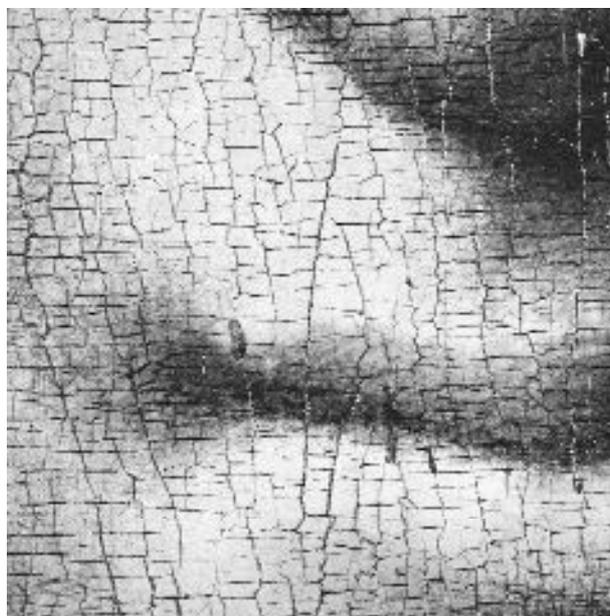


Nuances

Association Internationale pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique
Printemps 2004 > < Prix : 4,5 euros

33



Léonard de Vinci, *La Joconde*, détail.
Voir le commentaire p. 2

> L'éthique en question : corporatisme / code de l'ICOM

Etat des réserves : de sérieuses réserves, *par J. Bertin, p. 3.*
« ...même si déontologiquement, on n'a pas le droit... », *par*
C. Vermont, p. 6. Comment « in-achever » un Turner, *par Christine*
Vermont, p. 11. Dossier sur la déontologie (suite), *par R.H. Marijnissen,*
p. 16 et M. Favre-Félix, p. 18. Expositions, *par P. Pfister p. 22.* Sur le
5^e colloque de l'ARAAFU *par M. Favre-Félix, p. 24 et J. Blædé p. 28.* etc.

◆ *Editorial*, par James Bloëdé ¹

Notre nouveau président

Présider aux destinées d'une association comme la nôtre demande un investissement journalier dont une part se mesure en terme d'*occupation* et donc de temps que l'on y passe, et l'autre, en terme de *préoccupation*, sans doute moins tangible mais, pour l'esprit, sans cesse mobilisante. J'ai ainsi été conduit à distraire beaucoup de temps et d'énergie à mon activité de peintre. Voilà pourquoi j'avais fait savoir, depuis plus d'un an, que je ne voulais plus être président de l'ARIPA.

C'est chose faite. Le peintre Michel Favre-Félix, qui a bien voulu me remplacer, a été régulièrement élu lors de la réunion du conseil qui a suivi l'assemblée générale, au début d'avril.

Je m'en réjouis. Je connais l'étendue de ses compétences, celle de son savoir qu'il ne cesse d'accroître, tant en matière d'art que de restauration. Je sais le travail qu'il est capable d'abattre et la ténacité qu'il y met. En un mot, je pense qu'avec lui aux commandes, notre association continuera de rallier à sa cause une audience de plus en plus forte.

Les lecteurs de *Nuances* le connaissent comme auteur de nombreux articles, tous aussi raisonnés, argumentés et documentés les uns que les autres. Dans ce numéro-ci, il pousse sa déjà longue analyse des codes d'éthique (voir *Nuances* 32), en s'intéressant de très près aux modifications que l'ICOM est en train d'apporter au sien. Dans quelques mois seront votés de nouveaux articles qui lèveront l'obligation qui était faite aux musées de répondre aux demandes de renseignement émanant du public. N'est-ce pas là une question à laquelle un journaliste pourrait se montrer sensible ? Comment fera-t-il, à l'avenir, ses articles ? Avec la seule tisane des communiqués de presse ?

Notre nouveau président s'est aussi intéressé au dossier scientifique d'une restauration, celle du *Christ ressuscitant un mort*, un tableau italien du XVII^e siècle conservé au musée des Beaux-Arts de Quimper (voir l'article qu'il cosigne avec Christine Vermont, p. 7). Mais ce n'est pas tout : le lecteur trouvera encore (p. 24) son étude critique du thème développé par l'Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire (ARAFU) lors de son 5^e colloque international : « Visibilité de la restauration – Lisibilité de l'œuvre ». Ajoutons pour finir, et pour l'en remercier, que c'est aussi Michel Favre-Félix qui a supervisé la conception d'ensemble de ce numéro.

Les notions de visibilité de la restauration et de lisibilité de l'œuvre devaient donc faire l'objet du volet théorique du congrès de l'ARAFU. Les actes publiés l'an passé montrent à l'évidence que cette discussion théorique n'a pas eu lieu, ni dans les communications des conférenciers (sinon celle du peintre Jean-Sébastien Still, membre de l'ARIPA, et celle d'Hiltrud

Schinzel, historienne de l'art, l'une et l'autre pour dénoncer la notion de lisibilité), ni au cours des débats. Nous y voyons le signe d'une impossibilité due à la fausseté même du concept de lisibilité des œuvres d'art. Conservateurs et restaurateurs devraient se le dire une bonne fois pour toutes et cesser de considérer la lisibilité comme un critère valable de restauration.

Au cours du débat qui a suivi l'intervention de Jean-Sébastien Still dans ce colloque (voir notre compte rendu p. 28), un intervenant, et non des moindres, David Cueco, a déclaré : « *Ce qui est gênant dans le discours de l'ARIPA, c'est l'opposition qui est faite entre connaissance et sensible : c'est un débat fondé idéologiquement.* » Cette critique est irrecevable. David Cueco, s'il veut s'en convaincre, peut relire ses *Nuances*. Il y verra que nous ne menons aucune attaque contre la restauration en général, et que celles qui sont critiquées ne le sont pas sans argument. A propos de l'objectivité, supposée constante, des restaurateurs, et du caractère forcément subjectif de nos critiques, il constatera dans ce nouveau numéro, p. 11, que David Bull traite un Turner en se basant sur une impression personnelle – « *C'était incohérent avec son style et cela déparait l'ensemble* » –, tandis qu'ArtWatch produit des documents historiques irréfutables. Il constatera aussi que le conservateur du musée de Quimper, dirigeant la restauration d'une œuvre qui appartient aux collections dont il est responsable, refuse de se rendre aux arguments des scientifiques, commet un acte irréversible et ne s'aperçoit pas de l'incohérence esthétique de ce qu'il met au jour.

Par contre, nous souscrivons au propos de David Cueco lorsqu'il en vient à déclarer, dans ce même débat avec Jean-Sébastien Still : « *Il faudrait croiser nos regards* ». Pour notre part, c'est ce que nous faisons, depuis plus de dix ans, dans ce bulletin.

NDLR : Rappelons que James Bloëdé a été le président de l'ARIPA durant ces cinq dernières années.

Commentaire de l'illustration de couverture :

La presse internationale s'est fait l'écho de l'inquiétude du Louvre quant à l'état de conservation de *La Joconde*. Son panneau de peuplier présente actuellement une « *déformation supérieure à celle qui avait été précédemment constatée* ».

Nous ne doutons pas que le Louvre ait les capacités de traiter ce problème par les méthodes indirectes de la conservation préventive, sans aucunement intervenir sur la couche picturale.

Etat des réserves : de sérieuses réserves

*Une commission du Sénat a enquêté sur l'état des collections
dans les musées nationaux : de quoi être inquiet.*

☛ *Si l'on sait lire, voilà une condamnation polie de la politique menée depuis longtemps ! Il s'agit d'un rapport présenté en juillet 2003 par le sénateur Philippe Richert, au nom de la commission des affaires culturelles du Sénat, sur la gestion des collections des musées. Les réserves. Dix-huit mois après le vote (janvier 2002) de la nouvelle loi sur les musées, le Sénat est allé jeter un œil sur l'invisible. C'est plutôt édifiant. Y revenir longuement, c'est apprendre beaucoup. Que les réserves vont à vau-l'eau (au sens figuré, pour le moment). Que l'on a depuis longtemps préféré le médiatique à la protection du patrimoine. Et enfin, mais est-ce vraiment une surprise, que les musées de France se moquent bien d'avoir une politique de restauration.*

Sans vouloir s'occuper de restauration, la commission a cependant, ici et là, frôlé notre sujet. Nous l'indiquerons au passage tout en regrettant que nos préoccupations ne soient pas encore dans le débat.

Selon le rapporteur, l'évolution des musées depuis les années 70 « a conféré aux réserves un rôle nouveau dont l'importance (...) n'a été que peu et tardivement prise en compte par la DMF ». Il note d'ailleurs que « le ministère de la culture n'a élaboré aucun document concernant l'organisation des réserves. » C'est donc un far-west qui est derrière la porte. La mission s'étonne – et nous avec elle – du petit nombre d'inspections : depuis 1992, l'Inspection générale des musées a conduit 85 missions d'inspection des collections. Ce chiffre est à rapporter aux plus de 1100 institutions susceptibles de faire l'objet d'un contrôle... De toutes façons, « les suites réservées à ces inspections (...) sont d'effet variable car dans la plupart des cas, elles sont imputables à l'insuffisance des moyens dont dispose le musée concerné ».

« Si le futur musée du quai Branly, consacré aux civi-

lisations non européennes, disposera de réserves dont chaque pièce aura été expertisée, inventoriée et informatisée », celles d'un musée comme le muséum d'histoire naturelle « demeurent dans l'état qui était le leur au XIX^e siècle » et ne peuvent être utilisées dans la mesure où, pour une large part, « elles ne sont pas inventoriées ou sont purement et simplement inaccessibles ». Le muséum d'histoire naturelle « gère ses collections dans des conditions qu'il ne serait ni hasardeux ni abusif de qualifier de désastreuses », mais nous n'en parlerons pas ici, puisque telle n'est pas la vocation de notre association.

« Cavernes d'Ali-Baba ou bric-à-brac ? » s'interroge le rapporteur... L'inspection générale des musées a indiqué aux sénateurs qu'« il n'existait pas de documents statistiques ni d'indicateurs, ni de cartographie permettant de donner un avis quantifié sur le nombre, le type et l'état des réserves des musées français ». Concernant les musées d'art, les sénateurs ayant visité les départements des peintures, sculptures et antiquités orientales du Louvre ainsi que le musée d'Orsay, « la mission a constaté qu'il n'existait aucune évaluation d'ensemble de l'état des réserves ».

Donc, malgré les cris de victoire et l'autosatisfaction languennaise et post-languennaise, force est de constater qu'une des missions les plus essentielles des musées (peu médiatique, il est vrai) reste un sujet d'indifférence. « Il y a donc à craindre que des pièces soient détériorées, voire disparaissent, sans qu'aucun dispositif ne permette d'alerter les gestionnaires des collections et leurs autorités de tutelle ». Ça coûterait trop cher ? Le rapporteur répond : « Il ne peut être alloué des moyens financiers à une politique que si les besoins sont identifiés et quantifiés ». Or ils ne le sont pas.

Sur 85 inspections étudiées, 5 musées bénéficient de réserves parfaites ou satisfaisantes ; on constate des difficultés, estimées graves, dans 14 musées ; le manque de place dans 18 ; la dispersion entre plusieurs locaux dans 13 cas ; et un climat inadéquat dans 31 inspections (humidité excessive, le plus souvent : « Les systèmes de climatisation semblent, pour la grande majorité des musées, très sommaires ») ; enfin des

« infestations manifestes » dans 12 institutions.

Il est vrai, constate le rapporteur, que l'augmentation des surfaces d'exposition au Louvre (37% entre 1995 et 1999) par exemple a permis de désengorger les réserves... « *La réserve du département des sculptures ne renferme plus qu'un nombre limité d'œuvres qui, pour la plupart, compte tenu de leur état de conservation ne peuvent plus être présentées au public* ». De même, le fait, comme au musée Guimet, de présenter les œuvres par roulement, a conduit à concevoir des réserves plus fonctionnelles. On a même inventé (au musée de Rouen) des réserves « visitables ».

D'une façon générale, « *pour de nombreuses institutions françaises, les ambitions immobilières ont primé sur les considérations liées aux collections* ». Ce que le rapporteur n'ose pas exprimer par la boutade : après moi le déluge ! Il parle seulement d'une approche « pharaonique » « *que l'on retrouve dans d'autres domaines de la vie culturelle* ». Le résultat, c'est que « *Les réserves ont été souvent sacrifiées* ». « *La DMF ne dispose pas d'indicateurs lui permettant de hiérarchiser les projets de rénovation en tenant compte des périls que courent les collections, et en particulier celles conservées dans les réserves* ». « *Cette myopie n'a pas épargné les institutions les plus prestigieuses* ». En est cause la « *détestable habitude de faire primer le contenant sur le contenu* ». Mais Pharaon-myope n'est pas nommé. « *Seuls les chantiers engagés postérieurement à 1995 ont permis de doter les musées de réserves satisfaisantes* ».

Non sans bon sens, la mission « *souhaite que soient privilégiées des réalisations peut-être moins ambitieuses, et donc moins visibles, mais axées sur des collections susceptibles d'intéresser un public de proximité. En effet, un des échecs de la politique muséographique conduite depuis trente ans réside dans le fait que l'indéniable progression de leur fréquentation ne s'est pas accompagnée d'un élargissement de leurs publics* ». Ici, il nous faut remarquer qu'une question pourtant intéressante est absente de ce rapport, celle de l'accès des artistes en exercice ou en formation aux collections exposées et aux réserves. Ce devrait pourtant être une priorité.

Et les déplacements des œuvres ? La mission pense « *qu'on peut mettre à l'actif des musées une politique de circulation des œuvres plus actives que par le passé* ». L'ARIPA doute que cela soit à inscrire à « l'actif »... Surtout si l'on sait que « *La multiplication des expositions temporaires, le renouvellement des présentations permanentes comme l'intensification des relations entre les musées ont développé et accéléré les mouvements d'œuvres, ce qui implique une logistique importante qui fait encore défaut à nombre de musées.* » Et on cite le nombre de mouvements d'œuvres enregistrés pour le département des peintures au Louvre : entre 4000 et

6000 selon les années... Voici maintenant un détail qui choque : Orsay ne possède pas « *d'espace d'emballage ou d'inspection des œuvres alors que le musée pratique plusieurs centaines de prêts d'œuvres par an* ». De toutes façons, les réserves d'Orsay et du Louvre, « *de conception récente, sont de fait inutilisables en raison de leur caractère inondable* »...

Le récolement des dépôts d'œuvres d'art a été ordonné par un décret du 20 août 1996. Non pas pour toutes les collections nationales (ce qu'on ne saurait pas faire, de toutes façons, dans l'état actuel...), mais celui des dépôts faits par le ministère de la Culture et ses services (Musées nationaux, mobilier national, FNAC). Ce travail devrait être terminé en 2007... Or parmi ces dépôts on note un pourcentage élevé (près de 20%) d'œuvres qui ne peuvent être localisées. C'est navrant. Comme est navrant ce détail puisé dans un rapport de la Cour des comptes en 2001 et rappelé par la commission, détail qui, tout de même, laisse planer un doute sur la qualité de la gestion de ce lieu emblématique : « *Les inventaires ne permettent pas de connaître le nombre total d'œuvres des collections du Louvre puisqu'une partie n'y est pas inscrite* ».

Parmi toutes ces notes attristantes, nous trouvons tout de même des phrases qui pourraient, Dieu merci, indiquer un début de changement de l'état d'esprit général : « *Cet effort (sur le récolement) exigera sans doute que des choix soient opérés par l'Etat et les collectivités territoriales, choix qui devront vraisemblablement s'effectuer au détriment de la réalisation d'actions plus visibles ou plus immédiatement rentables* ». Allons, tout n'est pas définitivement perdu ! Ce changement, que nous nommerons républicain, est à venir : le Sénat, pas précisément révolutionnaire ni ultra-médiatique le souhaite ; nous avec lui.

Voici maintenant, pour l'ARIPA, quelques aliments. « *Le récolement doit permettre d'établir un bilan de l'état de conservation des collections, et donc de systématiser l'élaboration de plans de conservation préventive des collections qui pourront servir (...) à une meilleure quantification des besoins de restauration* ». Lesquels, évidemment, n'existent pas... Cela peut sembler étonnant, mais on s'étonnera davantage encore de lire que la mission s'étonne, elle, « *d'une sensibilisation tardive des conservateurs aux exigences de la conservation préventive* » ! Puis, juste après, qu'elle signale la « *sous-évaluation chronique des crédits consacrés aux travaux de restauration et donc, par voie de conséquence, (...) une dégradation inéluctable des collections* ».

Oui, c'est paradoxal : la restauration ne semble même pas une entreprise sérieusement préparée ! « *En second lieu, cette absence de planification des travaux de restauration constitue un obstacle au développement d'un marché de la restauration, car elle interdit aux personnels concernés de disposer de perspectives à long*

terme... ». La commission remarque d'ailleurs « *que les musées ne disposent que d'un très faible volant de restaurateurs titulaires* ». Cette fameuse restauration si grandiose, si moderne, si mirifique, dont on nous rebat les oreilles dans les médias, nous apprenons qu'on n'en a pas du tout les moyens, et qu'en réalité, osons le dire ainsi : on s'en fout !

Il en est de même pour l'informatisation. Là encore, l'action est bien molle : le Louvre et Versailles mis à part, il y aurait dans les musées de France 250 000 notices sur 800 000 pièces en collection ; il faudrait en principe 34 ans pour finir l'informatisation. Quant à la photo numérique, le rapporteur indique que c'est possible, que ça se fait, que c'est même déjà en travail pour le futur musée du quai Branly. L'ARIPA peut donc s'étonner que cela ne le soit pas lorsqu'il s'agit de restauration esthétique (photos avant restauration et après restauration).

Le rapporteur constate l'évolution du métier de conservateur qui n'est plus le responsable d'une collection mais d'un établissement culturel (c'est-à-dire qu'il doit gérer cet établissement, chercher de l'argent, s'occuper du public, etc.). Cette mission-là est évidemment préjudiciable à la conservation des collections. Le rapport cite John Sander, conservateur de la Städtische Galerie de Frankfort, qui déclare : « *De plus en plus, les musées investissent dans les expositions temporaires. De ce fait, dans un grand nombre d'institutions, le temps dont disposent les conservateurs pour s'occuper de leur propre conservation est de plus en plus réduit* ». L'ARIPA milite pour que la conservation des œuvres soit la priorité.

On glanera encore ici et là des éléments intéressants : par exemple, la mission dit quelques mots sur le Haut Conseil des Musées de France qui a des compétences limitées, notamment – ça intéresse l'ARIPA – sur les mesures à prendre lorsque la conservation d'un bien faisant partie d'une collection nationale est mise en péril. Mais le rapporteur ne va pas plus loin.

Dans ses conclusions, le rapporteur déplore « *les conséquences de la tardive sensibilisation des conservateurs aux exigences de la conservation préventive, de l'absence de volonté normalisatrice du ministère de la culture en ce domaine, et d'une tendance à privilégier, dans les projets de rénovation, le contenant sur le contenu* ». La mission « *souligne le décalage qui existe entre l'effort immobilier consenti en faveur des musées depuis trois décennies et les lacunes constatées dans la gestion de leurs collections : caractère disparate et imprécis des inventaires, absence de récolements réguliers, et informatisation encore très partielle* ». Elle « *réclame de la DMF qu'elle élabore des normes techniques concernant l'organisation et le fonctionnement des réserves* » ; elle demande « *d'évaluer la nature et le coût des travaux nécessaires à la restauration des*

collections afin de systématiser l'élaboration de plans de conservation préventive, de dégager les moyens budgétaires nécessaires et d'identifier les besoins de formation des personnels chargés de ces travaux ».

Nous ne saurions trop approuver cette exigence. Nos lecteurs se souviennent peut-être que nous avons, au moment de la discussion de la récente loi sur les musées, tenté d'y faire introduire des amendements concernant la restauration (lire *Nuances* 27, de juin 2001). Nos propositions étaient restées sans échos. Rappelons ce que nous écrivions alors dans *Nuances* : on ne peut réduire le problème de la restauration, donc de la conservation, au seul traitement scientifique (et cela pose aussi le problème de la spécialisation des professionnels de la conservation) ; il s'agit aussi d'un problème esthétique.

La dernière phrase du rapport est celle-ci : « *Le chantier à ouvrir est celui des collections* ». Allons, on va dans la bonne direction. Les sénateurs marchent lentement ; mais ils marchent !

Quant à nous, cette lecture nous a appris ce que nous pressentions : qu'il n'existe pas de politique réellement pensée des restaurations, qu'on choisit trop souvent la politique à l'esbroufe, et qu'il n'existe toujours pas de pratique de précaution dans les prêts, pourtant de plus en plus nombreux.

Dans ce rapport, une fois encore, le problème de la restauration des œuvres n'a été posé qu'incidemment, c'est-à-dire pas posé : il faut espérer que les efforts mis sur la protection des œuvres comme priorité finissent un jour par porter sur ce point particulier pour lequel notre association s'est créée.

Jacques Bertin

Post scriptum : on apprend (*Le Monde* du 22 mai) la disparition, d'une réserve du Musée national d'art moderne (Centre Pompidou), d'une œuvre de Picasso, *Nature morte à la charlotte* (54 cm x 65 cm), exécutée en 1924. Cette huile sur toile a été vue pour la dernière fois le 12 janvier dans l'atelier de restauration jouxtant la réserve. Alertée à la mi-mai, la police penche pour le vol.

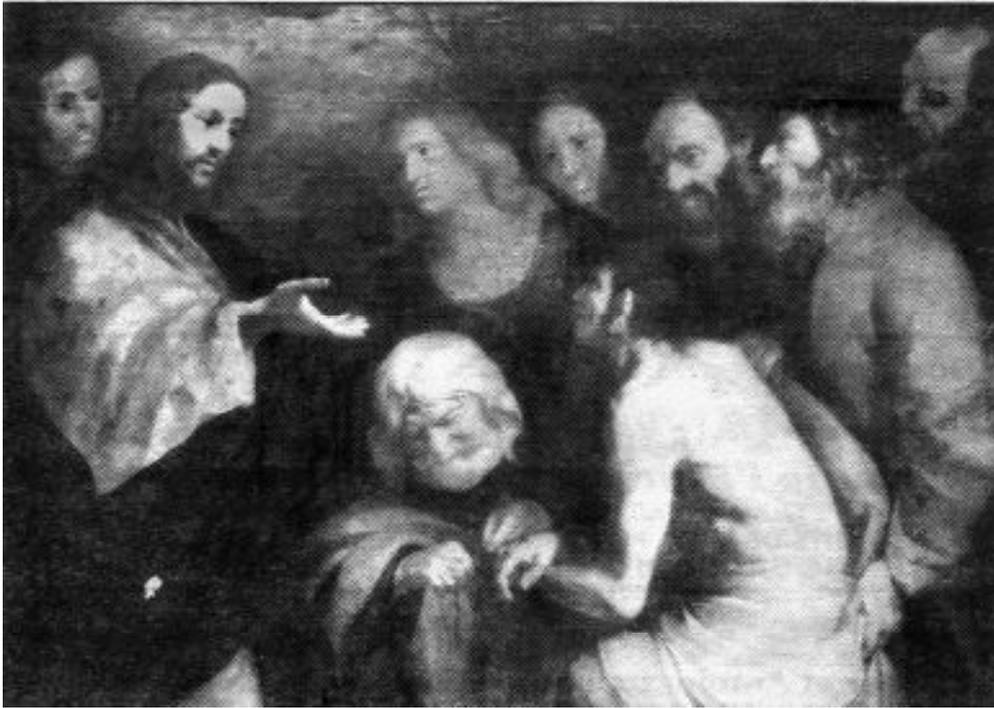


Fig. 1 : *Le Christ ressuscitant un mort*, attribué à Orazio di Ferrari (1605-1657). Musée des Beaux-Arts de Quimper
Avant l'intervention de 1996. Ce document, publié dans *le Télégramme*,
n'est présenté que pour donner une idée de la composition.



Fig. 2 : après l'intervention de 1996.

« ...même si déontologiquement on n'a pas le droit... »

Etude du dossier de restauration (1991-1998)

*du Christ ressuscitant un mort, attribué à Orazio di Ferrari
et conservé au musée des Beaux-Arts de Quimper.*

Le musée des Beaux-Arts de Quimper a été construit de 1867 à 1872, pour abriter la considérable collection de peintures léguée par Jean-Marie de Silguy en 1864. Ce fond sera augmenté régulièrement grâce, en particulier, aux dépôts de l'Etat. Le musée devient trop petit et, en 1985, l'achat d'une propriété mitoyenne permet d'envisager une extension. Ces travaux, qui s'achèveront en 1993, sont l'occasion d'inspecter les collections et de réétudier les œuvres. Un tableau attribué à Moya, peintre espagnol du XVII^e siècle, sous le titre curieux de *Le Christ ressuscitant un mort*, retient l'attention. D'assez grand format (environ 1m70 x 1m20) peint à l'huile sur toile, il faisait partie de la collection de Silguy.

Le mort n'est autre que Lazare. L'apôtre Pierre, courbé en avant, lui délie les mains suivant l'iconographie commune. Les deux sœurs de Lazare, Marie et Marthe, qui avaient supplié le Christ de sauver leur frère de la mort, sont présentes au centre de la composition, l'une contre l'autre, Marie tournée vers le Christ et Marthe derrière elle.

En 1990, on s'accorde sur une nouvelle attribution, à Orazio di Ferrari, peintre italien du XVII^e siècle. Il est décidé de le restaurer (à nouveau, puisqu'il l'avait été en 1963) dans le cadre de la réouverture du musée. Mais en l'expédiant au service de restauration des musées de France, le conservateur ne se doutait pas qu'il s'en séparait pour dix ans... Arrivé à Versailles, le tableau est d'abord ausculté : le support est en bon état. Une partie de la couche picturale, 40% de sa surface, présente des craquelures larges, avec une peinture rétractée (comme brûlée) sans doute à cause d'un séchage problématique à l'origine (craquelures prématurées). Le manteau sombre du Christ est « *chaotique* », selon la restauratrice.

Le tableau est photographié sous ultraviolets, sous infrarouges, et en lumière rasante. Rien de particulier n'apparaît. Mais la radiographie révèle que le Christ, dont on ne voit que le bras droit, possédait aussi un bras gauche, caché. Dès lors, se posent les questions classiques : ce bras et cette main sont-ils masqués par

un *repeint* ultérieur, soit récent, soit très ancien, donc historique ? Ou bien cette modification est-elle un *repentir*, réalisé par le peintre lui-même ?

On sait que la décision finale, prise par le conservateur du musée de Quimper en 1996, sera l'élimination des couches supérieures pour mettre au jour ce second bras (voir fig.1 et 2). Or cette opération irréversible a été décidée sur les bases les plus faibles qui soient et contre l'avis de plusieurs conservateurs du Louvre. Consultons à notre tour le dossier.

Les recherches techniques

Il fallait évidemment rechercher avec quelle matière picturale avait été faite cette modification. Comme le montre le schéma (voir fig.3 et 4, p. 8), afin de masquer le bras et la main, elle devait s'étendre sur plusieurs zones :

- A. sur le décolleté de Marie, (dont toute la carnation générale était un peu grise),
- B. sur sa robe (de couleur bleue),
- C. dans le fond sombre.

Avril 92.

Trois échantillons de matière sont prélevés d'abord dans des parties assurément originales du vêtement du Christ. Ils serviront pour une comparaison ultérieure, mais d'emblée ils fournissent une information intéressante. Malgré l'aspect simple de ce vêtement, on découvre que le peintre avait réalisé une première version, puis en avait modifié les couleurs du tout au tout : sous le rouge de la manche droite on retrouve une première couche bleue (échantillon1), et sous le bleu foncé du manteau existe du rouge passé en deux couches (échantillon 3). L'état final de ce vêtement est donc un *repentir* de l'artiste.

Octobre 92.

On commence à explorer la partie litigieuse : un petit échantillon est prélevé dans la zone C. La couche sombre y apparaît assez mince, un peu compliquée par quelques retouches plus récentes, mais les analyses « *n'amènent pas d'éléments déterminants* ».

Dans son rapport, l'analyste du laboratoire des musées de France (C2RMF), Elisabeth Martin, reste extrêmement prudente : « *En conclusion, il semble difficile de statuer sur l'état original et de déterminer si le peintre a couvert lui-même le vêtement [bras gauche] du Christ ou s'il s'agit d'une intervention plus tardive.* »

(Conjointement, un autre échantillon est ponctionné dans une partie « normale » du décolleté de Marie, car les responsables trouvent sa couleur de peau trop grise, « très inesthétique ». L'observation au laboratoire montre qu'il existe bien une couche gris-rose distincte, par-dessus un rose chair précédent, mais elle n'a pas un caractère de repeint récent.)

Malgré ce peu d'éléments (qui plus est, négatifs), on s'autorise déjà des « essais » en grattant au scalpel la peau de Marie. On se permet aussi une ouverture dans le fond sombre, assez grande pour s'assurer que la main du Christ, en dessous, serait en bon état. Pourtant, ces couches que l'on fouille au scalpel sont considérées comme originales, jusqu'à preuve du contraire.

Ce comportement, plus que désinvolte, montre tout le décalage qui peut exister entre la pratique des musées et les principes théoriques qu'ils annoncent. Rappelons comment est formulée pour le public la prudente position officielle en matière de recherche sur les « repeints » : « *Il est, bien sûr, exclu d'admettre que soit pratiqué sur un tableau un essai au solvant pour avoir une conviction !* » (Ségolène Bergeon, *Science et Patience*, R. M. N., 1990, p. 122).

Dans les scripts qui rendent compte des réunions successives, aucune protestation contre ce type d'essai n'est notée de la part de qui que ce soit.

Mars 94.

Après cette période de grattages, il faut attendre deux ans pour que soient poursuivies les analyses. Trois échantillons sont alors pris dans le bleu de la robe de Marie (zone B). Ils seront comparés au bleu employé plus à droite dans la même robe.

Elisabeth Martin, toujours rigoureuse, constate la même absence de preuve de repeint. Le pigment utilisé pour modifier la robe est très classique de l'époque (bleu de smalt). Il diffère du bleu de droite (à base d'azurite) mais « *cela ne constitue pas une preuve d'exécution des deux parties à deux périodes différentes, les deux pigments étant souvent utilisés de façon concomitante.* » (mars 94) En effet le smalt se retrouve dans le bleu indubitable du vêtement du Christ.

Un autre pigment est identifié : il s'agit d'un peu de jaune de plomb et d'étain, mélangé au bleu. « *La présence de jaune de plomb et d'étain dans la couche de surface laisse présumer que les deux couches recouvrant la main du Christ sont anciennes (au cours probable du XVII^e)* » ...époque d'Orazio di Ferrari (1605-1657).

Ainsi, les résultats obtenus par ces investigations et les observations de la restauratrice composent un bilan très parlant : un tableau amplement modifié en de nombreuses parties, sans qu'aucune ne s'avère positivement non-originale.

Le nombre des reprises est impressionnant : toute la carnation de Marie, sa chevelure, sa robe bleue (des reprises y sont générales, selon E. Martin), « *le flou du paysage du fond, et peut-être quelques autres détails encore plus incertains (accents rouges sur les lèvres et les yeux)* » ajoute la restauratrice. Elle oublie de compter le vêtement entier du Christ lui-même dont les couleurs rouge et bleu ont été inversées par l'artiste, d'après ce qu'indique l'examen des échantillons.

Toutes les analyses des matériaux concluent qu'ils sont compatibles et même cohérents avec la technique de l'artiste. Aucune coupe ne montre de vernis intermédiaire entre les deux étapes. Que faut-il de plus ?

Nous ajouterons ici un détail, qui n'a pas été relevé par les responsables, concernant ce deuxième bras masqué.

D'après ce qu'indique l'échantillon prélevé dans la zone du fond, le rouge de la manche cachée reposait directement sur la préparation de fond : contrairement à l'autre manche, celle-ci n'avait pas de première version bleue en dessous. Ceci montrerait que l'artiste a d'abord conçu le Christ avec le seul bras droit, en bleu et le manteau rouge. Puis, il a décidé l'inversion des couleurs : la manche devient rouge, le manteau devient bleu. C'est donc après ce repentir de couleurs qu'il aura eu l'idée d'ajouter le second bras, puisqu'il le peint directement en rouge.

Nous pouvons donc supposer que ce bras, qui ne faisait pas partie du projet initial, fut aussi un essai du peintre – et ce ne serait pas sa seule hésitation dans ce tableau ! Une fois mis en place, l'artiste pouvait avoir ses propres raisons d'en être insatisfait et de le masquer finalement.

Bien entendu, il faudrait posséder d'autres prélèvements pour espérer établir le cheminement exact du peintre. Néanmoins, la confrontation de ces trois échantillons fait penser à une telle succession d'étapes. S'ils avaient été attentifs, les responsables auraient dû la retenir comme base de réflexion.

La décision

Jacqueline Bret, des services des musées de France, faisant le point sur l'avancement du travail et des recherches, en juin 94, conclut à l'incertitude entre repeint ancien (de quelle date ?) et repentir de l'artiste.

Mais comment expliquer un « repeint » tardif ? Aurait-on été choqué à une époque par la position de la main du Christ si proche du décolleté de Marie ? – se demandent certains intervenants. Remarquons que cette modification ne date pourtant pas du XIX^e siècle pudibond, comme le prouve avec certitude l'ancienneté des pigments. Quant aux précautions iconographiques,

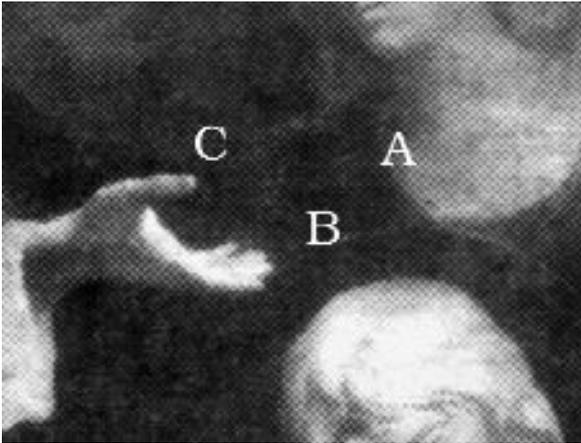


Fig. 3 : Etat avant 1996 (détail). Des échantillons ont été prélevés dans les zones B et C, mais pas dans la zone A.

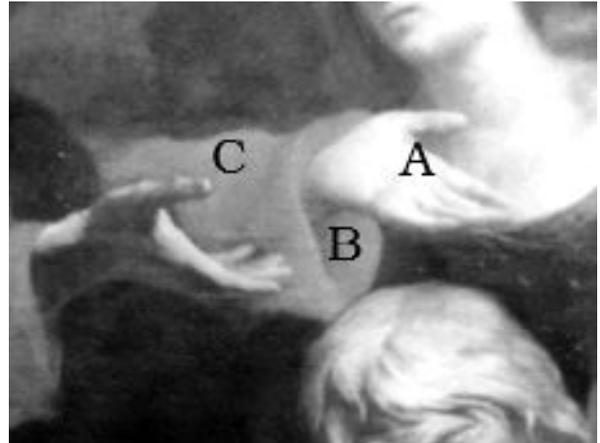


Fig. 4 : Etat après 1996 (détail). Les mêmes zones repérées sur le bras mis à jour.

incluant la convenance, qui se diffuseront après le Concile de Trente, rappelons qu'elles sont à l'époque, et depuis longtemps, pleinement en vigueur à Gênes, et qu'elles auraient pu inspirer l'artiste, si besoin était.

Fort curieusement, au moment crucial où est prise la décision, les archives deviennent silencieuses. La page reste blanche. Les discussions internes ne seront pas retranscrites plus avant. Aux notes manuscrites – minimales – qui suivent les réunions de juillet 93 à mai 94, succède un vide absolu dans le dossier officiel. La discussion de mai 94 est résumée par une seule question – « *Dégage-t-on la main ou non ?* » – et par l'avis d'une seule personne : « *Non, car ça entraîne trop loin et le résultat ne sera pas satisfaisant. Il faut fermer. [La] reprise est contemporaine de l'œuvre] mais pas du peintre.* » (sic)

La fiche d'état de l'œuvre, où doivent être reportées toutes les décisions, traduit mieux qu'un long discours le malaise ambiant : elle ne mentionne aucune intervention après 1990, alors que cette fiche est datée d'août 2000, c'est-à-dire deux ans après la fin de la « restauration ».

Donc, on ne sait pas, dans les archives des services nationaux, à quelle date a été prise la décision.

C'est le *Télégramme de Brest* qui nous l'apprend, dans un article qui avait attiré notre attention à sa parution, le 21 août 2002. Il contient par ailleurs les seules explications disponibles sur les débats et le choix final. Nous nous permettons de citer ce précieux document historique :

« Très vite [en 1994, après l'analyse des derniers prélèvements], le conservateur du Musée des Beaux-Arts de Quimper, le seul habilité à trancher, se forge une conviction : « *Il faut dégager le bras et la main du Christ, même si déontologiquement, on n'a pas le droit d'effacer une couche d'origine* ». Mais les experts demeurent partagés et la question reste suspendue deux nouvelles années.

En décembre 1996, le département des peintures du musée du Louvre rend visite au tableau. Si les conservateurs, "par sagesse", conseillent de le laisser en l'état – avis partagé par deux autres spécialistes –, trois voix d'experts estiment qu'il importe de dégager la main. André Cariou [le conservateur en chef du musée des Beaux-Arts de Quimper] tranche alors pour cette seconde solution ».

En 2002, comme ci-dessus en 1994, les termes employés par ce conservateur pour justifier sa décision sont stupéfiants :

« *Ni repeint, ni repentir. J'avais le sentiment que, quoi qu'il arrive, nous n'arriverions jamais à savoir. Intellectuellement, on ne pouvait pas aller plus loin.* »

Le travail

En réalité, on aurait pu aller plus loin dans la recherche, vu le petit nombre d'échantillons prélevés. Mais on est allé plus loin dans la pratique. Quitte à affronter des contradictions matérielles. A preuve, le sort réservé à la pauvre Marie.

On l'a dit, sa peau gris-rose semblait « *très inesthétique* » aux responsables. Elle paraissait à la restauratrice un simple « *jutage* », terme péjoratif, évoquant les camouflages habituels aux anciennes restaurations. Ils demandèrent donc une analyse de ce « *gris* » en suspicion de repeint. Le résultat fut contraire à leur hypothèse. Elisabeth Martin avait déjà répondu, en octobre 92, qu'il s'agissait en effet d'une couche posée par-dessus une carnation rose sous-jacente, mais posée directement, *sans qu'il existe entre elles de vernis intermédiaire*, qui aurait pu prouver un repeint. Rappelons à ce propos *qu'aucun des échantillons ne présente de vernis entre les couches inférieures et les couches de la modification.*

En juin 94, la commission exprime encore sa suspicion ; cependant l'analyste reprend l'échantillon et confirme : « *En conclusion l'analyse ne permet pas de considérer que la couche grise est un "jutage" tardif.* »

La restauratrice devra s'en apercevoir puisqu'elle aura à enlever, sur tout le visage de Marie, cette peau rose-grisé « *en grande partie mécaniquement* ». Cette couche « *s'enlève avec difficulté* » et il en restera des infimes traces incrustées « *au cœur de la matière originale* ».

Plus encore, elle se rendra compte, en éliminant cette peau superficielle, qu'elle allait de pair avec la couleur châtain des cheveux, l'une « *s'entremêlant* » avec l'autre, là où se fait leur contact sur le front. Ce ton châtain était donc encore une modification, masquant une chevelure plus blonde au départ, qui ne sera pourtant pas mise à jour (« *ce qui est un choix parmi d'autres...* »). Une fois la couche gris-rose éliminée, il lui faudra inventer, en peignant en glacis, une nouvelle transition picturale avec les cheveux conservés. Si ces glacis avaient été faits par un restaurateur du XIX^e siècle, nous les appellerions des repeints.

Réintégrés – ou plutôt « reconstitués » – seront également les bouts de deux doigts de cette main gauche, découverts abîmés après son dégagement : « *Le dessin exact des bouts des doigts (notamment de l'annulaire et du petit doigt) est rendu incertain, se trouvant dans une zone très accidentée.* » La restauratrice proposera trois versions possibles de ces doigts, à choisir, sous forme d'essais sur papier, placés tour à tour sur l'original.

Le résultat

Il ne vient pas dissiper les doutes, tout au contraire.

Marthe, figure étroitement associée à Marie, a conservé un ton gris-rose que sa sœur n'a plus, ce qui produit un décalage incompréhensible. L'idée que l'artiste ait recherché, dans un stade final de son tableau, une tonalité plus sourde pour ces deux visages, en ajoutant cette couche véritablement peinte (un mélange de blanc, noir et rouge et non pas un « jutage »), qu'il ait rectifié dans le même esprit la chevelure devenue trop blonde – cette idée n'a effleuré l'esprit de personne. Pourtant, ce grisé a un rôle évident : parce que ces deux visages ont une position centrale dans la composition, il permettait de les contenir en retrait, afin de porter le regard du spectateur sur le visage du Christ. Aujourd'hui, le visage de Marie focalise l'attention, par sa situation centrale et son éclat excessif, repoussant celui du Christ dans un rôle secondaire. Cette figure féminine bascule même en avant de Saint-Pierre qui est

pourtant placé devant elle. Le regard y est fixé, il ne circule plus dans l'œuvre.

Quant à ce bras gauche « découvert », il ne colle pas. Il y a deux ans, alertés par l'article du *Télégramme*, nous étions allés voir l'œuvre. Nous y sommes retournés après avoir étudié le dossier. Notre impression est la même qu'alors : le bras gauche dégage dérange. Sa manche est d'un rouge plat, sans modulation. Elle est plus claire que la manche droite, alors qu'étant dans le second plan moins éclairé, on l'attendrait plus sombre. La main gauche, qui se situe devant la gorge de Marie, se confond avec la forme du décolleté de celle-ci, et l'on comprend que cela ait pu gêner l'artiste. D'un point de vue anatomique, le bras est bizarrement accroché à l'épaule, placé trop haut, trop horizontal. A le voir – et connaissant maintenant le contenu du dossier – il nous paraît décidément être un essai que le peintre aurait supprimé.

Les données d'analyse et d'observation de ce *Christ ressuscitant Lazare* sont concordantes : rien ne permet de prouver ni de conforter le début d'un soupçon de repeint non original.

La modification qui avait masqué le bras était en accord avec une série de repentirs et d'ajustements réalisés par le peintre. Le résultat final de cette composition était d'une savante cohérence ; aujourd'hui la composition est totalement désarticulée.

Il semble que ce conservateur se soit pris au jeu. Il voulait voir, il a vu. Mais l'œuvre, elle, a perdu.

Le dossier est ouvert. Sur l'image de l'état avant 1996, le manteau sombre du Christ s'écartait légèrement en bas et un peu du drapé de la jambe droite du Christ apparaissait. Cet élément stabilisait la pose du Christ tout en lui donnant une stature. Il n'apparaît plus. A-t-il été éliminé ou recouvert ? A aucun moment le dossier de restauration ne mentionne cet élément ou ce qu'il en est advenu. C'est un mystère qu'il reste à éclaircir. Et puis plusieurs analyses n'ont pas encore été faites : celle des pigments employés dans la peinture du fond obscur (à comparer avec la couche qui masquait le bras dans cette zone), celle de la couche grise encore présente sur le visage de Marthe, celle de la modification des cheveux de Marie...

A quand une contre-expertise ?

Christine Vermont

Étude du dossier scientifique : Michel Favre-Félix

Comment « in-achever » un Turner

Présentée avec l'habituel triomphalisme, la restauration d'un tableau de Turner a été discréditée depuis par la révélation de documents historiques. Ce cas devient exemplaire du manque de sérieux de professionnels travaillant sans contrôle extérieur

Ces derniers mois, une exposition de paysages maritimes peints par Turner tenait le haut de l'affiche. Installée d'abord au Clark Art Institute de Williamstown (Massachusetts, USA), qui l'organisait, elle partait ensuite à la Manchester Art Gallery (GB) puis au musée Burrell de Glasgow (du 19 février au 23 mai 2004). L'un de ses fleurons, annoncé avec force publicité, était l'œuvre intitulée « *Fusées et lumières bleues (toutes proches) avertissant des vapeurs de la présence de hauts fonds* ».

« Vapeurs » au pluriel. Aujourd'hui, un seul bateau lutte contre la tempête et se dirige vers le phare qui le guide : la restauration effectuée au Clark Art Institute a effacé un deuxième navire, dans la partie droite du tableau.

David Bull, le restaurateur britannique qui est allé traiter l'œuvre sur place, avant son grand tour, est pourtant une célébrité dans le monde des musées anglo-saxons, ayant notamment restauré à la National Gallery de Washington, l'inestimable *Festin des Dieux* de Bellini - Titien en 1985.

Le Clark Institute a présenté la restauration de ce Turner comme une révélation, et la presse l'a suivi. *The Independent* (6 nov. 03), *The Times* (12 nov. 03), *The Daily Telegraph* (19 nov. 03) ont été unanimes dans la louange. On pouvait lire dans *The Independent*, par exemple : « *Sans conteste, le tableau le plus sensationnel de l'exposition est Fusées... La toile a été restaurée d'une façon qui l'a transformée... La manière de Turner est révélée dans toute sa gloire.* » Ou encore dans *The Times* du 15 octobre 2003 : « *Andrew Loukes, conservateur des peintures à la Manchester Art Gallery, où le Turner va être montré le mois prochain dans une exposition sur les paysages marins des dernières années, dit ceci : "Je pense que David Bull a retrouvé un Turner perdu. Cela ressemble tellement plus qu'avant à un Turner. Il est stupéfiant aujourd'hui"* ».

Dans cette ambiance euphorique, le 2 août 2003, David Bull, le restaurateur, et Richard Rand, conservateur en chef du Clark Institute, participaient à un débat public et ils en vinrent à commenter le « *dilemme éthique* » qu'ils avaient rencontré. Le tableau avait été lourdement restauré dans le passé et, si l'on voulait le présenter comme un Turner, il fallait ôter ces repeints.

Edmund Rucinski, peintre américain et ancien directeur artistique au département des affaires culturelles de la ville de New York, assistait à ce débat. Il explique dans le numéro 19 de *ArtWatch Newsletter* que Monsieur Bull a présenté une photo en noir et blanc de 1932, puis d'autres photos en couleurs plus récentes, pour soutenir qu'aucun des deux bateaux à vapeur ni leurs panaches de fumée n'étaient de la main de Turner. Il ajoutait même que celui de droite « *n'avait pas seulement été restauré ou modifié, mais était probablement entièrement le produit de l'imagination d'un restaurateur et qu'il était donc "éthiquement" possible de le retirer.* »

Edmund Rucinski ne disconvient pas que les panaches de fumée étaient trop denses et qu'ils ne ressemblaient pas à la manière de Turner. Il reconnaît que le tableau a été restauré dans le passé et a été surpeint, mais il pense que M. Bull a retiré beaucoup plus que des repeints.

Voyons la suite. David Bull projette alors la photo d'une chromolithographie, attribuée à Robert Carrick, représentant *Fusées et lumières bleues*. Cette épreuve de l'estampe montre *un seul* bateau et *un seul* panache de fumée. C'est sur elle que s'est basé David Bull pour restaurer le tableau.

Or Edmund Rucinski connaît bien (comme tous les spécialistes de Turner, dit-il) cette lithographie de Carrick qui date de 1852 ... mais elle comporte normalement *deux* bateaux. Il connaît aussi une grande copie à l'aquarelle peinte par Whisler avant 1855, où figurent également *deux* bateaux. Sans compter une deuxième version, ou copie du tableau par Turner (vers 1845), aujourd'hui disparue, que lui a signalée le directeur du musée Turner de Sarasota, en Floride.

Monsieur Bull n'en connaît pas tant, et il se réfère à la chromolithographie qu'il projette, fort jolie et colorée, mais ne montrant qu'un bateau. Edmund Rucinski demande alors si cette lithographie est bien celle de Carrick, exécutée pour l'éditeur R. Day, lequel avait acquis le tableau en 1850 dans ce but. Surprise ! le conservateur et le restaurateur, très gênés, confessent qu'ils ignoraient que R. Day eût jamais détenu le tableau. Pourtant, ce fait important est publié en 1984 dans *The Paintings of J. M. W. Turner*, de Martin Butlin et Evelyn Joll (Yale University Press).



Fig. 1 : W. M. Turner,
*Rockets and Blue Lights
(Close at Hand) to Warn
Steamboats of Shoal
Water*, 1840.

Etat avant la restaura-
tion de 2003, avec les
deux bateaux.



Fig. 2 : *Rockets and Blue
Lights...*

Etat après la restaura-
tion de 2003, montrant
un seul bateau.

Fig 3 : Copie du tableau, réalisée en chromolithographie par Carrick, 1852
Détail montrant le bateau de droite.



Fig. 4 : Le tableau photographié en 1896, pour un catalogue de Christie's.
Détail montrant le bateau de droite.



Fig 5 : Le tableau avant la restauration de 2003.
Détail montrant le bateau de droite.



Fig. 6 : Le tableau après la restauration de 2003.
Même détail : le bateau a disparu.



D. Bull, dans une autre déclaration, s'embrouillera encore un peu plus en suggérant que le deuxième bateau avait pu être ajouté au tableau de Turner par un marchand, Lord Duveen, pour flatter le goût de ses riches clients américains. Curieuse idée (deux pour le prix d'un ?), démentie de toute façon par le fait que Lord Duveen n'a acheté le tableau qu'en 1910, soit cinquante-huit ans après la version lithographique de Carrick. De plus, il existe une photographie de 1896 publiée par Christie's à l'occasion d'une vente : elle aussi montre les deux bateaux.

Dans son enquête, E. Rucinski insiste sur la lithographie en couleurs de 1852, et sur son mode de fabrication, en mentionnant un recueil des états successifs de l'estampe, publié par Day & Son : *The Blue Lights by R. Carrick, after J. M. W. Turner... showing the progress of the printing* (Les Lumières bleues, de R. Carrick, d'après J. M. W. Turner, montrant la progression de l'impression). Ce recueil comporte 27 planches : une pour chacune des quatorze couleurs séparées, puis treize planches montrant leurs superpositions progressives. M. Rucinski se demande donc si le document qui a servi de seul et unique fondement à la restauration de David Bull n'est pas une étape intermédiaire, et donc incomplète, de la lithographie de Carrick. Est-ce le cas ? Ce recueil est conservé au Yale Center for British Art, qui a fourni la documentation au restaurateur, mais ce centre ne veut pas répondre aux demandes de renseignements.

Non seulement le restaurateur méconnaît les copies anciennes de l'œuvre, mais il avoue n'avoir pas non plus la moindre idée du traitement effectué sur le tableau par le célèbre restaurateur William Suhr dans les années 60, expliquant qu'« *il n'était pas là pour regarder par dessus [son] épaule* » !

Si quelqu'un devait intervenir et appeler à la prudence, c'était sans doute James Hamilton, responsable de l'exposition au Clark Institute. Mais J. Hamilton ne s'inquiète pas ; dans une vidéo projetée au public, il approuve même et loue l'intervention de D. Bull. En fait, il s'avère qu'aucun expert extérieur au projet n'a été sollicité pour donner son avis sur une intervention aussi lourde.

Dans le *Manchester Evening News* du 14 janvier 2004, Selby Whittingham, historien de l'art, ancien conservateur à la Manchester Gallery et fondateur de l'Independent Turner Society, déclare : « *Nous voulons une enquête sérieuse pour savoir ce qui s'est passé. Il semble qu'ils n'aient pas fait de recherches sur le tableau avant de le restaurer.* » Mais dans le même article, Richard Rand, le conservateur en chef au Clark Institute, se dit toujours sûr qu'« *un deuxième bateau a été rajouté, probablement au début du xx^e siècle. [...] Nous sommes absolument certains que nous n'avons rien retiré de la peinture de Turner. Nous avons retiré des repeints.* »

Michael Daley, directeur de ArtWatch GB, le contredit : « *Le Clark Institute a retiré ce qu'il dit avoir été repeint par un autre artiste. Mais en laissant le tableau dans cet état, non seulement on l'a endommagé, mais on falsifie l'histoire de l'art. [...] De nombreuses images montrent qu'il y a toujours eu un deuxième bateau. En réalité, toute la composition du tableau montre qu'il devrait y avoir un autre bateau.* »

Devant la publication des documents incontestables, le discours de la défense n'est plus tenable. Richard Rand fait volte-face en admettant – deux mois plus tard – qu'il y avait effectivement deux bateaux à l'origine : « *Nous avons toujours soutenu que l'original de Turner avait deux bateaux* », dit-il avec un bel aplomb dans le *Sunday Herald* du 28 mars 2004, tout en affirmant que celui qu'ils avaient retiré n'avait pas été peint par Turner. « *Mais nous savons que le tableau a été sérieusement endommagé en 1857, ce qui a peut-être fait disparaître le second bateau. Le restaurateur de l'époque a probablement décidé de repeindre le bateau lui-même.* » Peut-être ? Probablement ?

« *Nous savons par des tests de laboratoire que la peinture que nous avons retirée n'avait pas été posée par Turner. C'était incohérent avec son style et cela déparait l'ensemble* ». Le lecteur remarquera le flou du langage scientifique (« des tests » mais lesquels ?) qui se conclut, dans la deuxième phrase, par un argument de pure évaluation subjective.

« *Nous en avons parlé avec d'autres personnes et avons décidé qu'en retirant le bateau, nous révélerions une œuvre plus fidèle au tableau original de Turner, bien que ce ne soit pas le tableau fini qu'il avait exécuté* ». D'autres personnes ? Mais lesquelles ? Et enfin, on arrive à l'aveu, annoncé du bout des lèvres, que ce n'est plus l'œuvre ressuscitée de Turner mais une ébauche, un état inachevé.

Quant au document sur lequel s'est basé David Bull, la réalité s'annonce plus navrante encore. E. Rucinski raconte que, le 8 octobre dernier, il a réussi à joindre le restaurateur : « *En fait, il n'avait pas travaillé à partir d'une épreuve de Carrick, mais à partir d'une photographie [sic !] fournie par M. Rand d'une épreuve dont il (Bull) ne savait rien d'autre que le fait qu'elle provenait du Yale Center for British Art.* »

Ainsi, après avoir présenté *Fusées et lumières bleues* comme une révélation, clou de l'exposition Turner, le restaurateur et le conservateur du Clark Institute se sont faits petit à petit plus discrets. Mais jusqu'ici ils n'ont toujours présenté aucune preuve à l'appui de leurs décisions : pas d'analyses préliminaires de la matière, pas de résultats de tests, pas de panel d'experts, pas de documents authentiques, pas même la source documentaire qui les a guidés... ou plutôt, fourvoyés.

Christine Vermont

Dossier

.....

La Déontologie de la Conservation-Restauration

(suite) *Dans le précédent numéro, nous avons dressé un premier état des lieux, critique, de la déontologie à partir des dix principaux codes produits par les associations de conservateurs-restaurateurs à travers le monde. L'originalité de notre dossier consistait à les comparer, dans leurs versions successives jusqu'aux plus récentes, en nous référant aussi aux discussions internes qui avaient accompagné leurs modifications.*

Nous avons constaté dans cette évolution une dilution des exigences éthiques, une imprécision des définitions et un manque de cohérence d'un code à l'autre. Certaines grandes associations ont abandonné la notion de respect pour l'intégrité de l'œuvre. Ce qu'il s'agit de préserver devient de moins en moins précis. De plus en plus, ces textes s'efforcent de mettre la profession à l'abri de toute possible responsabilisation juridique.

De ce fait, leur valeur pour fonder une profession reconnue s'en trouve fortement discréditée, y compris dans leur rôle éventuel de référence juridique.

Paul Pfister, restaurateur, a formulé des définitions précises et des propositions pour établir une véritable éthique de sa profession.

Dans ce périple, déjà long, nous avons croisé le code d'éthique du Conseil International des Musées (ICOM). Nous étudierons ici plus en détail ses propositions de changements, annoncées depuis août 2003. S'il est adopté sous cette forme en octobre 2004, à Séoul, ce nouveau code permettrait aux musées de bloquer l'accès du public aux informations sur ses interventions. Ce dossier est une alerte autant pour les conservateurs que pour le public.

En première partie, R.H. Marijnissen, en historien de la restauration, et fort de son expérience de responsable de la conservation, repère l'impact du corporatisme sur la déontologie actuelle.

Nous souhaitons que ce débat sur l'éthique se poursuive, avec, entre autres, les réactions des professionnels concernés.

.....

ARIPA

Le corporatisme et la déontologie

La structure sociale des professions libérales s'appelle corporation, ordre, ou chambre. Pour les architectes, les médecins, les notaires et les avocats, l'affiliation est légalement obligatoire, ce qui veut dire que l'accès à la profession est réservé à des candidats dûment diplômés. Inutile de dire que ce contrôle est pleinement justifié.

Les codes expriment les principes fondamentaux qui régissent le comportement de ceux et de celles qui exercent la profession.

On distingue deux groupes de principes, à savoir le règlement de la corporation et la déontologie proprement dite. Le règlement traite de l'organisation de la corporation ainsi que de la convivialité entre les membres. La déontologie traite des responsabilités individuelles. Les règles de la gestion – les réunions plénières, les cotisations, les mandats, etc. – se laissent clairement définir ; ce qui n'est pas toujours le cas quand il s'agit d'apprécier le comportement humain dans l'exercice de la profession. Or, la qualité de membre constitue une garantie non seulement de compétence, mais aussi – et surtout – de sérieux, sous-entendu, de déontologie.

Un avocat ou un notaire véreux risquent d'être rayés : c'est la sanction pour avoir commis de graves méfaits ou des malversations qui ont fait un sujet de scandale. Remarquons toutefois que le corporatisme préfère louer et protéger les affiliés plutôt que de les honnir. En effet, quoi de plus normal ? Un avocat n'acceptera pas de défendre un client qui n'a pas acquitté les honoraires du confrère quitté. Les maîtres invoqueront la déontologie du barreau, alors qu'il s'agit d'une règle corporatiste qui n'a rien à voir avec l'éthique de la profession d'avocat.

Dans le secteur qui nous occupe en ce moment, le corporatisme et la déontologie accusent évidemment des parallèles avec l'organisation des professions libérales, mais les différences sont fondamentales. Le risque d'être rayé est pratiquement nul. On devient membre après avoir rempli un formulaire d'adhésion et avoir payé sa cotisation annuelle. Un diplôme ou un certificat d'études ne sont pas requis et on cesse d'être membre quand on cesse de régler la cotisation. Bref, on peut rester un affilié muet aussi longtemps qu'on le désire.

La corporation organise des congrès aux quatre points cardinaux. On y rencontre des collègues, des amis et des auteurs ; on y écoute des conférences tantôt très intéressantes, tantôt ennuyeuses. Agrémentées par des excursions et des banquets, ces

rencontres constituent les mondanités de la corporation. Bien sûr, cela n'a rien de répréhensible : les personnes qui ne sont pas avides de mondanités ne sont pas obligées d'y participer. Au demeurant, ces remarques ne diminuent en rien les mérites incontestables sur le plan professionnel : ces congrès approuvent des programmes d'enquête, des motions et des codes déontologiques.

Le langage des codes est clair, sans équivoque, rationnel, pondéré, dépourvu de toute inclination affective, bref, irréprochable comme il se doit. Mais, après une lecture attentive, on se demande en quoi l'exposé dépasse le niveau des lieux communs. De ceux et de celles qui assument des responsabilités en matière de conservation des œuvres d'art on attend une conduite correcte. Point n'est besoin de l'énoncer dans un code professionnel.

Pour mettre quelqu'un dans l'embarras, rien de plus efficace que de lui demander des définitions des mots qu'il a utilisés pour s'exprimer. Vouloir définir le concept d'une chose non mesurable, c'est s'engager dans de tortueux dédales.

- « Lire » une œuvre d'art ; rétablir sa « lisibilité », alors que l'observation est un processus très personnel. L'observateur regarde une œuvre d'art à travers ses connaissances (réelles ou prétendues), ses prédilections, ses bévues, sans oublier son ignorance. En regardant la même peinture, un béotien et un érudit voient deux tableaux différents. Dès lors il y a lieu de se demander pour qui la lisibilité doit être rétablie.

- « Faciliter la compréhension d'une œuvre d'art ». Les théoriciens de la restauration, les restaurateurs et les restauratrices, réclament-ils l'autorité de « comprendre » l'œuvre correctement ?

- Rétablir un « état antérieur connu ». Connue comment et par qui ? Rappelons que, le plus souvent, l'état physique d'une œuvre ancienne au moment où elle venait d'être achevée par son créateur n'est qu'une hypothèse.

- Que faut-il entendre au juste par une intervention « minimale » et/ou « indispensable » ? Tous ceux et celles qui ont fréquenté les ateliers ont rencontré des restaurateurs qui qualifient une rénovation de minimale et/ou indispensable. Il s'avère que faire le « strict nécessaire » se situe quelque part entre fixer des écaillages et refaire tout ce qui a disparu.

- On invoque couramment « l'intégrité » de l'œuvre : « nom féminin... Etat d'une chose qui est dans son entier, complète, intégrale, et, spécialement intacte, inaltérée... REM. *Intégrité* est plus qualitatif qu'*intégralité*, réservé généralement à ce qui est mesurable »

(Robert). Les phénomènes de vieillissement d'une œuvre ancienne sont variés et multiples. Un chef-d'œuvre exceptionnellement bien conservé n'est pas une pièce « inaltérée ». La patine, phénomène âprement discuté, constitue-t-elle un élément de l'intégrité du tableau ancien ?

• La « réversibilité » des traitements effectués est en quelque sorte avancée comme atout. En quoi un allègement du vernis ou un dévernissage seraient-ils réversibles ? Une toile de doublage peut être enlevée ; un entoilage est donc réversible, mais *quid* des adhésifs – féculents, colle animale, cire-résine, résines synthétiques – qui ont imprégné la toile ?

Voilà une demi-douzaine de problèmes quotidiens qui sont de nature à diviser les convictions.

On ne parle plus de clochards ; on préfère des SDF. Remarquons en passant que des euphémismes du même genre ont été introduits dans la terminologie moderne de notre profession. Jadis on entendait parfois un collègue qui obstinément parlait de carbonate de calcium au lieu de dire craie. De nos jours le mot « entretien » est résolument écarté en faveur de « conservation préventive ». La résonance scientifique a son effet bœuf sur un auditoire.

Euthanasie, clonage, transplantation d'organes, insémination artificielle, ce sont quelques problèmes redoutables de l'éthique médicale du *xx^e* siècle ; tout le monde en discute, et pour cause.

L'intérêt pour l'éthique de ceux et de celles qui gèrent et soignent le patrimoine artistique est pratiquement nul. Le public, y compris celui des amateurs d'art, estime qu'une œuvre abîmée ou accidentée doit être réparée. Mais que tout dégât subi par un chef-d'œuvre constitue, somme toute, une blessure définitive, voilà un message qui ne passe pas. Qu'il y ait de graves conflits, le public ne s'intéresse guère à des bagarres académiques. Certes, il appartient aux professionnels de résoudre les problèmes qui s'accumulent et se compliquent davantage, mais constatons en passant que le public, y compris celui des amateurs d'art, est mal informé et, dans certains cas spécifiques, désinformé.

Dans la pratique quotidienne, la déontologie, est-ce en définitive autre chose que le sens des responsabilités ? Un bon restaurateur, un bon conservateur de musée, ont-ils vraiment besoin d'un code d'éthique imprimé ? Ne sont-ils pas supposés être compétents, et la compétence n'implique-t-elle pas un esprit de discernement ? Ce qui importe à tous les niveaux, c'est la qualité spirituelle des individus.

Etant donné la complexité des problèmes qui se présentent, la divergence d'opinions est inévitable, voire normale. Ce qui est grave c'est de manquer de probité intellectuelle.

Discuter la déontologie c'est juger du comportement des professionnels. Si une erreur n'a pas été commise

de bonne foi, ce n'était pas une erreur, mais un acte de malveillance. Le pire : des professionnels qui fonctionnent à l'envers, par exemple en appliquant un traitement non défendable, présenté comme étant une intervention soi-disant scientifique. Ou justifier un projet dont on connaît fort bien les effets préjudiciables. Des scientifiques qui publient des données falsifiées, ou, le comble, qui fabriquent de fausses preuves de laboratoire. Certes, ce sont des cas rares ; on aimerait affirmer que ce sont des cas rarissimes. Imaginons le scientifique qui falsifie son expertise pour démasquer le faussaire de maîtres anciens ! Surréaliste, absurde, ou tout simplement inqualifiable ? Le monde scientifique a introduit l'expression « inconduite scientifique » (« *scientific misconduct* »). La rivalité entre collègues qui va jusqu'à la publication intempestive de données volées : le public en est informé par les médias quand il s'agit d'une découverte importante. Il arrive qu'un scientifique outré se propose d'organiser un colloque. Normalement cela se termine en queue de poisson.

Le code britannique¹ rappelle que, selon le règlement : « *Toute attitude d'un membre jugée inacceptable sur le plan professionnel, doit être signalée par écrit au conseil* ». En outre il stipule que « *Toute correspondance au sujet de pratiques dénoncées doit demeurer strictement confidentielle.* » Cet article en dit long. Ceux et celles qui estiment pouvoir revendiquer le sérieux d'une approche scientifique, pourraient-ils préciser ce qu'il faut entendre par une science confidentielle ? Bien sûr, dans le secteur qui nous occupe en ce moment, comme d'ailleurs dans tous les métiers intellectuels, il y a des choses qui sont confidentielles par nature. Quand une remarque percutante est de nature à déplaire à l'autorité qui se sent visée, elle réplique par des manigances et des arguments *ad hominem*. Cet individu est confidentiellement calomnié et on prend des mesures pour lui clouer le bec.

Non, la corporation (et pas uniquement la britannique) n'aime pas les membres perturbateurs ; elle estime que vendre la mèche ou dénoncer des méfaits est contraire à l'éthique. Reconnaissons qu'une certaine réserve est à recommander : quand un VIP, pour assouvir son ambition incommensurable, se permet de prendre des mesures qui portent atteinte à un chef-d'œuvre universellement connu, on pourrait, par exemple, proposer de chanter ses louanges.

Il y a, d'une part, les intérêts et la réputation de la corporation et, d'autre part, la déontologie proprement dite qui, elle, concerne avant tout les œuvres.

R.H. Marijnissen

1. Code UKIC, Art. 3.11.2 : « *Allegations of unprofessional conduct by a Member should be reported in writing to the UKIC Council as described in the Regulations. All correspondence regarding alleged unethical practice shall be held in strictest confidence.* »

Code de l'ICOM : un projet qui permet d'écarter le public

Le Conseil International des Musées doit se doter d'un nouveau code déontologique en octobre de cette année. Son projet officiel autoriserait les musées à ne plus tolérer un regard extérieur du public sur leurs dossiers et leur traitement des œuvres.

Bref historique

Revenons un instant sur l'histoire de l'ICOM.

L'International Council of Museums a été fondé fin 1946 à Paris à l'initiative de l'américain Chauncey J. Hamlin, soutenu par Georges Salles, alors directeur des Musées de France. L'ICOM scellera avec l'UNESCO une étroite coopération, dès l'année suivante¹.

L'ICOM compte aujourd'hui plus de 17000 membres et des comités nationaux dans 109 pays. Autant dire qu'il représente l'équivalent d'une O.N.U. des musées, investi d'un devoir d'exemplarité.

Etonnamment, il faudra attendre 40 ans pour que l'organisation se dote d'un code déontologique. Entre temps, le conseil avait adopté un code d'éthique des acquisitions (1970), puis son Comité pour la Conservation avait formulé une « Définition du Conservateur-Restaurateur » (1984). Ce document a une importance pour la reconnaissance de cette profession, mais son versant éthique de la restauration reste très généraliste, par comparaison avec la Charte de Venise de 1964, bien plus spécifique et précise.

Le premier Code déontologique de l'ICOM, s'adressant donc à tous les « professionnels des musées » – directeurs, conservateurs, restaurateurs, scientifiques, etc. – est adopté en 1986 à Buenos-Aires.

Après certaines retouches, la deuxième version du code, actuellement en vigueur, est approuvée à Barcelone, en 2001.

Le projet pour octobre 2004

Dès cette époque, une « restructuration » complète est annoncée, qui devra être adoptée lors de l'Assemblée Générale de l'ICOM en octobre 2004, à Séoul.

Préparé par le Comité d'éthique que préside Geoffrey Lewis, le projet en est disponible depuis août dernier,

sur le site internet de l'ICOM². Il ne s'agit pas en effet d'une simple révision, mais d'une restructuration, le découpage en chapitres étant entièrement modifié et la structure conceptuelle repensée. Il faut en dire deux mots.

La présentation de 1986, conservée en 2001, articulait le code en deux volets : les *principes d'organisation* (statut, finances, locaux, acquisitions, cessions, restitutions, etc.), puis la *conduite professionnelle*, sous forme de devoirs (à l'égard des collections, du public, de la profession, etc.).

La restructuration procède tout autrement, en instituant des thèmes beaucoup plus « positifs », sur le modèle : « les musées assurent la protection... les musées opèrent de manière professionnelle... dans la légalité... » Le résultat donne une figure nettement optimiste (annoncée par avance dans l'introduction de 2001 : « *Le Code est désormais présenté de manière moins normative. C'est la première étape d'une réforme plus complète prévue pour 2004.* »). Il n'est plus nécessaire de dire que les musées « doivent » se conformer à telle ou telle règle : ils sont réputés l'observer déjà.

Au-delà de cette innovation rhétorique, se cachent de spectaculaires changements de cap déontologiques.

L'ICOM a publié (sur son site) le texte proposé avec, pour chaque nouvel article 2004, un renvoi à l'article 2001 qu'il doit remplacer. Une lecture dans ce sens pourrait faire croire que tous les articles actuels retrouveront une place, sans exception.

Or ce n'est pas du tout le cas. Pour s'en rendre compte, il suffit de procéder en sens inverse : nous

1. Dans ces années 45/47 a soufflé un vent de tempête dans le monde des musées : la célèbre controverse sur le nettoyage des peintures à la National Gallery. L'ICOM vient en première ligne pour tenter de résorber cette querelle sans précédent, et il établit une Commission Internationale pour le Nettoyage et la Restauration des Peintures, dès 1948. Devenu un International Committee for the Care of Paintings, sa deuxième réunion sera présidée par Cesare Brandi. Puis en 1967, ce comité se joindra à celui des Laboratoires Scientifiques pour former le Committee for Conservation (ICOM-CC).

2. Code actuel 2001 : <http://icom.museum/ethics.html>.
Version proposée pour 2004 :
en français : http://icom.museum/code-restruct_fr.html,
ou en anglais : http://icom.museum/code-restruct_eng.html

avons noté sur le code 2001 les articles qui seront effectivement repris, ce qui laisse très en évidence tous ceux qui ne le seront pas. Cette mise en correspondance est autrement plus parlante.

Il s'avère que la principale amputation concerne les « responsabilités envers le public », son accès jusqu'ici admis aux documents et aux œuvres non-exposées, ses relations favorisées avec les professionnels, et en général son information sur les activités internes des musées.

Dans le code 2001, le « public » est mentionné 26 fois, tandis qu'il ne se trouve plus cité que 8 fois dans le projet. Cette statistique ne fait que refléter la mise à l'écart programmée du public.

Suppressions

Afin de faciliter notre étude, j'adopterai une typographie normale pour les articles de 2001 [Art. 0.0], et en *italique souligné* pour ceux qui sont prévus pour 2004 [Art. 0.0].

De manière plus que symbolique, on voit disparaître le chapitre 7 intitulé « Responsabilités professionnelles à l'égard du public ». Ce thème ne sera plus traité en tant que tel en 2004. Si quelques dispositions de ce chapitre 7, qui comportait 3 articles, seront reconduites, on est frappé par la suppression pure et simple, sans contrepartie, de son article central 7.2 : « Relations avec le public ».

Il résulte de cette suppression que les musées n'auront plus le devoir :

- a) de « *toujours se montrer efficaces et courtois avec le public* »,
- b) ni de « *répondre rapidement à toute correspondance et demande d'informations* »,
- c) ni de « *partager leur expérience professionnelle avec le public* »,
- d) ni de « *[permettre] un accès contrôlé mais illimité des objets ou documents demandés qui leur sont confiés, même dans le cadre d'une recherche personnelle ou d'un domaine d'intérêt spécifique* ».

L'article 2.8, « Accès du public », est lui aussi amputé. De ce fait, les musées n'auront plus à :

- e) « *permettre au public, dans une mesure raisonnable, de rencontrer le personnel* »,
- f) ni d'« *accéder aux collections non exposées, sur rendez-vous ou tout autre arrangement* ».

De plus, par une coupe dans l'actuel article 3.1 (Collections), les musées ne seront plus tenus de :

- g) « *porter à la connaissance du public de manière constante et régulière* » les nouvelles acquisitions.

Un autre pan entier disparaît avec la suppression d'une phrase-clé figurant dans l'article 8.3 (Recherche) :

- h) Les résultats des recherches n'auront plus à être « *communiqués au public* ».

Aucune ambiguïté n'est possible, puisque le nouveau code prendra soin de faire disparaître la phrase suivante qui survivait dans l'article 8.6 (Authentification et expertise scientifique) :

- i) « *Le partage des connaissances et de l'expérience professionnelle avec leurs collègues comme avec le public constitue un élément fondamental de la finalité du musée* ». (souligné par nous)

Les nouvelles dispositions correspondantes n'incluront plus du tout le public :

(a) et (b) ont disparu. Les membres des musées sont « *censés fournir leurs services professionnels avec efficacité et compétence* » uniquement dans le cadre de leurs « *Relations professionnelles* » [Art. 8.10].

Le partage de l'expérience professionnelle (c) se limitera à faire part de leurs connaissances et de leur expérience « *à leurs collègues, aux chercheurs et aux étudiants des domaines concernés* » [Art. 3.9] - une disposition que prévoyait déjà l' Art. 8.2. - mais plus au public.

L'accès aux objets et aux documents (d) y compris les données sur leur « *état* » et sur les « *traitements subis* » (sic !), sera limité « *au personnel et aux autres utilisateurs autorisés* » [Art. 2.19], ou « *à la communauté universitaire et académique* » [Art. 3.2], ce que prévoyait déjà l' Art. 2.8. Le reste du public est exclu.

L'accès aux œuvres non-exposées (f) entre dans le même cadre. Les musées auront des obligations « *vis-à-vis de la communauté scientifique, quant à la protection et aux possibilités d'accès et d'interprétation [des œuvres]* » [Principe 3], mais plus vis-à-vis du public.

Les dispositions (e), (g), (h) et (i) sont annulées.

Un aspect annexe de cette exclusion du public s'exprime par l'abandon des quelques dispositions qui prévoyaient de respecter les souhaits ou particularités des communautés encore vivantes lors du traitement d'objets spécifiques de leur culture ou de leur culte. Ainsi, dans l'entretien et la conservation des objets, les musées ne seront plus tenus de :

- j) [tenir] « *compte des demandes particulières des communautés dont l'objet est originaire* » [Art. 6.2].

De même est abandonnée cette disposition :

- k) « *Pour les œuvres sacrées, cela implique le respect des traditions et des cultures des communautés d'origine* » [Art. 6.3].

Que reste-t-il au public ?

Le bilan des réductions est lourd.

De toute manière, ce nouveau code ne s'adresse même plus au public, puisqu'il a supprimé de son introduction la phrase : « *D'autre part, [le code de 2001] stipule clairement ce que le public est en droit d'attendre de la profession muséale* ».

Les musées ne se reconnaissent plus de devoirs à l'égard du public pour son accès aux informations, ni aux œuvres en réserves, ni pour le rencontrer à sa demande, répondre à ses questions, ni pour lui présenter les acquisitions ou le résultat des recherches, ni pour partager leurs connaissances.

Que sera alors en droit d'attendre le public ?

Ce projet de code trace le portrait d'un public cantonné dans le rôle de visiteur, qu'il faut éduquer. Les musées s'engagent à l'accueillir « *aux heures normales et régulières* » [1.4 – Accès], à « *l'informer et l'éduquer sur les objectifs, les buts et les aspirations de la profession* » [Principe n°8], à le protéger « *contre une conduite professionnelle illégale ou contraire à la déontologie* » [Principe n°8]. Ils se proposent de développer « *leur rôle éducatif et attirer à eux le public le plus large* » [Principe n°4]. Tous ces principes existaient d'ailleurs auparavant [2.7, 2.8, 7.1].

Au mieux, le public peut former des associations d'amis ou de soutien pour le musée. Cependant on ne parle plus d' « *encourager leurs activités* », et l'on ne reconnaît plus que « *le développement des musées dépend en grande partie de l'appui du public* » – ces deux phrases de l'actuel article 2.6 seront abandonnées. Les musées accorderont simplement « *des conditions favorables à un soutien communautaire* » (amis du musée, etc.), et prendront « *acte de leur apport* » [6.8] en favorisant « *une relation positive entre les bénévoles et le personnel* » [1.17].

Correspondance avec Geoffrey Lewis

Au lieu de favoriser un sens des responsabilités, cette restructuration reconnaît un droit au secret sur les interventions, sur l'état réel des œuvres (y compris sur leur authenticité, qui peut être sujette à caution dans certaines collections) et de même sur toute l'histoire des restaurations passées, etc.

Devant la gravité et la concordance de ces changements, il nous a paru indispensable d'interroger l'ICOM. Nous ne voulions pas nous baser sur leur document s'il ne constituait qu'une vague base de travail, soumise à une large discussion et donc amplement modifiable à leurs yeux. D'autre part, il nous paraissait nécessaire, avant toute mise en cause, de savoir si le Comité d'éthique avait bien mesuré le sens de ces suppressions, leur impact désastreux sur l'éthique des musées.

J'ai donc pris l'initiative d'une correspondance

directe avec le président du Comité d'éthique, Geoffrey Lewis, en lui demandant en substance :

1) si ce document était dans sa version définitive, si elle avait été débattue et amendée depuis août 2003, ou le serait avant octobre 2004 ;

2) si son comité avait bien mesuré le sens des suppressions (Arts. 2.8, 7.2, 8.3, etc.) et leur impact sur les musées et le public ;

3) quelles étaient les raisons de ces suppressions (de devoirs éthiques reconnus jusqu'ici).

À la question 1, G.Lewis nous a confirmé que ce document diffusé en août 2003 avait été accepté par le Comité Exécutif et par le Comité Consultatif, lors de sa réunion de juin 2003 à Paris. Le rapport officiel de sa 64^e session, que nous avons consulté, montre en effet cette approbation : « *Le texte reçoit un accueil enthousiaste parmi les membres* ». La version que nous analysons inclut donc les révisions faites par ces deux hautes instances ³.

Comment a-t-on sollicité l'avis des autres membres de l'ICOM ? Le texte a été divulgué sur le site officiel le 12 août 2003, pour recueillir des commentaires avant le 30 octobre : soit deux mois et demi de réflexion seulement. Comme nous l'avons vu, l'ordre remanié du nouveau texte ne permettait pas une lecture facile des suppressions. Pour toucher les quelque 17 000 membres, qui ne sont pas tous des visiteurs assidus du site-web, il existe un support d'information : « *Nouvelles de l'ICOM / ICOM News* ». Dans le numéro 3 – 2003, aucun article n'est consacré à la nouvelle, qui est à peine mentionnée, sans appel à un débat : « *le document sera prochainement diffusé pour avis* ». D'autre part, il existe une sorte de forum de discussion internet – la liste de discussion ICOM-L – qui regroupe moins de mille participants (926, soit environ 6% des membres de l'ICOM). Un avis de diffusion, avec appel aux remarques et suggestions, leur est transmis le 21 août. Mais d'après la consultation des archives de cette ICOM-Liste, les propositions du nouveau code n'ont fait l'objet que de deux ou trois remarques, sans portée éthique.

Cela signifie-t-il un désintérêt absolu de la part des membres, ou un manque d'information de la part des responsables de l'ICOM ? Je remarquerai simplement que, conjointement au nouveau code, a été proposé un débat sur une éventuelle « *nouvelle définition du musée* ». Bénéficiant d'un article dans le numéro 3 des Nouvelles de l'ICOM, cette proposition a eu un écho bien supérieur. Sur la liste de discussion, une centaine d'échanges se sont faits sur ce sujet. Evidemment, le nombre de débattants reste infime : 50 y ont contribué,

3. Précisé sur l'ICOM-Liste, en date du 21 août 2003 : « *Ce document a été mis à jour pour tenir compte des commentaires reçus lors des réunions de juin du Comité consultatif et du Conseil exécutif.* »

ce qui représente 0,25% des 17000 membres de l'ICOM⁴. Cependant, la consultation sur le nouveau code paraît encore plus microscopique.

L'impact sur l'éthique des musées

M. Geoffrey Lewis m'a indiqué les prochains articles qu'il suppose équivalents aux articles supprimés ou amputés. Ce sont bien sûr les futurs 2.19, 3.2, 3.9 et 8.10 que nous avons déjà vus ci-dessus. Le seul amendement signalé par G. Lewis au cours de notre correspondance, concernerait l'article 3.2, qui n'indiquerait plus « à qui » seront accessibles les collections et les documentations. Cependant cet article reste une partie du chapitre 3, qui traite des « obligations particulières vis-à-vis de la communauté scientifique », sans y associer le public. Cet amendement ne changerait donc pas sa signification.

Je mesure combien ma troisième question pouvait être embarrassante pour le Président du Comité d'éthique. Geoffrey Lewis a pensé y répondre d'une manière très générale dans le début de notre correspondance en invoquant une certaine relativité de ce nouveau code :

« Ceci est un code professionnel basé sur des normes minimales de conduite professionnelle qui peuvent raisonnablement être appliqués dans tous les musées du monde. Beaucoup de ces musées ont des niveaux de performance différents et le Code ne s'occupe donc pas de petits détails administratifs, qu'il serait impossible de faire respecter. Plutôt, il généralise et réclame un haut niveau de conduite professionnelle⁵. »

Cette position me paraît grave pour deux raisons :

Premièrement, il serait insoutenable de qualifier de « petits détails administratifs » des principes fondamentaux comme ceux de l'accès du public à l'information, à la documentation, ou aux collections non exposées.

Deuxièmement, cette position exprime un rabaissement du rôle exemplaire que tenait l'ICOM. Jusqu'ici, le code avait pour raison d'être de soutenir les normes éthiques des musées, précisément vis-à-vis de règles nationales souvent insuffisantes :

Introduction du code 2001 : « [...] Bien que le Code ne puisse avoir la préséance sur la législation nationale, il peut cependant jouer un rôle quasi juridique lorsque la législation est mal définie ou inexistante sur les questions concernées. »

Soit la législation devait être définie clairement (et il est toujours embarrassant d'inscrire dans une loi un « secret-musées »). Soit elle ne l'était pas, et l'ICOM montrait au moins l'exemple d'une haute exigence morale.

Cette phrase a disparu du projet pour 2004.

Conclusion

L'ICOM définira-t-il seulement la plus petite norme commune ?

En France, la possibilité pour chaque citoyen de s'informer est rendue possible – s'il s'agit de collections publiques – à travers les dispositions du droit d'accès aux documents administratifs. Mais ce n'est pas le cas dans les autres pays, ni dans ces fondations privées qui ont le statut de musée. Ces institutions possèdent des chefs-d'œuvre que l'on nomme pourtant « trésors communs de l'humanité ».

Bien sûr, nombre d'institutions ne remplissent pas tous ces devoirs, et ne le feront pas spontanément demain. Individuellement ou en association, nous en avons fait l'expérience : courriers sans suite, réponses évasives, dossiers inconsultables, archives inaccessibles, informations et documents indisponibles. Mais un code éthique n'est pas chargé d'avaliser cette situation.

Pense-t-on qu'un grand texte de principes moraux – tel que la Déclaration universelle des Droits de l'Homme – doive être revu à la baisse, au motif que ses exigences sont inadaptées à certains régimes politiques existants ?

Au-delà de la transparence que réclament nos sociétés modernes, il existe une ligne morale formulée il y a plus d'un siècle par Max von Pettenkofer :

« Aux œuvres d'art très importantes, en l'occurrence de nombreux tableaux, on n'imposera rien qu'on préfère cacher au public⁶. »

Michel Favre-Félix

4. La consultation a pris de l'ampleur, grâce à une série d'articles publiés dans ICOM-News n°2 - 2004, disponible sur le site : http://icom.museum/definition_museum.html

5. « It is a professional Code based on minimum standards of professional conduct which can reasonably be applied in all the museums of the world. Many of these museums have different performance standards and the Code does not deal therefore with administrative minutia, which it would be impossible to enforce. Rather it generalises and requires a high standard of professional conduct. » (Geoffrey Lewis, réponse du 24 janvier 2004).

6. « Kunstwerke von so grosser Bedeutung, wie viele Ölgemälde sind, darf nichts geschehen, was nicht jederman wissen darf. » Max von Pettenkofer, dans *Über Ölfarbe und Conservierung der Gemälde Gallerien durch das Regenerations-Verfahren*, Brunswick, 1870, 3^e éd. 1902. Cette méthode de régénération des vernis a montré ses limites et ses inconvénients, mais c'est l'attitude éthique de von Pettenkofer qui importe encore aujourd'hui.

E X P O S I T I O N S

≠

EUGENE DELACROIX à KARLSRUHE

Eugène Delacroix
 Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe
 Novembre 2003 à fin janvier 2004

Le Kunsthalle de Karlsruhe abrite une collection très riche en art français et c'est une adresse de premier ordre outre-Rhin pour la peinture et la sculpture françaises du XIX^e siècle. Ses collections du XVIII^e sont également importantes, par comparaison avec les autres musées allemands, grâce aux œuvres de Chardin, peintre à qui le Kunsthalle avait consacré une remarquable exposition en 1999. La présente exposition Delacroix a été conçue autour de l'achat de deux tableaux, dans les années 70 : le charmant *Portrait de Madame Simon* de 1829 et *La déploration du Christ* de 1857.

Les textes réunis dans le catalogue sont d'une richesse et d'une variété remarquables, et ils relancent la recherche en ce domaine de l'histoire de l'art : ainsi ceux de Vincent Pomarède et de Barthélemy Jobert et un certain nombre de contributions allemandes.

L'exposition, présentée par le directeur Klaus Schrenk, s'organise en plusieurs thèmes : le passage du classicisme au romantisme, les traces du voyage de Delacroix en Afrique du Nord, puis ses sujets d'inspirations littéraires et historiques. Comme de nombreux musées et collectionneurs d'Europe et des États-Unis ont prêté des œuvres, il est très instructif d'observer de

Delacroix, *Poste de garde à Meknès*, 1846.
 65,5 x 54,5cm. Wuppertal, Van der Heydt Museum



Delacroix, *Chevaux se battant dans une écurie*, 1860,
 64,5 x 81cm. Paris, musée d'Orsay

quelle manière ces différents pays ou collections comprennent la conservation et la restauration.

Heureusement, un bon nombre de tableaux sont encore en bon état, surtout ceux des musées de Brême, Essen, Edimbourg, Francfort, Hambourg, Stockholm et de Suisse.

De ce fait, les comparaisons s'imposent d'elles-mêmes pour nombre de peintures. Nous ne retiendrons que les suivantes.

Arrêtons-nous devant *Poste de Garde à Meknès* de 1846, appartenant au Von der Heydt Museum de Wuppertal. La lumière remplit l'espace de cet intérieur, enveloppant les dormeurs d'une douceur extraordinaire, et elle permet aux différents plans de s'échelonner bien distinctement en profondeur. Le jeu des volumes est un chef-d'œuvre. Ce qui permet à ces effets prodigieux de jouer, ce sont les glacis et les vernis conservés dans leur configuration d'origine. En contraste avec cette œuvre magnifique, est exposée une autre scène d'intérieur, très comparable : *Chevaux se battant dans une écurie*, de 1860, venue du musée d'Orsay. Tout y est plat. La lumière conçue de la même manière que dans le tableau de Wuppertal est ici manifestement réduite par la perte de glacis et du vernis d'origine. Toutes les transitions, les passages, sont annulés entre les parties claires, plus ou moins résumées à du blanc, et la noirceur des couches préparatoires sombres qui affleurent à présent. Les volumes et l'espace sont perdus ainsi que le jeu de la tonalité. Ou alors, faut-il penser que Delacroix, par exception dans cette toile, aurait renoncé aux possibilités de la tonalité et inventé de tels contrastes ?

Trois natures mortes datent des années 1848/50. *Corbeille de fleurs renversée dans un parc*, du Metropolitan de New York, et *Bouquet champêtre*, du Musée de Lille, n'ont plus une bonne apparence. En

revanche, *Corbeille contenant des fruits posée dans un jardin*, du Philadelphia Museum of Art, possède encore ses glacis originaux, bien que le vernis ancien, sur cette œuvre, ait été remplacé par un vernis moderne (probablement synthétique) qui n'est déjà plus transparent.

Venant des collections françaises, on est heureux de voir au moins un tableau dans un état remarquable et authentique. C'est le *Combat du Giaour et du Pacha*, de 1835, conservé au musée du Petit-Palais, à Paris. On y ressent très bien le rôle que jouent les glacis dans la modulation des masses. La scène étant concentrée sur le premier plan, sans aucune vue sur un paysage, l'espace joue un rôle secondaire dans cette remuante composition.

Il est tout de même étonnant que des musées osent prêter, pour les représenter à l'étranger, des tableaux dont l'aspect pitoyable ne manquera pas de se remarquer à côté d'œuvres comparables. On se demande s'il ne manque pas à ces musées une petite bibliothèque où les conservateurs pourraient prendre connaissance des écrits du peintre et des témoignages de ses contemporains, afin de mieux mesurer ce que les tableaux de Delacroix réclament.

Espérons au moins que la France se serve du musée du Petit-Palais comme point de repère. A partir de là, on pourrait éventuellement essayer de corriger certaines erreurs commises sur d'autres Delacroix. Nous attendons la réouverture de ce musée avec l'espoir de retrouver sa collection modèle de peintures de l'école de Barbizon, une collection dans un tel état devenant rare dans ce pays béni.

REMBRANDT à DIJON

Rembrandt et son école
Musée des Beaux-Arts, Dijon
Novembre 2003 à début août 2004

Cette exposition, importante à plus d'un titre, a déjà reçu un public nombreux dont on suppose qu'il en gardera un bon souvenir. En effet, l'accrochage des œuvres favorise grandement une bonne perception tant des tableaux que des gravures. Les concepteurs de l'exposition ont voulu une tonalité des murs assez foncée et chaude, avec un éclairage direct pas trop froid, le tout servant bien les œuvres, et laissant percevoir les qualités ou les défauts de leur conservation. Le choix judicieux des tableaux permet de se faire une idée de l'art de Rembrandt comme du talent de ses disciples : Govaert Flinck, Nicolas Maes, Salomon Koninck, Jan Victors parmi d'autres.

La première salle débute ce parcours en fanfare, avec une merveille de l'art, la *Flore*, suivie des deux versions du *Sacrifice d'Abraham*. L'une, de Rembrandt, vient de Saint-Pétersbourg. Sa variante, de la

Pinacothèque de Munich, a certainement été exécutée avec la participation d'élèves, dont les noms, pour cette période d'avant 1636, nous sont inconnus. Le *Sacrifice d'Abraham* et la *Flore* du musée russe ont gardé des glacis et leurs vernis sont « allégés » dans le vrai sens du mot (voir la description de Koudriachef), si bien que leur richesse de coloration et leur transparence font jouer les volumes et l'espace de la représentation. L'aspect du *Sacrifice d'Abraham* de la Pinacothèque ne rend pas justice aux qualités de ce tableau : il affiche les accidents de restaurations irréfléchies, bien qu'on ait longtemps attribué à ce musée une approche modérée. Alors que le tableau de Saint-Pétersbourg offre au spectateur un délectable dégradé de nuances entre les clairs et les sombres, celui de Munich ne produit que des contrastes violents où ne se ressentent ni volume, ni espace, dans un ensemble plat et confus.

Autre chef-d'œuvre, le *Portrait d'une vieille femme*, venu de Saint-Pétersbourg, est lui aussi bien conservé, avec glacis et vernis ancien. Le *Garçon se tenant dans l'embrasure d'une porte* de Samuel van Hoogstraten et le *Jeune homme en armure* de Ferdinand Bol, sont d'autres exemples d'une conservation respectueuse.

Mais, en Russie aussi, la restauration n'est pas exempte de problèmes. On peut voir les traces de traitements de régénération à l'alcool mal contrôlés : dans ces cas, des glacis et vernis anciens ont été liquéfiés et absorbés par les craquelures. De ce fait, au bord de chaque craquelure on voit un liseré clair, puisqu'il s'y trouve moins de glacis et de vernis. Pour l'œuvre vue dans son ensemble, cet accident de restauration est bien moins gênant que si l'on avait enlevé la totalité des couches de vernis. Il est pourtant étonnant que les restaurateurs russes ne cachent pas de tels accidents par des retouches, faciles à réaliser et discernables sous ultraviolet. Est-ce dû à une haute exigence éthique ? Pour ma part, je n'hésiterais pas à corriger de tels défauts de restaurations précédentes, en retouchant de manière très peu invasive, pour permettre une meilleure perception des qualités de l'œuvre.

Bien sûr, il y a aussi des tableaux comme le *Nathan et Bethsabée* de 1650 par Ferdinand Bol, dont on se demande si les parties claires des chairs n'ont pas été un peu trop allégées. Mais, par ailleurs, on doit reconnaître avec satisfaction que les œuvres sur papier venues de Russie, n'ont pas trop souffert de blanchissage. Elles ont gardé une patine authentique.

Cette exposition, en plus d'une délectation pour l'amateur de peinture, constitue un excellent modèle pour l'orientation des conservateurs et des restaurateurs. Il est encore temps d'aller la voir. Les responsables des musées des beaux-arts devraient la prendre comme base de réflexion pour introduire davantage de responsabilité dans leurs actions.

Paul Pfister

Visibilité/Lisibilité : la persistance d'une double erreur

L'intitulé du dernier colloque de l'ARAAFU

« *Visibilité de la restauration – Lisibilité de l'œuvre* »

cumule deux contresens, dus à une insuffisante compréhension de la théorie de Brandi. Lecture des actes du colloque et explications.

Disons-le tout de suite : nous avons un *a priori* de sympathie pour les travaux de l'ARAAFU (Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire) qui a pris l'initiative, lors de précédents colloques, d'aborder des sujets dignes de débats. « La conservation préventive » (en 1992), « Restauration, dé-restauration, re-restauration » (en 1995). Nous avons republié dans *Nuances 15* (1997) un long article de Claire Faye, l'une de ses membres.

De plus, même si nous devons critiquer ses faiblesses théoriques, ce colloque nous aura permis d'apprécier plusieurs contributions. Celle d'une historienne allemande, et celles de deux restauratrices parlant avec intelligence et sensibilité des œuvres qu'elles ont eu à traiter. Dans une seconde partie (pages 27 et 28), nous résumerons leurs interventions, plus respectueuses de l'histoire et de l'authenticité des œuvres que nombre de travaux réalisés dans nos musées des beaux-arts. Enfin, il est méritoire d'avoir accueilli, lors de ces journées de juin 2002, Jean-Sébastien Still, peintre, pour un libre exposé sur les conséquences redoutables de l'objectif de lisibilité (voir, à la suite, le commentaire de James Blœdé, p.28).

Du bon usage de la théorie

Donc, ce colloque qui, pour cette cinquième édition, en juin 2002, avait « *opté pour une réflexion plus théorique* », aura présenté des restaurations réfléchies et paradoxalement manqué le travail théorique qu'il se proposait.

Le thème choisi était pourtant crucial, d'une constante actualité. En débattre – pour la première fois dans une telle réunion – pouvait être l'occasion d'une mise au point sur ces « notions théoriquement acceptées ». Mais il n'en a rien été. Dans son discours de clôture, Georges Brunel, préfacier de la récente traduction française de la *Teoria*¹, semble partager notre constat : « *Les notions de visibilité et de lisibilité ont parfois été employées comme justification a posteriori d'actions déjà engagées. La question du projet de restauration a affleuré dans les discussions. Lorsqu'on*

entreprind de traiter une œuvre, à quoi se propose-t-on d'arriver ? Cette notion de projet étant insuffisamment éclaircie, nous arrivons à des impasses. Ainsi, le vocabulaire, au lieu de servir à réfléchir, sert d'enveloppe à des sortes de dérobades. »

Dès les premières phrases de son introduction, Denis Guillemard, du « groupe colloque ARAAFU », avait situé le thème « Visibilité de la restauration – Lisibilité de l'œuvre », et tous ses développements, dans une constante référence à Cesare Brandi et aux commentaires ultérieurs de Paul Philippot : « *Chaque mot leur est redevable, tout comme l'idée de ce colloque.* »

Rendre ainsi hommage à ces deux auteurs signifie en clair que l'on adhère à une école de pensée : celle de la restauration critique. Il est fort troublant que les orateurs n'aient pas cru bon de signaler qu'un pan entier du monde de la restauration ne partage pas les réflexions du théoricien italien, et en rejette certaines, délibérément. Dans cet *autre monde* de la restauration, on ne s'interroge guère sur les retouches plus ou moins discernables : l'illusionnisme est une évidence qui ne prête pas à d'interminables discussions. Nous regrettons, puisque nous défendons cette approche critique, que l'ARAAFU n'ait pas rappelé que ce vaste *autre monde* travaillait selon de tout autres principes.

Plus regrettable encore est le malentendu sur le thème du colloque. Les organisateurs attribuent « *chaque mot* » à Brandi, sans s'apercevoir que la *Teoria del Restauro* ne prône nullement une restauration « visible », et que jamais elle ne donne pour but à la restauration la « lisibilité » de l'œuvre.

Tous ont-ils vraiment lu Brandi, et tous l'ont-ils vraiment compris ? Il n'est pas exagéré de poser cette question, tant les principes réputés connus s'avèrent mal digérés. Georges Brunel sera même plus sévère : « *Il y a des problèmes de restauration devant lesquels on se dédouane en faisant seulement référence aux noms*

1. Cesare Brandi, *Teoria del Restauro* [1963]. Traduit par Colette Déroche aux Editions du Patrimoine en juin 2001.

prestigieux qui ont contribué à l'élaboration de la théorie, tels Cesare Brandi et Paul Philippot, sans parfois connaître exactement la teneur de leurs propos. »

Visibilité de la retouche ?

Dès le départ cette question est mal posée car Brandi n'a pas conçu le problème de cette manière.

Ses prémisses théoriques sont communes aux petits manques et aux larges lacunes, mais le traitement varie au cas par cas. Les grandes lacunes équivalent à des zones de ruines, que l'on doit tempérer mais non reconstruire. Tandis que pour les petites, on peut encore être guidé et proposer une liaison, une intégration de la lacune, qui rétablisse l'unité potentielle de l'œuvre ².

Jamais dans la *Teoria* il ne parle de retouche « visible ». Au contraire, il pose comme principe général que l'intégration doit être « reconnaissable » mais, qu'à distance normale, elle doit être... « invisible » !

« *L'intégration devra donc être invisible à la distance où l'œuvre d'art doit être regardée, mais immédiatement reconnaissable, et sans avoir recours à des instruments spéciaux, aussitôt que la vision se fait un peu plus proche.* » (*Teoria del Restauro*, chapitre III)

Brandi insiste même sur le fait que son principe contredit la conception dite « archéologique » selon laquelle les manques devraient toujours rester apparents. Allant plus loin encore, il n'exclut pas d'utiliser pour les intégrations des matériaux semblables à l'original, voire de recourir à des patines artificielles.

Nous sommes donc très loin de la caricature qui persiste dans les discours sur sa théorie. Nous constatons qu'il n'emploie justement pas le mot « visible ». Avec insistance, il n'utilise que les termes « reconnaissable », « facilement identifiable » et « discernable ».

Finalement il faut parler de la « lisibilité » des retouches – à l'inverse de ce que propose le titre de ce colloque.

En priorité, les participants auraient dû s'interroger sur le sens de deux mots si proches, dont l'usage est tellement répandu, mais si rarement questionné. Ce travail, qui devait être l'objectif prioritaire pour tout universitaire, n'a pas été fait. Ségolène Bergeon-Langle a paru s'en charger dans sa communication « Lisibilité et réintégration », où elle fait une place à « *une rapide mise au point du vocabulaire utilisé* ».

« *La visibilité est le caractère de ce qui est visible, par l'œil ; la lisibilité est le caractère de ce qui est visible par l'organe de la vue, l'œil, et par la culture de celui qui voit. On comprend alors pourquoi on utilise plutôt l'expression "lisibilité de la réintégration".* »

Quoique le discours soit assez flou [« *visible... par la culture* » ?], l'auteur n'en contredit pas moins la moitié du titre et donc du programme de ce colloque. Elle n'en

tire pourtant pas de conclusion.

J'avais analysé cette erreur, un an auparavant (*Nuances* 26, mars 2001), sous une forme qui me paraît plus complète, et qui est la suivante.

Pour être discernable de près, il ne suffit pas que la retouche soit « visible ». Car elle pourrait être néanmoins comprise comme une salissure, une dégradation ou une décoloration naturelle de l'original, un accident... La retouche pourrait même être prise pour l'original et vice versa, ainsi que le rapporte Jorge Vasquez, dans un débat de ces journées de juin (actes, p.322) :

« *Je me suis rendu compte que les étudiants prenaient mes bouchages pour le matériau d'origine et le matériau original pour une restauration mal nettoyée* ³. »

La retouche doit donc être lisible, c'est-à-dire transmettre au spectateur un message clair : « *Cette zone est une retouche – une proposition moderne faite par un restaurateur.* »

C'est par son graphisme, sa tonalité, sa texture, etc., qu'elle doit traduire son « actualité », parvenir à ce que le spectateur « lise » ce message.

Puisqu'il y a lecture, il est à propos de parler de connaissance, plutôt que de culture, car son langage – petits points, hachures, tons plus clairs... – doit être compris par les publics des plus diverses cultures.

Visibilité de la restauration ?

Plus largement, comment la restauration exprimera-t-elle son « actualité », lorsqu'il ne s'agira pas simplement des retouches, mais du nettoyage et autres éliminations ?

Voilà, une fois encore, une véritable question que ce colloque n'a pas traitée.

La *Teoria del Restauro* enjoint à tout acte de restauration de se présenter à sa place actuelle, sans chercher à se confondre avec un moment du passé, ou pire, avec le moment de la création. Mais ce n'est pas là son but, c'est un *principe éthique* qui doit lui éviter de tromper le spectateur, de présumer une réversibilité du temps. Son but – le *projet* de la restauration, pour reprendre le mot de Georges Brunel – est de replacer l'œuvre dans son temps juste, qui est le temps continu de son long parcours dans le passé. C'est pour cela que Brandi réclamait la préservation de la patine, « *sédimentation du temps sur l'œuvre* ».

Donc, pour manifester l'actualité d'un nettoyage, il demandait la conservation d'« *échantillons de l'état*

2. Note théorique sur le traitement des lacunes, communication au 20^e Congrès d'Histoire de l'Art, New York, 1961, annexée à la *Teoria*.

3. On trouvera d'autres types de confusions possibles dans les résultats d'une étude menée par Silvia Pain, dans la perspective de ce colloque (actes, pages 295 à 316). Elle y étudie les réactions et la compréhension d'un échantillon de spectateurs, face à divers types de retouches sur des céramiques anciennes.

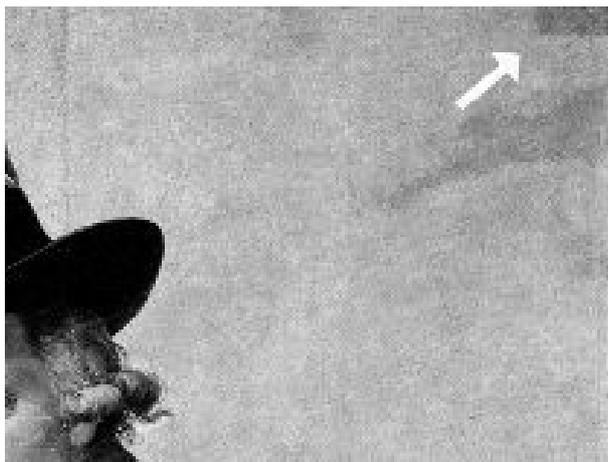


Fig.1 : *Portrait de Monsieur Sériziat*, par David.

Détail, en haut à droite dans le ciel. Lors de l'allègement des vernis effectué par Goulinat en 1949, un petit rectangle témoignant des vernis présents avant l'allègement (flèche) avait été laissé discernable, conformément aux recommandations de Brandi. Il a été éliminé – sans être analysé – en même temps que le reste du vernis ancien, lors du nettoyage de 1989 (pour ce nettoyage, voir notre dossier *Nuances 24*, juin 2000, pages 15 à 19)

précédant la restauration, et même de parties d'époques différentes, représentant le même passage de l'œuvre dans le temps 4. » Pour que l'acte du nettoyage soit discernable, il avait proposé par exemple de laisser subsister, à un endroit pas trop sensible du tableau, un petit échantillon de vernis ancien (fig. 1).

Si, comme le suppose l'intitulé du colloque, les nettoyages devaient être « visibles », nous aboutirions à un sérieux paradoxe : les marbres antiques les plus blancs, les peintures anciennes les plus rutilantes seraient des modèles. Les nettoyages les plus ostensibles seraient de ce fait les plus orthodoxes.

En réalité, Brandi garde le même raisonnement que pour la retouche : un nettoyage n'a pas à être « visible ». Il doit permettre, grâce à la conservation de la patine, de placer l'œuvre dans son propre temps continu. Il devrait se discerner juste d'une manière indirecte.

Lisibilité de l'œuvre ?

En dehors du passage, cité plus haut, sur la retouche, Ségolène Bergeon-Langle néglige le point principal, qu'elle accepte sans le critiquer, à l'instar de tous ses collègues présents : la notion de « lisibilité » de l'œuvre. C'est un peintre, Jean-Sébastien Still, extérieur au monde des professionnels, qui seul saura faire remarquer la vacuité de cette notion. Une œuvre d'art ne se lit pas.

Il est étonnant que les personnalités présentes l'aient aussi difficilement entendu, et qu'elles n'aient pas constaté, dans leur lecture de la *Teoria*, que Brandi n'emploie jamais le terme de « lisibilité » de l'œuvre.

Il est sur ce point intraitable : une œuvre se contem-

ple. Elle se présente, elle apparaît, elle parvient à la conscience du spectateur qui la reçoit, la regarde, la perçoit.

Elle ne se lit pas car *elle n'est pas un message, ni ne communique un message*.

Je renvoie pour ce point capital à l'ouvrage de Brandi, *Les deux voies de la critique* 5 (dans lequel il aborde cette question dans le même cadre de cette phénoménologie de l'œuvre d'art qu'il a adopté pour sa *Teoria*), et à mon étude précédente sur Brandi et la lisibilité 6.

Brandi se demande justement s'il est conforme à l'essence de l'œuvre d'art « *de représenter ou tout au moins de contenir un message* ». Mais, explique-t-il, ce qui caractérise le message est « *de communiquer une information* », c'est-à-dire « *informer sur une présence qui est ailleurs, ou qui a été ou sera* ». Or la singularité de l'œuvre d'art est précisément de « *se donner en propre* », tout à l'opposé du message : « *L'œuvre d'art ne communique pas, elle se présente ; elle n'informe pas, elle se donne comme astance.* »

L'œuvre peut fournir des informations de façon annexe ou involontaire, mais le problème est qu'en la qualifiant elle-même de porteuse de message, fût-il nommé esthétique ou culturel, nous passons de la perception au déchiffrement et, de sa présence d'œuvre, elle « *déchoit au rang d'un moyen d'information* », selon les mots de Brandi.

L'œuvre n'est pas le message d'un artiste. Elle est son *témoignage*, qui sera recueilli, ou non. Un témoignage esthétique et un témoignage historique. Si la profession réalisait ce fait, elle ne se donnerait plus pour mission d'améliorer la lisibilité d'un message, mais de conserver avec la plus grande attention un témoignage auquel concourent nombre d'éléments qu'elle croit légitime et nécessaire de supprimer.

Michel Favre-Félix

4. Cesare Brandi, *Théorie de la Restauration*, page 50.

5. Cesare Brandi, *Les deux voies de la critique*, traduction et introduction par Paul Philippot, Ed. Marc Vokar, 1989.

6. Michel Favre-Félix, « La lisibilité, Cesare Brandi et la visée de la restauration », *Nuances 26*, mars 2001.

Comptes rendus d'interventions

Plusieurs contributions à ce colloque sont du plus grand intérêt. Leurs auteurs – deux restauratrices et une historienne – ont réalisé un travail de réflexion sans commune mesure avec les approximations théoriques que nous venons de critiquer. Nous résumons ici leur propos, en conseillant leur lecture complète dans les actes du colloque.

La Pietà « miraculeuse » Julia Riecke

La Pietà du village de Saint-Saturnin-lès-Apt, grand tableau d'église peint probablement à la fin du XVII^e siècle, fut l'objet d'une histoire exceptionnelle. En 1850-51, une jeune femme au tempérament mystique, Rose Tamisier, voit sur cette Pietà les plaies du Christ saigner. Du sang va s'écouler à six reprises, en présence de nombreux témoins. Cependant, un comité d'enquête diligenté par l'évêque refusera d'accorder le statut de miracle à ce phénomène que, par ailleurs, il se déclarera incapable d'expliquer. Renvoyée devant la justice civile, la jeune femme sera condamnée en 1851 à plusieurs mois de prison. La mention de « miracle » sera interdite par l'Eglise. Après avoir tellement partagé la vision miraculeuse de Rose, le village sera lui aussi contraint de se dédire.

Cette histoire oubliée a été redécouverte par la restauratrice, Julia Riecke, de l'Ecole d'Art d'Avignon, lorsqu'en 1998 la municipalité du village demande la restauration du tableau, trouvé dans un état d'épave. Cette restauratrice va se donner pour premier travail de réunir le plus grand nombre de documents, témoignages, archives et objets liés à ce drame de 1850. Elle montre alors aux habitants qu'en réalité, cette Pietà a deux « moments d'origine » : celui de sa création comme œuvre d'art, au XVII^e, et le second, qui est sa manifestation comme peinture « miraculeuse » en 1850. Aujourd'hui elle est forcément l'une et l'autre.

Il y a même plus. La restauratrice, avec une remarquable sensibilité, perçoit que l'état d'abandon subi par la Pietà, depuis 1851 jusqu'aujourd'hui, est entièrement lié au rejet de son histoire « miraculeuse ». Des plis, des repeints grossiers marquent le tableau dont, en fait, peu de matière originale subsiste : ce sont autant de plaies infligées à cette image, peinture blessée, rejetée, génération après génération, à cause d'une culpabilité : celle d'avoir cru au « miracle », puis d'avoir dû le renier et fait du tableau une œuvre presque diabolique.

Julia Riecke, après un simple dépoussiérage, va seulement stabiliser la toile, en la ré-accrochant sur le châssis et en refixant les écailles qui menacent de

tomber. La toile conservera son état déformé par des plissures, marqué de repeints, état de souffrance qui est la suite logique, sensible, de sa seconde histoire.

Cette Pietà sera exposée ainsi à Avignon en 2000, entourée de nombreux documents et objets-témoignages dans une sorte de mise en scène dramaturgique, puis à Perpignan. Elle reviendra à Saint-Saturnin-lès-Apt, mais non pas dans sa place précédente au-dessus du maître-autel. Pour une période intermédiaire, la Pietà est abritée dans un endroit à part de l'église – sorte de « théâtre de mémoire » – en attendant une plus longue maturation des réflexions de la communauté.

Qu'on ne se méprenne pas. Ce qui cause notre admiration n'est pas le résultat physique, l'état de souffrance de cette peinture, ni la non-intervention en soi, vue comme un principe souhaitable. Ce qui justifie notre admiration est la prise en compte par cette restauratrice de la dimension extraordinaire, unique, de cette œuvre. Julia Riecke a compris qu'il s'agissait d'abord de restaurer un lien authentique entre la communauté et cette toile, lien dramatique et refoulé. Dans ce sens, elle a accompli un travail de restauration considérable, par ses enquêtes, sa mise en scène de l'œuvre, ses explications et sa sensibilité. Elle a refusé de rendre « lisible » l'image peinte au XVII^e (dont il restait peu de chose), au prix d'un effacement définitif de toute cette histoire unique vécue depuis. Elle a aussi reconnu que cette toile existait en premier lieu à travers une communauté. La restauration ne devait pas intervenir de l'extérieur avec ses critères standardisés, avec « *cette impression d'arbitraire et d'irréfutable que peut provoquer chez le spectateur une intervention esthétique radicale* », mais servir de révélateur. Et finalement, ce public a été l'objet d'une véritable attention de sa part, bien supérieure au projet, somme toute assez méprisant, d'une lisibilité « pour le grand public et les scolaires ».

Triptyque de la Lamentation Elisabeth Chauvrat

Ce triptyque – œuvre anonyme espagnole, vers 1520 – a un surprenant aspect. Il montre, dans son panneau central, une lamentation autour du Christ mort allongé et, à la fois, derrière ce groupe, un Christ crucifié. Ce dernier a été ajouté sur le fond du ciel et du paysage, sans doute au XVII^e siècle. De plus, il est assez abrasé par un décapage ancien qui y a creusé de larges lacunes.

La réflexion a porté sur les choix possibles face à cette iconographie hybride. L'élimination pure et simple du Crucifié a été directement écartée – afin de préserver le témoignage historique du repeint – avec une force de conviction que l'on aurait souhaité rencontrer dans d'autres circonstances.

Une option a été proposée – avec essai local – pour le conserver, mais masqué par un surpeint recouvrant les fragments de ce Crucifié. Ceci permettait de recons-

tituer une image vraisemblable de la scène originelle : retouche illusionniste, par-dessus, figurant du ciel en dégradé de bleu et des végétations en partie basse.

Finalement le conservateur a préféré maintenir le tableau dans son état hybride.

Il se trouve simplement que, du fait de cet aspect hybride, le triptyque – rarement exposé jusqu’ici – ne prendra pas place dans les salles des peintures. Il sera exposé à l’écart dans celles des meubles et objets d’art, avec un statut « d’objet de curiosité », alors que la qualité de sa création artistique mériterait sûrement mieux. Ici, la non-intervention ne met certes pas en péril l’œuvre, mais elle ne la sert pas non plus.

Recherche d’un compromis Hiltrud Schinzel

L’intervention de cette historienne de l’art allemande a remis à leur place quelques-unes des préentions les plus courantes de la restauration moderne. Nous ne pouvons que souscrire à son analyse, nette et rigoureuse, et nous utiliserons ici son propre résumé.

Développer une méthode de restauration valable à jamais est impossible. Se reconnaître éthiquement « responsable devant le futur » n’a pas grand sens, vu notre taux d’ignorance et les échecs involontaires qui marquent chaque génération. Tirer les leçons de ces

échecs passés nous laisse pourtant souvent sans réponse pour le présent.

La matière des œuvres, mais aussi leur réception, sont évolutives. Or les connaissances objectives que fournissent la chimie et l’histoire, qui nous paraissent des références sûres aujourd’hui, restent extrêmement partielles. De plus, la synthèse de ces données partielles est laissée « *entièrement à la discrétion du conservateur-restaurateur, qui sera le seul à en mesurer les conséquences pratiques* ». On ne peut pas cerner une œuvre d’art sur ces bases.

Il faut revenir à cette réalité : l’art affecte en premier lieu nos sens et nos émotions. Ce sont, tout au contraire, les mystères restants – ceux qui ne seront jamais abordables par la science, la chimie ou l’histoire – qui constituent les qualités les plus stables et les plus fascinantes de l’œuvre.

L’idée de rendre les œuvres « lisibles » pour toucher un public de masse malheureusement « illettré » est un risque majeur pour leur contenu idéal. Multiplier les explications, tester nos hypothèses, rechercher les couleurs d’origine, afin d’accroître nos connaissances et satisfaire le public, tous ces travaux devraient être fait, selon Hiltrud Schinzel, par des moyens « virtuels », en épargnant l’œuvre, en la préservant de notre inévitable arbitraire.

M.F-F.

Réflexions sur un débat

Quand le regard d’un peintre se heurte à la « méthodologie raisonnée, argumentée et scientifique » de la restauration actuelle.

Jean-Sébastien Still, un des adhérents de longue date de l’ARIPA, avait réussi, par on ne sait quels détours, à persuader les organisateurs du 5^e colloque de l’ARAAFU qu’ils devaient donner la parole à un peintre et que, ce peintre, c’était lui. Pour donner une idée de son exposé (p. 65 à 71 des actes du colloque), le plus simple est de citer *in extenso* son propre résumé :

« *L’œuvre picturale est reconnue telle et conservée dans les musées en vertu de son identité singulière. L’homme exceptionnel qui l’a façonnée rend visible, à travers son organisation plastique, une pluralité de messages. Vouloir rendre lisible le visible, c’est vouloir imposer une lecture limitative d’une œuvre qui a été conçue pour transmettre, par le sensible, une infinité de sens. La lisibilité est un concept flou, non défini, qui*

constitue un cadre inadéquat pour la restauration et peut avoir des conséquences destructrices sur les peintures. »

Drôle d’incipit

Un tel discours, dans un tel colloque, s’apparente à un acte de grand courage et doit être salué. C’est du reste ce que fit, en ouverture du (très houleux) débat qui suivit (transcrit p. 73 à 77 des actes), la présidente de séance, Marie Berducou, à ce moment-là encore directrice des études de restauration à l’IFROA :

« *L’exposé de Jean-Sébastien Still est courageux ; au demeurant, il convient de préciser que lorsque l’on intervient sur une œuvre, c’est que l’on a l’intention de la*

changer. Il est en revanche tout à fait important de discuter de la légitimité de cette intervention. »

A peine engage-t-elle ce débat, Madame Berducou lâche, comme si elle allait de soi, une phrase qui est tout sauf acceptable (et qui ne sera d'ailleurs pas discutée). En aucun cas un honnête praticien ne devrait intervenir sur une œuvre si son intention est de la changer. Le changement, si changement il y a, ne peut qu'être une conséquence et nullement une intention, un préalable. Souvent, ce changement – comme Jean-Sébastien Still venait précisément de s'employer à le montrer – est préjudiciable à l'œuvre. Les restaurateurs – ceux-là même qui appartiennent à l'ARAFU – le savent très bien lorsqu'avec raison, ils promeuvent une politique de conservation préventive. Prétendraient-ils au titre de conservateur-restaurateur s'ils avaient pour intention de changer les œuvres ? Quel sens aurait d'être à la fois celui qui les conserve et celui qui les transforme ? Décidément, on imagine mal un conservateur ou un restaurateur approuvant un tel propos. Germain Bazin, conservateur en chef des peintures du Louvre chargé, en 1966, du Service des restaurations des musées nationaux, disait même tout le contraire : « *Un tableau sain, ayant eu peu à souffrir au cours des siècles, est bien restauré lorsqu'il paraît ne pas avoir été touché.* »

Faut-il alors prendre ce que dit la présidente de séance comme un aveu – un aveu qui vaudrait, pour le coup, dénonciation – : les restaurations actuelles seraient-elles réellement motivées par une intention de changer les œuvres ? Ce serait trop énorme !

Reste une possibilité. Il faudrait prêter à ce mauvais *incipit* un caractère intentionnel qui se lirait entre les lignes : Jean-Sébastien Still a du culot de se présenter parmi nous ; « *au demeurant* » son exposé est nul et non avé ; il est faux parce que non fondé sur de bonnes prémisses : l'intention de la restauration est de changer les œuvres. Qui ne prend pas en compte ce paramètre ne dit que des bêtises.

Un combat entre subjectivité et objectivité ?

Notre intention n'est pas de commenter toutes les déclarations et réparties de ce débat. Il y aurait trop à dire. Jean-Sébastien Still s'efforce de garder sa ligne et de répondre aux attaques qui consistent en général à prétendre que la profession agit toujours objectivement alors que la critique serait subjective car uniquement basée sur une approche sensible de l'œuvre. Ainsi, David Cueco :

« *Ce qui est gênant dans le discours de l'ARIPA, c'est l'opposition qui est faite entre connaissance et sensible : c'est un débat fondé idéologiquement.* »

Faut-il vraiment répondre à cela ? David Cueco, s'il lit *Nuances*, l'interprète d'une drôle de façon. Pourtant – et là nous l'approuvons – il ajoute : « *Il faudrait croiser nos regards sur les objets eux-mêmes entre méthodologie sensible et méthodologie raisonnée, argumentée et scientifique. Connaissance et sensible ne s'opposent*

pas de façon si abrupte. » Jean-Sébastien Still lui répond : « *Je suis d'accord ; sensible ne veut pas dire subjectif.* » De fait, ce que David Cueco appelle « *méthodologie sensible* », et qui se nomme plus simplement « regard », peut tout à fait être raisonné et argumenté. Argumentation et raisonnement ne sont pas l'apanage de la seule science. On peut même dire que toute connaissance scientifique commence par une approche sensible, une perception : « *Tout ce que je sais du monde, même par science, je le sais à partir d'une vue mienne ou d'une expérience du monde sans laquelle les symboles de la science ne voudraient rien dire. Tout l'univers de la science est construit sur le monde vécu et si nous voulons penser la science elle-même avec rigueur, en apprécier exactement le sens et la portée, il nous faut réveiller d'abord cette expérience du monde dont elle est l'expression seconde. La science n'a pas et n'aura jamais le même sens d'être que le monde perçu pour la simple raison qu'elle en est une détermination ou une explication* ¹. »

Plus de références pour moins d'authenticité

A un certain moment du débat, Catherine Lebet, une restauratrice, répond à Still que l'on « *ne travaille pratiquement jamais sur une œuvre vierge de toute restauration* ». Comme elle ajoute qu'il est possible, grâce aux ultraviolets par exemple, « *d'avoir une connaissance plus approfondie de l'œuvre avant [ses] restaurations* », Madame Berducou prend la parole et pousse plus loin le discours théorique :

« *Se pose le problème de l'état référence. Etat avant une restauration récente ou état que l'on tente de reconstruire par différentes approches : scientifique, historique, stylistique, etc. Nous devons arrimer notre démarche à des points de référence issus d'un raisonnement. Comme le disait Gerry Hedley : "Nous ne dérivons pas sans balises sur un océan de valeurs relatives". On ne se fonde pas sur une appréciation ponctuelle de l'œuvre*

1. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945. Je remercie Marcel Siret de m'avoir indiqué cette citation.

2. Cette phrase de Gerry Hedley (extraite de *Long lost relations and new found relativities...*, 1989) n'a pas, en réalité, le sens que lui prête Madame Berducou... Les « balises » qu'il mentionne ne sont pas ces « références » fournies par les études historiques et scientifiques dont elle parle. En l'occurrence, il évoquait au contraire des repères esthétiques, appuyés sur un diagnostic visuel, sensible, de l'état actuel de l'œuvre. Il fait donc bien « *une appréciation de l'œuvre à un moment précis (actuel) de son histoire* ». Il s'agit d'y discerner les ruptures d'harmonie, les altérations et les discordances entre couleurs, produites par son vieillissement matériel. Puis le restaurateur devra chercher des moyens pour les contrebalancer, plus ou moins, et au cas par cas. D'un autre côté, il est piquant d'invoquer son autorité dans un colloque placé sous les auspices de Brandi et Philippot. En effet, si le but de Hedley – trouver un diagnostic esthétique commun – est louable, sa méthode est fort discutable. Il se déclarait clairement « *en faveur du nettoyage total* », et c'est au stade des retouches qu'il proposait de reporter toute la question des modulations esthétiques (cf. : *Measured Opinions*, Gerry Hedley – Collected papers, UKIC, 1993) Dans ces textes, il cite à peine Brandi (pour le critiquer) et ignore sa *Teoria*. Au demeurant, l'attention qu'a portée Hedley aux toiles et aux conséquences des diverses méthodes de rentoilage est remarquable. (M. F.-F.)

à un moment précis de son histoire. Lorsque le travail a été bien fait, l'image nouvelle donnée par la restauration est plus référencée que l'image antérieure. »

Or, ce que dit là Madame Berducou est tout à fait critiquable. Ne pas se fonder, par principe, sur l'état de l'œuvre avant restauration mais survaloriser son état après, c'est éviter de se poser la véritable question des références. Celles dont elle parle sont fournies par quelques analyses scientifiques, quelques recherches historiques, quelques appréciations stylistiques de professionnels. Il se trouve qu'au cours de ce même colloque, est intervenue une historienne de l'art, Hiltrud Schinzel, qui a expliqué de façon très pertinente pourquoi ces quelques références supplémentaires étaient de maigre utilité pour la restauration, et ne permettaient pas d'accéder à la part la plus essentielle de l'œuvre d'art (voir ci-dessus le résumé qu'en donne Michel Favre-Félix).

En effet, les références qui vaudraient vraiment la peine d'être cherchées, autant que possible, sont bien plus complexes que celles relevées habituellement au cours des restaurations. Elles oscillent entre ce que l'on peut savoir du contexte et de la destination de l'œuvre à sa création et ce que le temps a permis que l'image devienne. L'image artistique au sens plein du terme, quant à elle, ne peut être « référencée ».

Se baser sur un « état que l'on tente de reconstruire » est, en outre, difficilement conciliable avec le fait que la restauration ne peut avoir affaire qu'avec les matériaux de l'œuvre dans leur état actuel, ainsi que le rappelait Paul Philippot. Etant donné l'irréversibilité du temps, l'impossibilité de faire remonter à la matière le cours des siècles, toute restauration met l'œuvre dans un état qui n'a jamais été le sien, un état qu'elle n'aurait jamais eu sans cette intervention. C'est pourquoi cet « état que l'on tente de reconstruire par différentes approches » n'a de valeur que s'il a permis, non pas d'accumuler des références, mais de restituer à l'œuvre un peu plus d'authenticité. Or une restauration ne peut conférer à l'œuvre un surcroît d'authenticité qu'à la condition de respecter, et même de révéler, différents apports dus au passage du temps et à l'histoire de l'œuvre, au rang desquels figurent la patine, les ajouts historiques, les anciennes restaurations qui se peuvent conserver.

Il est donc tout à fait légitime de comparer deux états d'une même œuvre et de développer les arguments permettant de préférer le premier état au suivant, en dépit de toutes les références dont ce dernier serait maintenant pourvu. En effet, que veut dire aboutir à une image « plus référencée » après une nouvelle restauration si l'œuvre, par la façon dont elle a été traitée, se trouve jetée hors du temps, embaumée, montrant une scène et un style anciens mais dans une matière qui s'affiche comme récente ? Si un traitement confère à la matière un aspect neuf, cette nouveauté vient troubler et contredire la perception de l'image, ainsi que l'a toujours expliqué Brandi. Quelle importance peut avoir l'analyse chimique d'un pigment original, si finalement un traitement en altère la perception

(pose d'un vernis synthétique, rentoilage trop rigide, décapage et mise à nu des glacis abîmés, retouches excessives, etc.) ? La connaissance gagne en proportion de ce que le regard perd. Et, par malheur, il semble que nombre d'interventions soient menées par le désir de « référencer » les œuvres bien plus que pour répondre à leurs réels besoins.

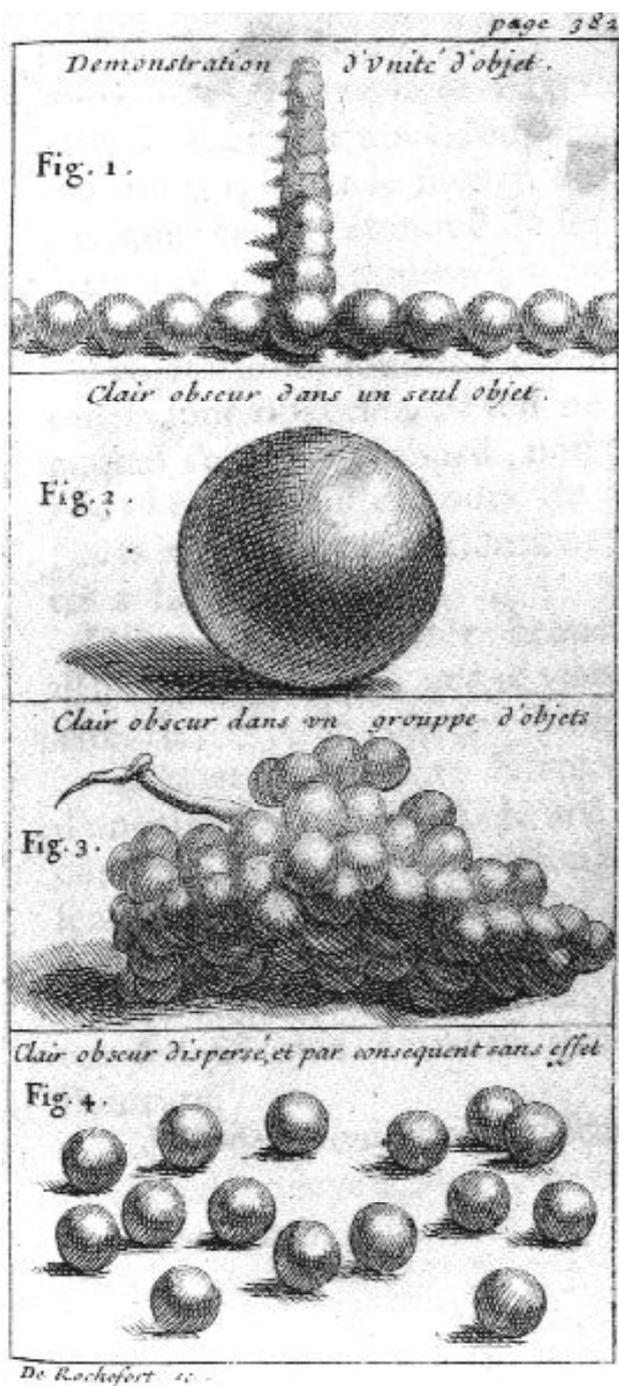
Il y a quelques décennies, le Louvre opposait aux nettoyeurs « totalitaires » sa démarche prudente et nuancée. Au delà des arguments divergents, elle avait cet avantage de « réserver l'avenir sans le compromettre » (René Huyghe). Le fait que l'image « plus référencée », que défend Madame Berducou, corresponde à un « état que l'on tente de reconstruire » devrait inciter à tout autant de retenue. Car la restauration ne consiste pas seulement à tenter de reconstruire ; elle commence par éliminer les matériaux qu'elle juge – aujourd'hui – « moins référencés ». Or nous commençons à peine à reconnaître les vernis originaux, primordiaux pour comprendre comment tel ou tel peintre concevait l'aspect de ses tableaux. Un nettoyage décidé détruit des indices qui auraient pu être mieux interprétés plus tard, et constituer autant de nouvelles et précieuses références.

Du bon usage de la grappe

Au cours de son exposé, Jean-Sébastien Still a projeté un petit nombre de diapositives. Deux d'entre elles montraient l'état avant et après restauration du grand Rubens de Lille, *La Descente de Croix*. Un restaurateur, Xavier Beugnot, a cru pouvoir récuser les conclusions de Still. Je le cite :

« Vous nous avez montré un Rubens très théâtral avant restauration et dont les lumières étaient différemment réparties après restauration. A ce propos, je voudrais rappeler qu'au XVII^e siècle, un théoricien de la peinture, Roger de Piles, a théorisé la répartition de la lumière sur les tableaux en montrant que celle-ci se fait en grappe de raisin : elle n'est pas focalisée sur un endroit du tableau. Le résultat que l'on obtient après restauration semble donc plus proche de ce qu'a décrit Roger de Piles, c'est-à-dire une lumière répartie sur tous les personnages afin d'aider à la compréhension de la scène. »

Il est bon qu'un restaurateur ait lu Roger de Piles. Encore doit-il le lire correctement. Mais il l'a lu tout de travers, et quand il croit battre en brèche la critique de Still, il ne fait qu'apporter de l'eau à son moulin. Ce que l'on voit aujourd'hui sur le Rubens est bien, en effet, « une lumière répartie sur tous les personnages ». Or c'est précisément cela que Roger de Piles condamne et décrit comme un « clair obscur dispersé, et par conséquent sans effet » ; c'est-à-dire le type même de composition contraire à celui de la grappe de raisin (voir, ci-contre, la figure 4 de la planche illustrant l'ouvrage de Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*). Le texte dit : « ... pour plaire à l'œil, il faut le fixer par un groupe dominant qui, par le moyen des repos que cause l'éten-



Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*,
Paris, 1708.

due de ses lumières et de ses ombres, n'empêche pas l'effet des autres groupes, ou objets subordonnés ; car si les objets sont dispersés, l'œil ne sait auquel s'adresser d'abord, non plus que l'oreille au discours de plusieurs personnes qui parleraient toutes à la fois. » (Gallimard, 1989, p. 186). La figure 3 qui montre la grappe de raisin est très explicite : les contrastes les plus forts et la plus grande lumière se trouvent sur les grains de raisin les plus au centre et les plus en avant de la grappe. Roger de Piles la commente ainsi : « La troisième [figure] est pour prouver la nécessité des groupes

pour la satisfaction des yeux, qui était la grande règle de Titien et qui doit l'être encore aujourd'hui pour ceux qui voudront observer dans leur tableau cette unité d'objet qui, avec les couleurs bien entendues, en fait toute l'harmonie. » Précisons enfin que « la grappe de raisin du Titien », comme modèle type de composition centrée évitant la dispersion du regard, n'a pas été inventée par Roger de Piles, mais faisait partie, bien avant qu'il ne la théorise, des principes circulant dans les ateliers des peintres.

Un débat manqué

Doit-on s'étonner du fait que l'assistance se soit en quelque sorte refusé à débattre avec Jean-Sébastien Still de ce qui constituait le fond et la majeure partie de son exposé : la dénonciation du concept de lisibilité, d'autant plus préjudiciable aux œuvres qu'il est si souvent érigé en critère de restauration ? Ce sujet était pourtant inscrit en titre de ce colloque. Aucune discussion théorique n'a pu prendre forme, ni au moment du débat avec Still, ni à aucun autre moment de ce congrès. Ceux qui l'ont organisé pourraient en déduire que le concept même étouffait toute réflexion au lieu de la nourrir. Un concept stérile, inadapté aux œuvres visuelles, comme l'ARIPA l'a suffisamment démontré.

L'avant-dernier mot du débat fut pour Still qui termina sur une phrase désabusée : « Je regrette de ne pas avoir réussi à faire passer ce message. » Le dernier mot, pour Madame Berducou, qui finira ainsi qu'elle avait commencé, ne regrettant, quant à elle, rien, et ne réalisant pas le caractère très contestable de ses affirmations :

« Je voudrais juste rappeler que lorsqu'on veut approcher le passé et le comprendre, la méthode historique est une meilleure approche que l'affabulation. Nous avons raison de garder notre méthodologie, notre approche interdisciplinaire et notre déontologie »

Ce que perçoit un peintre – ou d'ailleurs tout autre spectateur – n'a même plus l'honneur d'être appelé « méthodologie sensible » ; tout juste une affabulation. Avec un tel vocable on voudrait enterrer tout jugement par le regard. Que devons-nous faire alors devant une œuvre d'art ? Nous incliner sans juger... et souhaiter qu'elle soit restaurée encore et encore pour être, à chaque fois, plus référencée ?

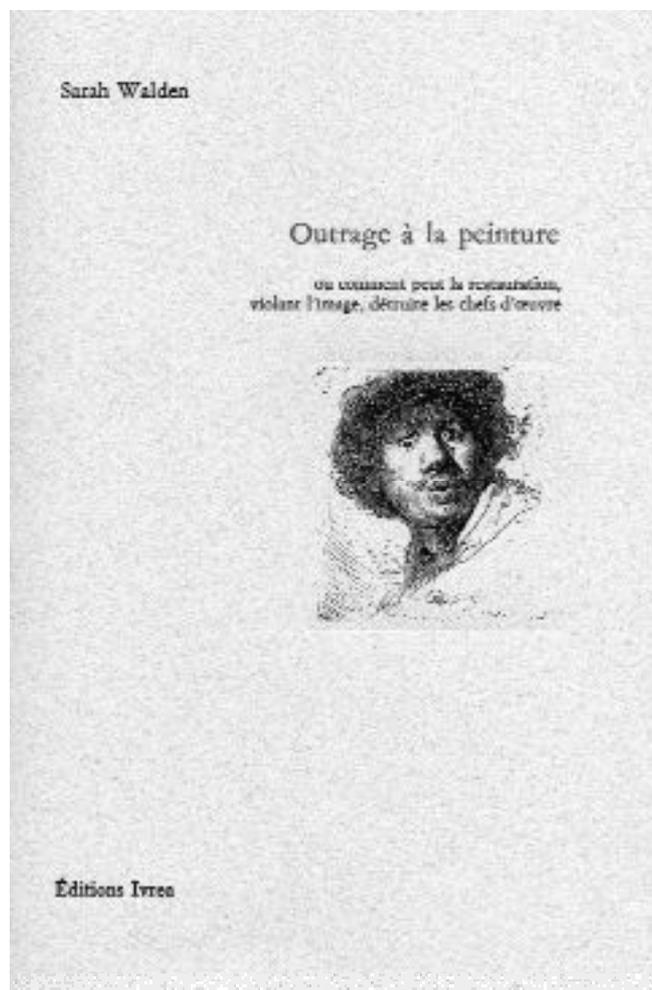
Pour ce qui est de la déontologie, nous renvoyons à notre dossier (*Nuances* 32 et celui-ci) et, à propos de méthodologie, nous laisserons le dernier mot à Catheline Périer d'Ieteren, professeur à l'Université Libre de Bruxelles et co-éditrice des écrits de Paul Philippot, qui, dans le courant du débat, avait dit :

« Ce qui rend encore plus difficile le travail actuel des restaurateurs, c'est la surestimation des résultats des analyses scientifiques et historiques qui obture la valeur de la perception de l'œuvre d'art. »

James Bloëdé

L'ouvrage de Sarah Walden, *The Ravished Image*, enfin traduit

Table des matières	
Introduction	9
<i>Le divorce avec le passé</i>	11
<i>La vie dans le musée : sanctuaire ou sacrilège ?</i>	15
<i>Le débat manqué</i>	18
<i>Conflits de culture</i>	20
<i>Goûts pour les vieilleries ou scientisme</i>	23
I. Substance et âme :	
La structure et les techniques de la peinture	29
<i>La couche colorée</i>	31
<i>Les médiums</i>	35
<i>Les glacis</i>	37
<i>Les vernis</i>	39
II. Arts immortels, mortels matériaux	43
<i>Incertitudes antiques</i>	44
<i>Solidité médiévale</i>	45
<i>Le paradoxe de la perfection</i>	48
<i>La tentation de l'excès</i>	53
<i>La réaction rationaliste</i>	58
<i>Nouvelles incertitudes</i>	64
<i>La permanence et l'impressionnisme</i>	66
<i>Fragilités fatalistes</i>	69
III. Le temps et l'homme, rivaux en la destruction	75
<i>L'artiste, créateur et destructeur</i>	75
<i>La famille et les collègues</i>	78
<i>L'atelier</i>	79
<i>Les dangers du voyage et des expositions</i>	80
<i>Les marchands et le marché de l'art</i>	83
<i>Collectionneurs</i>	87
<i>Pudibonderie</i>	88
<i>Politique, révolution et religion</i>	89
<i>Les ravages du tourisme</i>	92
IV. Restauration I : L'héritage disparate	97
<i>Les méthodes du passé</i>	100
<i>Soucis permanents</i>	103
<i>L'avènement du professionnalisme</i>	109
<i>La polémique sur les vernis</i>	114
V. Restauration II : Principes et pratiques modernes	121
<i>Voir dedans le tableau</i>	123
<i>Craquelures, patine et repentirs</i>	126
<i>Les pressions poussant à intervenir</i>	128
<i>Le restaurateur en action</i>	132
<i>L'évitement des extrêmes</i>	135
<i>Exemples négatifs</i>	140
<i>Le juste milieu</i>	144
<i>Les relativités de la lumière</i>	146
<i>L'envers du tableau</i>	149
<i>Les retouches : cosmétiques</i>	152
<i>ou prolongation de la vie esthétique ?</i>	152
<i>Vernis : l'éternel embarras</i>	159
Conclusion	161
Annexes	
Préfaces de Sir Ernst Gombrich	167
Note de l'auteur	171



174 pages, 15 euros.

En vente en librairie ou chez l'éditeur,
27, rue du Sommerard, Paris V^e (tél : 01 43 26 06 21)

L'auteur, Sarah Walden, historienne de l'art, restauratrice de tableaux, travaille depuis plus de trente ans pour les grandes collections des musées occidentaux (en Europe et aux États-Unis). Elle est intervenue sur les œuvres de nombreux peintres, de Vermeer à Picasso. Elle a notamment restauré, pour le Louvre, *La Famille Bellelli*, de Degas, *La Mère*, de Whistler, *L'Antiope*, du Corrège, *L'allégorie d'Alphonse d'Avalos*, du Titien, etc. Elle a fait ses études au Courtauld Institute de Londres et à l'Istituto del Restauro de Rome et a enseigné aux États-Unis, à l'université de Harvard. Elle est membre de l'International Institute of Conservation, et agréée du Service de restauration des peintures du Louvre.



Sur la traduction du livre de Sarah Walden

En saluant Christine Vermont et Roger Lewinter, les traducteurs du livre de Sarah Walden, *Outrage à la peinture, ou comment peut la restauration, violant l'image, détruire les chefs-d'œuvre*, nous nous faisons l'écho d'un certain nombre de nos adhérents qui nous ont fait savoir, en même temps que leur intérêt et satisfaction pris à la lecture de l'ouvrage, leur opinion quant à l'excellence de la traduction.

Christine Vermont, bien connue des membres de l'ARIPA pour en être, depuis dix ans, la secrétaire générale, est aussi traductrice. C'est à elle que nous devons les traductions, pour *Nuances*, des articles venus d'Angleterre, des Etats-Unis ou d'Espagne.

Reprenant son travail, Roger Lewinter a principalement agi sur l'ordre de la phrase et la ponctuation, donnant à la version française du texte de Sarah Walden son ton particulier et l'autorité des grands textes.

La bibliographie de Roger Lewinter est si importante que nous n'en donnerons qu'un aperçu. Disons qu'il est écrivain, poète et essayiste, qu'il a mené à bien, de 1969 à 1973, pour le Club Français du Livre, une édition complète des œuvres de Diderot, et qu'il est le traducteur d'une bonne vingtaine d'ouvrages, parmi lesquels ceux de Georg Groddeck (à ma connaissance, tout, sauf *Au Fond de l'homme, cela*), de Karl Kraus, ou de Rainer Maria Rilke, ainsi que celui de Wilhelm Fraenger, *Le Royaume millénaire de Jérôme Bosch* (la plupart de ses livres, aux éditions Ivrea).

Terminons en exprimant toute la gratitude que l'ARIPA doit à Roger Lewinter, puisque c'est lui qui, en recommandant la lecture de *Nuances* à Lorenzo Valentin, directeur des éditions Ivrea, a rendu possible la publication de *Chronique d'un saccage, la restauration en question*, édition sous forme de recueil des 19 premiers numéros de *Nuances*, et, par voie de conséquence, la publication du Sarah Walden.

James Blœdé

Ma boîte de Pandore, de Xavier Valls

Le peintre catalan Xavier Valls, membre du conseil de l'ARIPA depuis l'origine, vient de publier à Barcelone ses mémoires, qu'il a intitulées La meva caps de Pandora (Editions Quaderns Crema, 2003). Madame X. Valls a traduit pour Nuances, du catalan, les deux extraits suivants :

[...] Nous avons fait la connaissance du peintre Jean-Max Toubeau et de sa femme Pascale Pillet chez Sophie Jankélévitch et son mari, Eric Spitz. Jean-Max a été l'un des fondateurs de l'ARIPA, association qui défend les œuvres d'art contre les restaurations dévastatrices tellement en vogue dans les musées et les églises depuis quelques années. J'ai participé activement dès le premier moment avec beaucoup d'autres artistes et intellectuels à cette association car même avec un président comme le peintre Bazaine et le soutien de peintres comme Balthus, Viera da Silva, Leonardo Cremonini, de sculpteurs comme Raymond Mason, d'écrivains comme Marc Fumaroli, Yves Bonnefoy ou Jacques Dupin, d'acteurs comme Philippe Noiret et beaucoup d'autres personnalités du monde de la culture, le combat pour sauver le patrimoine universel exige effort et constance. [...] (Page 222)

[...] Il y a quelques années, c'était un plaisir pour moi de voir que peu de monde fréquentait les Musées... et je pouvais ainsi redécouvrir dans le silence du Louvre le *Saint Sébastien* de Mantegna, *Baldassar Castiglione* de Raphael, la *Bethsabée* de Rembrandt, les tableaux de Léonard de Vinci ou *La Cuisine des anges* de Murillo. Apprendre des grands artistes d'hier ou d'aujourd'hui, même s'ils sont très éloignés de nos concepts et de nos possibilités, est la meilleure leçon pour ne pas tomber dans le nombrilisme. Deux peintres tellement en avance sur leur époque, comme Jean-François Millet ou le déjà nommé Murillo, furent desservis par tant d'angélus et d'immaculées de calendrier et sont considérés à tort comme des peintres mièvres ! Quand on parle de peinture moderne, je crois que tous ces peintres que j'ai cités étaient modernes en leur temps, et ils n'avaient pas besoin de se constituer en « groupes » ni de suivre des « manifestes ». Aujourd'hui nous en sommes à la balourdise des Foires de l'Art et à faire appel à un commissaire pour organiser de grandes expositions... L'inconscience des conservateurs et des bureaucrates est si grande qu'il devient difficile de dialoguer avec des gens tellement imbus d'eux-mêmes et sans aucune sensibilité. Beaucoup d'entre eux connaissent-ils la différence qu'il y a entre la réalité transcendée et la facile imitation de la réalité ? Une fois, le conservateur du Louvre Pierre Rosenberg, qui avait reçu quelques artistes de l'ARIPA dans le cadre d'une discussion sur les restaurations de tableaux, nous dit que le public demandait *beaucoup*

de couleur et que nous, les artistes, nous n'avions pas le monopole du bon goût !... En 1801, dans une note écrite à don Pedro Cevallos qui lui demandait son opinion sur des toiles restaurées, Goya lui disait que les couleurs vieillissent avec le temps, lequel temps est aussi peintre et détruit moins que les restaurateurs. Une chose est de vouloir « nettoyer » un tableau et une autre, bien distincte, est de détruire les glacis et les techniques complexes des peintres du passé ainsi que la patine des sculptures grecques et romaines. Très souvent quand je termine une toile, je pense qu'un jour quelqu'un pourrait la « nettoyer » n'importe comment et je voudrais donner dès à présent le conseil suivant : il n'y a rien de mieux qu'un coton imbibé d'eau et d'un peu de savon neutre pour nettoyer délicatement le tableau et ensuite l'essuyer avec un linge propre. Les gens trouvent très normal que les carreaux de leurs fenêtres se salissent et ils ne pensent pas que les tableaux recueillent la même saleté. [...] (Pages 348 et 349)

Xavier Valls

L E T T R E O U V E R T E

Lettre ouverte de R.H. Marijnissen aux Commissaires et aux Membres du Comité Scientifique de l'Exposition Rubens au Palais des Beaux-Arts, Lille.

R.H. Marijnissen est docteur en Histoire de l'Art et Archéologie, et membre de la Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten. Il a été longtemps responsable du département conservation à l'IRPA (Belgique). Ayant visité l'exposition Rubens à Lille, il a été choqué par le nombre de grands tableaux exposés, et a écrit le 31 mars dernier aux organisateurs. Il s'étonne d'une déclaration publiée en p. 17 du catalogue – « Pas question de déplacer les grands formats » – démentie par les faits. Le catalogue, écrit-il, « mentionne huit tableautins empruntés ayant une mesure qui dépasse trois mètres, ainsi que seize pièces plus hautes ou plus larges que deux mètres. »

Il cite le directeur du Groeningemuseum (Bruges), qui déclare dans le quotidien *De Standaard* du 21 octobre 2003 : « Il y a vingt ans le déménagement des panneaux était encore qualifié de criminel ».

R.H. Marijnissen connaît intimement les dangers qui menacent les tableaux. « Pendant de nombreuses années la manutention de grands formats et le traitement des panneaux anciens étaient parmi mes attributions les plus astreignantes. Je crois pouvoir affirmer que la vulnérabilité des œuvres anciennes est aujourd'hui tout aussi grave qu'il y a vingt ans. Que la technologie de l'emballage ait fait des progrès significatifs, nul ne le conteste, mais les panneaux des maîtres anciens ne sont

pas des cobayes mis à la disposition des sociétés exportatrices et des fabricants de caisses sophistiquées. Les mesures de sécurité sont multipliées ? J'en suis persuadé, or j'ai pu constater que les dégâts étaient parfois aggravés par des mesures qui auraient dû assurer la sécurité de l'œuvre. L'intervention protectrice crée souvent un danger insoupçonné ! »

Nos lecteurs trouveront l'ensemble de cette lettre sur le site internet de l'ARIPA : www.aripa-nuances.org

A R C H I T E C T U R E

G

Hector Guimard

L'affirmation selon laquelle un patrimoine architectural sans objet est voué à condamnation se trouve de nouveau vérifiée. L'hôtel particulier sis au 3 square Jasmin dans le XVI^e arrondissement, construit en 1922 par Hector Guimard, subit une deuxième défiguration sous l'égide du politique. Conçu à l'origine comme témoin d'un lotissement qui ne se matérialisera pas, il n'apparaîtra plus comme jalon dans la carrière de l'architecte, qui de promoteur de l'art nouveau – célèbre pour ses bouches du métropolitain –, se lança dans la concrétisation d'un système de construction préfabriquée et uniformisée, adoptant un style marqué de plus de rigueur.

M. TH.

L'enceinte de Paris

Murmures sur le mur de Paris : le devenir de l'enceinte des Fossés jaunes – Communiqué de presse de l'association Paris Historique du 9 mai 2004 sur Internet

« Le 23 janvier dernier, le ministre de la Culture annonçait que "près de 41 mètres de cet imposant vestige sur les 55 mis au jour seraient conservés". A ce jour, aucune présentation officielle du projet proposé n'a été effectuée. La muraille est actuellement démontée – pour être ensuite remontée – sans qu'aucun archéologue agréé ne contrôle une opération aussi délicate. L'association pour la Sauvegarde et la Mise en valeur du Paris historique :

– s'étonne que de telles initiatives puissent être prises par le ministère de la Culture, garant de ces vestiges ;
– dénonce l'opacité totale dans laquelle se fait le démontage du mur d'enceinte, au risque de voir renaître une construction qui aura perdu toute sa valeur archéologique et patrimoniale. »

On trouvera dans le n° 89 du bulletin *Paris Historique* – de l'association du même nom – à paraître en juin, un article de Nicolas Faucherre à ce sujet. Leur adresse : 44/46 rue François Miron, 75004 Paris. www.paris-historique.org

A R I P A
N

Hommage à Bernard Dorival

Cet hiver, nous avons eu la tristesse d'apprendre la disparition de Bernard Dorival, l'un des soutiens les plus anciens de l'ARIPA. Spécialiste de l'art contemporain, il a été des tous premiers à répondre à l'appel de Jean Bazaine, le fondateur de l'association. Il fut conservateur en chef du Musée National d'Art Moderne dans les années 60, où il défendit de nombreux artistes, comme Rouault, Manessier, Pignon, Estève... Puis il enseigna à l'École du Louvre et à la Sorbonne. Auteur prolifique, on lui doit de nombreux ouvrages généraux sur l'art contemporain : monographies, catalogues, préfaces et articles sur des peintres du xx^e siècle. Mais il s'intéressa aussi à Philippe de Champaigne dont il écrivit le catalogue raisonné : Philippe de Champaigne (1602-1674), édité par Léonce Laget, alors qu'il était conservateur du Musée National des Granges de Port-Royal. Il fut enfin président de la Société d'histoire de l'art français.

B R E V E S

≠

Au Louvre, à la mi-mai, les travaux ont débuté, pour retendre sur son châssis la toile du tableau de Gros : *Les Pestiférés de Jaffa*. L'immensité de l'œuvre oblige à mener cette nécessaire entreprise sur son lieu même d'exposition. Il semble que la toile se soit détendue à cause d'une faiblesse ou de la rupture d'une barre de son châssis qu'il faudra donc consolider.

T R I B U N E L I B R E
O

Restauration et décomposition

Pierre Zanzucchi est peintre. Il a rejoint le conseil de l'ARIPA lors de la dernière assemblée générale. Il nous avait adressé, l'an passé, cette libre tribune.

Le peintre est coupable d'innocence. Retenant quelques-uns des instants du matin profond de nos vies, il appartient au monde de l'enfance. Le restaurateur, lui, se meut dans celui des adultes. Le premier compose, le second décompose. L'un travaille la matière en profondeur, l'autre seulement en surface. L'œuvre du peintre, assemblage de tous les accords, est indissociable du temps qui passe et de son alchimie, à la fois étrange et familière. Elle se nourrit de ses ombres et de ses lumières. Sur la toile, hier, aujourd'hui et demain ne font qu'un. Il doit en être ainsi. De plus en plus fréquentes, de plus en plus intenses, les restaurations actuelles détruisent l'absolu et nient l'évidence : elles luttent contre le temps. En agressant les couches picturales successives qui entrent dans la composition d'un tableau, elles en dissolvent les insaisissables apports et les ambiguïtés vaincues. Inconsciemment, c'est avec un regard contemporain qu'elles considèrent les œuvres auxquelles elles s'attaquent. Irrémédiablement, elles nettoient le mystère. Elles gommant la féerie. Elles éteignent l'éternité. La restauration tourne les tablons à l'imaginaire et fuit le bonheur des jardins perdus. C'est un voyage vers une destination inconnue, sinon improvisé, du moins risqué et sans retour possible. Avec elle, la magie déserte l'œuvre. C'est la négation même de la rencontre de l'espace et du temps. C'est

l'ignorance de la sérénité du vieillissement, des interrogations de l'artiste et de toute véritable authenticité, celle dont la palette du peintre conserve les doutes les plus troublants, les recherches les plus profondes et les rencontres les plus subtiles. Celle sur laquelle surgit et survit l'émotion originelle.

Pierre Zanzucchi
Automne 2003

A D H E S I O N S

≠

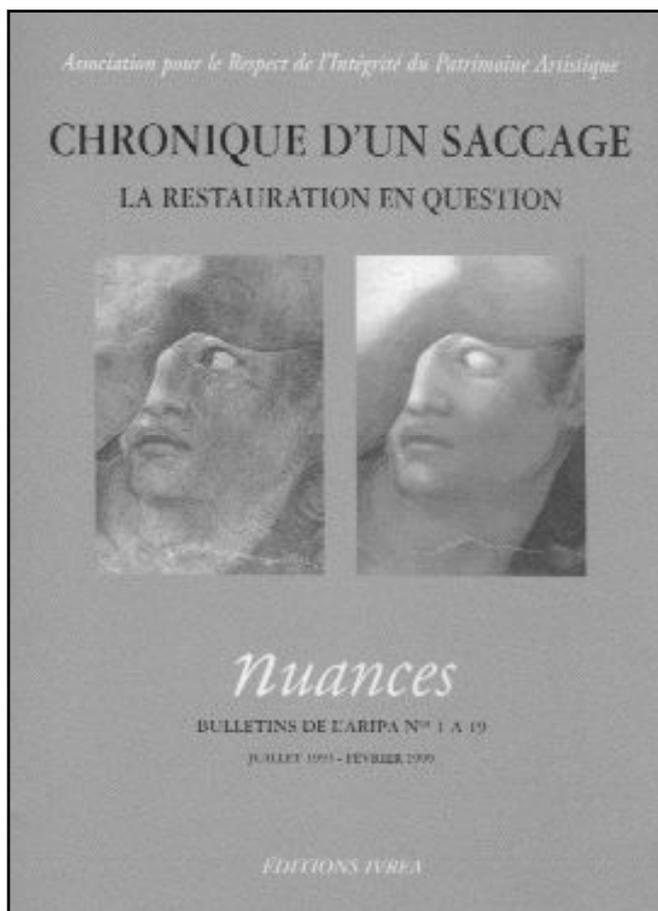
Alain Besançon

Historien, membre de l'Institut, Académie des Sciences Morales et Politiques.

Carrière universitaire de directeur d'étude à l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, et à l'étranger, notamment dans les universités de Rochester, Oxford, Columbia et Stanford. Dans le domaine de l'esthétique, nous recommandons son ouvrage de référence sur la représentation de la figure : *L'image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme* (Éditions Folio Essais). Nous avons publié dans *Nuances 29* son texte « *Déjà... pas encore* » sur le goût et l'histoire de l'art.

Arcadi Nebolsine

Historien, spécialiste de la culture russe et européenne, carrière universitaire à Yale, New York University, Columbia, University of Pittsburg ; à présent, aux départements Art et architecture russe, et Histoire de la culture européenne à la Drew University du New Jersey. Fondateur et président de l'American Society for the Preservation of Russian Monuments and Culture, il a aussi défendu la préservation des sites, paysages et jardins, notamment au Portugal. Membre de l'ICOMOS. Lauréat du Franck Mason Prize 2003, décerné par ArtWatch.



« Cet ouvrage, bien que spécialisé, n'est pas destiné aux seuls spécialistes. Il est essentiel pour la réflexion et devrait interpeller tout un chacun, tant ce sont les symboles de notre histoire commune, de notre mémoire culturelle, qui se trouvent ainsi menacés. Un véritable débat public devrait avoir lieu.

Puisse cet ouvrage y contribuer »

BCLF, février 2000

« Ce sont les principes mêmes de la restauration qui sont ici en cause. Au nom de l'art »

Emmanuel de Roux, *Le Monde*, 1^{er} juin 99

« Une aventure intellectuelle qui fera date. »

Jacques Bertin, *Politis*, 20 mai 99

Editions IVREA - 1, place Paul Painlevé - 75005 Paris

Créée en 1992, l'ARIPA a engagé un débat public sur les politiques de restauration et de muséologie. Elle informe public, pouvoirs publics et médias, peu au fait de la problématique de la conservation. Elle défend des choix résolument modérés de restauration. Son bulletin propose analyses générales, études critiques d'interventions, propositions de réformes... L'ARIPA demande instamment aux pouvoirs publics l'instauration d'un Conseil National de la Restauration indépendant de l'administration des musées de France. A ses débuts, de nombreuses personnalités avaient demandé un moratoire dans l'attente d'un vaste débat sur les choix de restauration. Parmi les signataires :

Rémy Aron. Balthus. Paul Baudiquey. James Bayle. Jean Bazaine. Laure de Beauvau-Craon. James Beck. René Belletto. Jacques Bertin. Vincent Bioulès. Serge Bloch. Alain Blondel. James Bløedé. Pascal Bonafoux. Yves Bonnefoy. Jacques Bony. Alain Bosquet. Maurice Breschand. Robert Bresson. Pierre Bulloz. Pierre Cabanne. Elisabeth Cailliet. Jean Cardot. Pierre Carron. Edmonde Charles Roux. Christo et Jeanne-Claude. Louis Clayeux. Julien Clay. André Comte-Sponville. Jean Courthial. Leonardo Cremonini. Jean Dasté. Jean François Debord. Michel Deguy. Jean Delannoy. Jean Desailly. Decerle. Deverne. Jean-Philippe Domecq. André du Bouchet. Georges Duby. Jacques Dupin. Henri Dutilleux. Jean Dutourd. Georg Eisler. François-Xavier Fagniez. Michel Favre-Félix. Jean-Michel Folon. Georges Formentelli. Marc Fumaroli. Julien Gracq. André Green. Jean-Pierre Greff. Simone Gröger. Luigi Guardigli. Carlo Guarienti. Christine de Guerville. Masao Haijima. André Heinrich. Jean-François Jaeger. Georges Jeanclos. Jacques Kerchache. Pierre Klossowski. Léo Kockaert. François Lallier. Marc Le Bot. Pierre Le Cacheux. Philippe Leburgue. Roger Lewinter. Jean Leyris. Pierre Leyris. Gérard Macé. Daniel Marchesseau. Raymond Mason. Gregory Masurowski. François Mathey. Yehudi Menuhin. Judith Miller. Philippe Noiret. Maurice Novarina. Clémentine Odier. Olivier O. Olivier. Gérard de Palezieux. Bernard Perrin. Geneviève Picon. Christian Pouillon. Henri Raynal. Maurice Rheims. Marc Riboud. Paul Ricœur. Claude Roy. Colette de Sadeleer. Charles Sacchi. André Sarcq. Toti Scialoja. Jean-Baptiste Sécheret. Catherine de Seynes. Claude Simon. Marcel Siret. Pierre Skira. Gustave de Staël. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Sam Szafran. Lap Szé-to. Jean Tardieu. Yvan Theimer. Jacques Tiné. Jean-Max Toubreau. Etienne Trouvers. Lorenzo Valentin. Paolo Vallorz. Xavier Valls. Yves et Christine Vermont. Veira da Silva. Jean-Noël Vuarnet. Guy Weelen. Zao Wou Ki. Jano Xhenseval...

Rédaction : 97, bd Rodin - 92130 Issy les Moulineaux - Directeur de la publication : J. Bløedé - ISSN : 1270-1955

<http://www.aripa-nuances.org> - e-mail : aripa@wanadoo.fr

Abonnement annuel (2 numéros : Printemps / Automne + port) : 12 €

ADHÉREZ à l'ARIPA : cotisation annuelle incluant l'abonnement à *Nuances* (2 n° : Printemps / Automne)

membre sympathisant ou étudiant : 15 € membre actif : 40 € membre bienfaiteur : 80 € et plus

Nom - prénom profession ou qualité

Adresse

Tél e-mail

Règlement par chèque à l'ordre de : ARIPA, 97, bd Rodin, 92130 Issy les Moulineaux