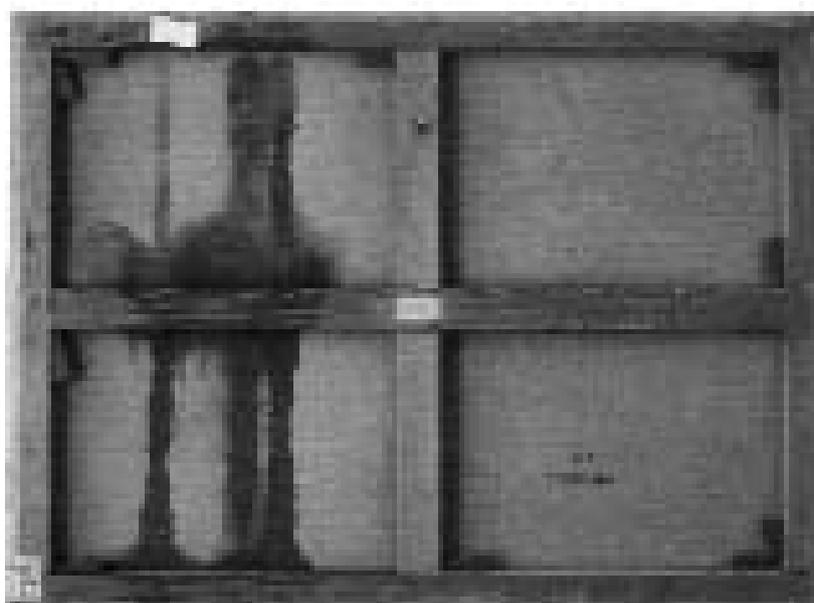


Nuances

Association Internationale pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique

Automne 2005 > < Prix : 4,5 euros

35



Géricault , *Le Déluge*, Musée du Louvre
Revers du tableau, après les dégâts causés par une fuite d'eau.
(Sur la prévention des risques, voir article page 3)

> Conservation, restauration et droit moral des artistes

La prévention contre les risques, par L. Frenois, p. 3. Constable et la question des patines, par J-M. Toubeau, p. 10. Nouvelle théorie, par R.H. Marijnissen, p. 14. Exposition à Zurich, par P. Pfister, p. 16. Dialogue sur le droit moral, par Me C. Denoun et M. Favre-Félix, p. 17. Ecolo-conservation, par M. Thoreau p. 28. Presse, Actualités, etc.

u *Editorial*, par Michel Favre-Félix

Le Getty Conservation Institute (GCI) mentionne notre revue *Nuances* dans l'important ouvrage qu'il vient de publier : *Issues in the Conservation of Paintings*.

Dans ces "textes sur la restauration des peintures", choisis du xv^e à nos jours, un chapitre est consacré aux débats et controverses sur les nettoyages. Le GCI y annexe une douzaine de lectures conseillées, parmi lesquelles nous trouvons : ARIPA-*Nuances*, 20-21, "La patine, témoin d'authenticité", par Paul Pfister.

Le fait est discret, mais il n'est pas anodin à nos yeux. Que dans un prestigieux corpus de textes historiques, destiné aux étudiants, aux professionnels et au grand public anglo-saxons, soit cité un article en français d'une revue non-officielle est notable. Le GCI, devenu l'un des centres de recherche les plus actifs et performants au monde, s'est aussi taillé un rôle clef dans la diffusion des informations sur la conservation, en reprenant le fond bibliographique de la profession, "AATA". Nous y retrouvons pris en compte déjà cinq articles parus dans *Nuances* (résumés par R.H. Marijnissen).

Il faut avant tout saluer la curiosité du Getty, et retrouver un peu de modestie. Cependant nous espérons que ces mentions rendent compte du travail de fond que nous avons entrepris. Il réclame un lourd investissement en recherche et en temps : c'est l'une des raisons pour lesquelles, à notre grand regret, cette année n'aura produit que cet unique numéro 35.

Le dossier sur le droit moral (pp. 17 à 24) est un travail de ce type, proposant à partir du raisonnement juridique des développements peu explorés. Il y est question du devoir de préserver et l'article de Lynda Frenois sur la prévention des risques (p. 3) l'accompagne à point nommé. Depuis longtemps nous souhaitions aborder ce sujet, mais seule une spécialiste pouvait y apporter une vue d'ensemble et d'utiles propositions.

Jean-Max Toubreau (p. 10) analyse les idées de Constable sous un angle qui n'avait sans doute jamais été envisagé jusqu'ici. A travers sa recherche des intentions de l'artiste, on retrouve également l'un des aspects du droit moral.

Il ne se publie pas tous les jours non plus une nouvelle théorie de la restauration. Après celle de Riegl (1903), de Brandi (1963), celle de MuñozViñas (2003) fera-t-elle date ? Forcément, d'une certaine manière, puisque les insuffisances de cette "théorie contemporaine", ses présomptions ou ses non-sens que relève R.H. Marijnissen (p. 14), deviendront un précieux témoignage sur notre époque. L'ouvrage de Muñoz Viñas marque au

moins une étape lorsqu'il réfute, avec une logique impeccable, les chimères d'une restauration "scientifique" (chap. 3 et 5), qu'il balaye l'illusion de la "réversibilité" (chap. 8) ou critique la notion de "lisibilité" (chap. 4). Son essai entend susciter une discussion dans la profession.

Entre la théorie et la pratique, il existe des ornières, des fossés et des gouffres. Il est donc difficile d'être rassurés lorsqu'une œuvre fragile, et malmenée au fil des siècles, part en restauration, telle cette *Vénus du Pardo* du Titien (ci-dessous). Traumatisée par une transposition (1829), sa surface est accidentée, usée et retouchée en de multiples endroits. Un "allègement" simple et régulier paraît impraticable. Nous ne pouvons qu'en appeler à la prudence et à la modestie, surtout lorsqu'on projette de corriger les erreurs du passé.

Suggérons aux responsables de visiter l'exposition que Paul Pfister consacre aux choix de restauration, bons et mauvais (p.16). Elle nous rappelle deux réalités. Le mieux est souvent l'ennemi du bien. Et les mesures, hier jugées bonnes, ont trop souvent produit les maux d'aujourd'hui.



MoMus accueille notre pétition à l'ICOM

L'association MoMus a été fondée en 1993 par des personnalités du monde universitaire, de la presse culturelle et du monde des arts. Sa revue traite des architectures et des sites historiques défigurés, menacés ou livrés à l'abandon, comme des restaurations et transformations abusives, au travers d'articles toujours documentés et incisifs. Décryptant les aberrations du système français des Monuments Historiques, elle n'oublie pas de saluer à l'occasion les interventions réussies. Nous recommandons vivement sa lecture ¹

Certes, en douze ans d'existence, nos deux associations s'étaient peu rencontrées. Mais il n'y a pas de fatalité... La nouvelle présidence est aujourd'hui assurée par Anne Pons ² écrivain, biographe et journaliste littéraire, et la vice-présidence par Alexandre Gady, chargé de mission à la Commission du Vieux Paris.

D'ores et déjà, dans son dernier numéro (n°18, automne 2005), *MoMus* nous offre l'occasion de présenter à ses adhérents notre pétition à l'ICOM. Nous aurons à cœur de multiplier les échanges à l'avenir.

1. Adresse actuelle: MoMus, 13 Galerie Vivienne, 75002 Paris. E-mail : redaction.momus@wanadoo.fr

2. Nous avons lu avec le plus grand plaisir son tout dernier ouvrage : *Nelson contre Napoléon, d'Aboukir à Trafalgar* - Edition Perrin - 2005.

La prévention contre les risques naturels et humains : constats et propositions

par Lynda Frenois*

L'auteur : Lynda Frenois est titulaire d'un DESS en Conservation préventive des biens culturels, mention très bien, pour son mémoire sur le réaménagement des réserves du musée Condé (Institut de France). Cette formation lui permet de remplir un ensemble de missions : l'inspection des collections muséographiques et leur environnement, la maîtrise des données à recueillir, l'établissement des planifications et des choix d'intervention à court, moyen et long terme.*

Diplômée de l'Ecole du Louvre en Muséologie, elle rédigea en 2003 une monographie sur « le Grand Saint Michel » de Raphaël, en vue de sa restauration. Elle a mis en place un département d'Histoire de l'Art à l'Ambassade de France près le Saint-Siège, à Rome, et travaillé pour la Villa Médicis.

Lynda Frenois participe à des audits de musées, intervenant en tant que consultante et conseillère.

Conservation préventive et loi Musée de France

La conservation préventive des biens culturels a pour objectif d'intervenir sur l'environnement des œuvres et des bâtiments patrimoniaux afin de réduire les risques de dégradations et de limiter la rapidité de leur évolution dans le temps. Il s'agit donc d'un état d'esprit et d'une discipline comportant des méthodes et des champs d'action concrets. Ce concept développé en France dès la fin des années 1970 est toutefois absent de la loi Musée de France du 4 janvier 2002. L'article 16 de ce texte de loi est l'unique référence à la prévention et la mise en péril des collections : « *Lorsque la conservation ou la sécurité d'un bien faisant partie d'une collection d'un musée de France est mise en péril et que le propriétaire de cette collection ne veut ou ne peut prendre immédiatement les mesures jugées nécessaires par l'Etat, celui-ci peut, par décision motivée, prise après avis du Haut Conseil des musées de France, mettre en demeure le propriétaire de prendre toutes dispositions pour remédier à cette situation. Si le propriétaire s'abstient de donner suite à cette mise en demeure, l'Etat peut, dans les mêmes conditions, ordonner les mesures conservatoires utiles, et notamment le transfert provisoire du bien dans un lieu offrant les garanties voulues [...]* ».

Selon le rapport du sénateur Richert publié en juillet 2003, « *la Direction des Musées de France ne*

dispose pas d'indicateur lui permettant de hiérarchiser les projets de rénovation en tenant compte des périls qu'encourent les collections, et en particulier celles conservées dans les réserves ». L'objectif de cet article est donc de mettre en lumière les dangers encourus par le patrimoine français, mais aussi de proposer aux responsables des institutions muséales des moyens d'actions à court terme, sans investissement financier lourd qui pourrait entraver toute tentative de mise aux normes de la conservation préventive.

Des risques au quotidien

Les causes naturelles les plus fréquentes sont les inondations et les incendies, mais également la pollution, la poussière, les insectes et micro-organismes, la foudre, les tempêtes, les rongeurs et les séismes. Les causes humaines sont tout aussi alarmantes : vol, vandalisme, attentat et ignorance.

La plupart des manuels destinés aux responsables de collections traitent essentiellement des risques liés aux incendies alors que les dégâts des eaux sont l'une des principales menaces pour les musées : manque d'étanchéité des fenêtres, fuites, problèmes de toiture, gouttières débordantes... Lorsque l'on rentre dans une église de l'Est de la France, un Monument Historique (figure 1), et que l'on entend de l'eau couler le long des colonnes un jour de faible pluie, qu'en sera-t-il lors du prochain orage ? L'eau, les micro-organismes, les moisissures, l'éclatement de pierres, la hausse de l'humidité relative avoisinant le point de rosée à l'intérieur du bâtiment... tous ces facteurs démontrent que les travaux à entreprendre sont colossaux afin de sauver cette église. Dans ce cas, la prévention aurait été judicieuse et moins onéreuse. Il en va de même pour les parois trop souvent perméables des réserves de musées (figure 2 - réserve d'un musée de la région parisienne). Les œuvres conservées dans ces réserves sont des arts graphiques et des œuvres picturales, très sensibles à l'humidité qui varie mais reste toujours élevée en ces lieux. Les dégâts des eaux sont donc sous-jacents par de possibles infiltrations lors de fortes pluies. D'autre part, il est fréquent d'exposer ou d'entreposer des œuvres dans une salle où des conduites d'eau sont présentes dans les murs. Il me vient en mémoire une réserve d'archives placée dans les combles d'un Monument Historique, dans l'Oise, où les documents



fig 1

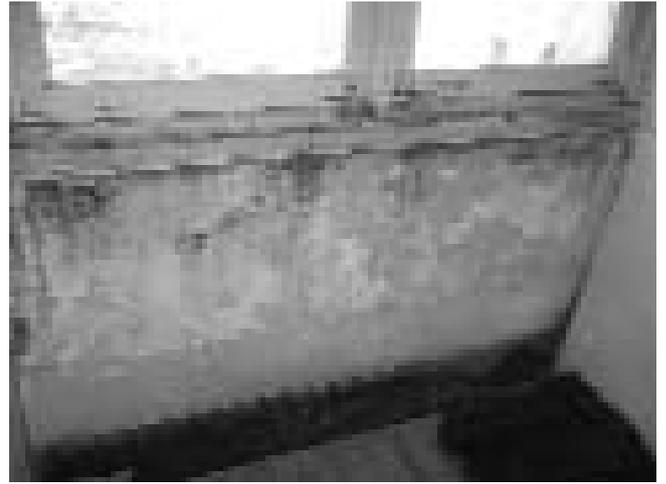


fig 2



fig 3



fig 4

étaient en état de décomposition (moisissures, déchirures...) dû à la fuite d'une conduite d'eau pendant plusieurs mois, sans que quiconque s'en soit aperçu. Les restaurations furent périlleuses autant que coûteuses. Cet exemple prouve tout d'abord qu'il aurait fallu déplacer les archives de quelques mètres pour éviter un drame et par ailleurs que les inspections régulières des réserves n'ont pas été réalisées. Les grands musées ne sont pas épargnés par ce fléau : dans la nuit du 2 au 3 janvier 1997, une fuite de vapeur produisit une forte condensation dans la Grande Galerie du Louvre, due aux basses températures de l'extérieur (environ -10°C). Cette vapeur fut propulsée par les tuyaux de chauffage alors en rénovation. Très rapidement, elle se transforma en eau qui ruissela sur les murs, entraînant irrémédiablement des dommages sur les œuvres qu'il fallut enlever très rapidement, notamment le *Grand Saint Michel* de Raphaël (figure 3). Cet exemple prouve la rapidité avec laquelle peut se déclarer un dégât des eaux.

D'autre part, les Monuments Historiques proches des zones fluviales telles que les bords de Seine, du château de la Roche Guyon au musée d'Elbeuf, sont des lieux à risques. Il devrait donc être obligatoire de

prévoir des plans d'évacuation d'urgence, incluant une liste des œuvres principales à évacuer en priorité, et rédigés par les responsables des collections. Le Louvre a investi en prévision de la crue centennale de la Seine, mais il s'agit d'une intervention exceptionnelle pour un musée exceptionnel. Les institutions de petites tailles ne peuvent engager des travaux d'ampleur égale, cependant elles sont susceptibles de passer des accords avec les sapeurs-pompiers de leur commune afin de prévoir un plan d'action en cas de sinistre, sans dépenser autre chose que du temps...

Le second fléau des musées est l'incendie. Les trois éléments nécessaires à son déclenchement sont les combustibles (carton, gaz...), le comburant (oxygène) et l'énergie d'activation (électricité, cigarettes...). Prenons l'exemple (figure 4) d'une réserve où sont conservées des collections empoussiérées et où un chauffage électrique est présent : il s'agit d'un local présentant un risque très important d'incendie (électricité + carton et bois + poussière + liquides inflammables). Les trois principales causes d'incendie dans les musées sont les points chauds, les courts circuits, mais également la négligence. Cette dernière fait effectivement partie du quotidien des institutions muséales : les figures 5 et 6



fig 5



fig 6

ont été prises respectivement dans une réserve et une boutique d'un musée parisien et mettent clairement en évidence les risques d'incendie.

Le respect des procédures est donc fondamental. Par exemple, les entreprises externes à un musée, travaillant avec points chauds, doivent signer un permis de feu (permanent ou journalier) et apporter leurs propres extincteurs. Le musée quant à lui opérera des rondes de surveillance au moins deux heures après l'arrêt des travaux. Le palais du Parlement de Bretagne à Rennes, le château de Chambéry, le palais de Chaillot, l'église Saint Thégonnec, le château de Lunéville et le château de Mesnières-en-Bray nous rappellent les dommages irréversibles des flammes.

Le Ministère de la Culture et de la Communication met à la disposition des responsables des musées de France des spécialistes de la sécurité afin de les conseiller, mais il n'est stipulé dans aucun texte que ces conseils soient obligatoires. Par ailleurs, afin d'anticiper les dommages que pourraient entraîner les catastrophes naturelles, les préfetures ont créé des "documents d'information préventive" pour la population et répertorié les zones à risques. Citons pour exemples : risques d'incendie de forêt dans le Maine-et-Loire, d'inondations dans le Bassin de la Somme, de séismes (éboulements, glissements de terrain, incendies) et de crues du Rhône (inondations, coulées de boues) en Isère (figure 7), de mouvements de terrain dans le Sud-Est, d'accidents industriels (explosions, incendies) dans l'Aude... Il serait désormais pertinent de créer ce même type de documents mais spécifiquement adaptés aux musées.

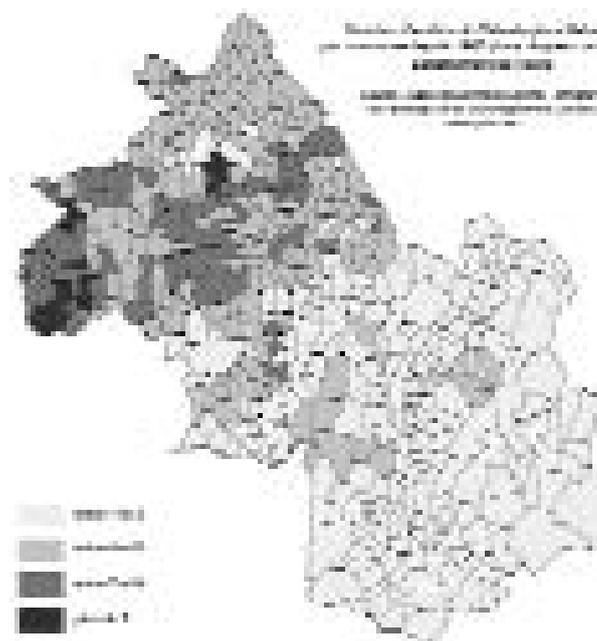


fig 7

De l'obligation des chefs d'établissement

A l'heure actuelle, aucun responsable de musée n'a l'obligation de créer des plans d'évacuation d'urgence de ses collections, ni de créer un cahier d'inspection et de maintenance des bâtiments. Selon le code déontologique du Conseil international des musées (ICOM),

Tableau A	Grille de risques
Bâtiment à proximité de	Fleuve, mer, rivière
	Falaise, montagne
	Usine, stockage produits toxiques
	Forêt
	Zone sismique
	Ambassade, consulat, monument religieux
	Voies ferrées, grandes voies de circulation
	Travaux en cours (pour améliorer la sécurité)
	Projets de travaux (pour améliorer la sécurité)
Evaluation du bâtiment	Comportement du bâtiment
	Bâtiments sains
	Travaux nécessaires
	Travaux urgents
	Etanchéité / isolation
	Bien isolé
	Travaux nécessaires
	Travaux urgents
	Etat de la toiture
	Structure saine
	Structure nécessitant une surveillance
	Travaux nécessaires
	Etat des combles
	Structure saine
	Structure nécessitant une surveillance
	Travaux nécessaires
	Etat des sous-sols
	Structure saine
	Structure nécessitant une surveillance
	Travaux nécessaires
	Etat du chauffage
	Installation en bon état
	Travaux nécessaires
	Travaux urgents
	Etat sanitaire (empoussièrement, infestation...)
	Bâtiment sain
	Bâtiment nécessitant un assainissement
Bâtiment nécessitant un assainissement urgent	
Fenêtres	
Quantité	
Etanchéité	
Résistance	
Sécurité	
Détecteurs incendie	
Détecteurs inondation	
Extincteurs	
Cahier de maintenance	
Sûreté	
Détecteurs intrusion	
Alarmes	
Cahier de maintenance	
Accessibilité	
Dimensions des portes	
Types de contrôle	
Accès aux visiteurs	
Accès au personnel du musée	

Tableau B	Historique des agresseurs		
	Année	Causes	Répercutions
Incendie			
Inondation			
Tempête			
Orage			
Foudre, grêle			
Vandalisme			
Vol			
Attentat			
Humidité relative inadéquate			
Pollution			
Insectes			
Rongeurs			

« le conseil d'administration est tout spécialement tenu d'assurer des locaux garantissant un environnement convenable du point de vue de la sécurité et de la préservation des collections ». La mission de sécurité et l'inspection générale des musées de la DMF effectuent des contrôles, pourtant, si l'on dresse la liste des agresseurs naturels, humains et accidentels pouvant détruire notre patrimoine, il est nécessaire d'agir, et d'agir vite.

Mettre en place des plans d'actions

Il est aujourd'hui nécessaire de mettre en place des "Plans de Conservation Préventive" (PCP) pour préserver le patrimoine français ; il s'agit de définir la nature des risques et d'évaluer leurs conséquences, puis l'objectif et la norme recherchée. Le PCP serait à inclure dans le Projet Scientifique et Culturel des musées afin qu'il puisse être validé par la DMF dont le rôle est de responsabiliser l'ensemble du personnel des institutions patrimoniales : seule une équipe pluridisciplinaire¹ peut concrétiser le projet ambitieux d'une mise aux normes de sécurité dans les musées de France. Pour y parvenir, la DMF serait donc chargée de fournir aux responsables d'établissement une "grille de risques" (tableau A) afin de créer un "historique des agresseurs" (tableau B) naturels et humains de chaque institution puis de planifier les interventions à court, moyen et long terme. La Mission Sécurité de la Direction des Musées de France a publié un outil de travail efficace : "Incendie et panique" sous la forme de fiches très détaillées et aisément consultables. L'OCIM a créé également un "modèle de plan de prévention des sinistres pour les musées, centres d'archives et bibliothèques". Ces fiches, au même titre que celles de la DMF, devraient être obligatoirement consultées par tous les chefs d'établissement muséal.

Des solutions pour tous

Il ne s'agit pas de dresser une liste de préconisations techniques pour l'ensemble des musées, puisqu'ils ont chacun leur particularité ; ce qui pourrait sauver une collection, pourrait être regrettable pour une autre. En revanche, la DMF serait en mesure d'imposer aux responsables de musée d'établir en parallèle des plans d'évacuation des personnes et un plan d'évacuation d'urgence des œuvres en partenariat avec les sapeurs-pompiers de la ville. Après l'incendie survenu en février 1994 au parlement de Rennes, le Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques, établi au château de Champs-sur-Marne, a pris l'initiative de créer un plan d'évacuation des œuvres conservées dans ses locaux. Ce dernier a pour objectif de familiariser les pompiers avec les musées, afin d'anticiper toute intervention, mineure ou non. Il s'agit de réaliser notam-

ment des exercices d'évacuation des œuvres principales, d'établir le trajet entre le musée et un lieu choisi par le responsable de l'établissement et la municipalité (par exemple un gymnase) où les œuvres pourront être stockées après évacuation. Le "Plan Rouge" est déclenché chez les sapeurs-pompiers lors de catastrophes naturelles afin de sauver des vies ; il s'agirait ici de sauver le patrimoine. Néanmoins, pour que cela soit concret, il est nécessaire d'imposer des lois strictes à court terme.

En définitive, la prévention découle de procédures d'automatisme qui devraient être mises en pratique par les responsables de musée : inspections régulières de leurs collections, cahiers de maintenance et de sécurité tenus à jour, évaluation annuelle des risques majeurs encourus par les œuvres autant que par le personnel. Il faut savoir anticiper pour protéger : pour que l'association entre les musées et les sapeurs-pompiers ne soit plus tabou, mais qu'au contraire un lien étroit se concrétise afin de pérenniser notre patrimoine.

Lynda Frenois

Sincères remerciements à Christiane Naffah, directrice du C2RMF, pour ses encouragements.

Ouvrages de références :

- de Bary, M.O, Tobelem, J.M (sous la direction de), *Manuel de muséographie, petit guide à l'usage des responsables de musée*, Séguier Option Culture, Biarritz, 1998.
- Dorge, V., Jones, S.L., *Etablir un plan d'urgence, guide pour les musées et autres établissements culturels*, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1999.
- Guillemard, D., Laroque, C., *Manuel de conservation préventive*, OCIM, 1999.
- Lapaire, C., *Petit manuel de muséologie*, Editions Paul Haupt, Berne et Stuttgart, 1983.
- Major Piriou, *La prévention contre l'incendie dans les musées et monuments historiques*, ministère de la culture et de la communication, mission sécurité, mai 2003.
- Art et musées, législation et réglementation*, Les Editions des Journaux Officiels, Paris, 2003.
- Incendie et panique*, DMF, Mission Sécurité, Paris.
- La conservation préventive des collections, fiches pratiques à l'usage des personnels des musées*, Musées des techniques et cultures comtoises, OCIM, 2002.
- "La sécurité du patrimoine", *Bulletin ICOMOS*, 42-43, 1998.
- Colloque :
- La sécurité du patrimoine*, Journées Techniques Internationales, Rennes, 10-11 décembre 1998.

1. Gardiens, électriciens, techniciens, guides, médiateurs, conservateurs, restaurateurs, régisseurs...

L'article de Lynda Frenois fait suite à la

Correspondance avec la DMF

que nous avons engagée cet été

à propos de la prévention.

La loi Musées de 2002 a substitué un nouveau label "Musée de France" à l'ancien statut de musée "classé" ou "contrôlé". C'était l'occasion d'attacher à ce label des critères de qualité et donc des devoirs. Or, il nous apparaît que l'on peut devenir Musée de France sans justifier d'un niveau minimal de conservation préventive, sans même évaluer les risques, ni déterminer les besoins en matière de prévention.

La DMF a-t-elle les moyens de palier cette carence de la loi, que nous jugeons anormale ?

C'est le sujet de notre échange avec

*Mme Marinai-Ducrey,
directrice des Musées de France.*

Issy-les-Moulineaux, le 24 juin 2005

Madame la Directrice,

Le mercredi 25 mai, l'ICOM a convié l'ARIPA à une projection suivie de débat au musée de la Marine à Paris. Il s'agissait d'un film sur les catastrophes naturelles qui affectent ou peuvent affecter notre patrimoine : *Les Aventuriers de l'art perdu*, du réalisateur Olivier Mill.

En évoquant, par des images d'archive et des interviews, les tremblements de terre, inondations, incendies à Assise, Florence, Dresde et Antananarivo, et en montrant les mesures prises par la Fondation Getty à Los Angeles en prévision d'un éventuel (mais attendu) tremblement de terre, Madame Cristina Menegazzi, de l'ICOM, et le réalisateur voulaient appeler l'attention sur la nécessité de prendre des mesures préventives dans la perspective de telles catastrophes.

L'ARIPA se préoccupe de la conservation préventive autant que de la qualité des restaurations de notre

patrimoine, et nous souhaiterions connaître la situation des musées français, souvent installés dans des palais et bâtiments anciens, parfois proches d'un fleuve ; c'est une chance mais aussi un danger.

Selon l'article 16 de la Loi Musée du 5 janvier 2002, l'Etat peut mettre en demeure le propriétaire d'une collection d'un musée de France de prendre toutes dispositions nécessaires « *lorsque la conservation ou la sécurité d'un bien faisant partie d'une collection d'un musée de France est mise en péril* » et si besoin, ordonner en urgence « *le transfert provisoire du bien dans un lieu offrant les garanties voulues* ».

La DMF a donc le pouvoir de mettre en demeure en cas de risque déjà déterminé, puis d'évaluer le projet de prévention, et de contrôler sa mise en œuvre pour les Musées de France (votre Circulaire n° 2002/020, l'alinéa b-1 du paragraphe II).

Pendant, la loi et cette circulaire semblent muettes sur l'étape précédente, pourtant cruciale : elles ne disent pas *qui est tenu ou chargé de déterminer dans quelle mesure la conservation ou la sécurité d'un bien serait actuellement mise en péril* dans un musée de France.

A ce propos, le récent rapport du sénateur Richert n'est pas rassurant lorsqu'il note que « *la DMF ne dispose pas d'indicateur 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* »

Ceci nous conduit à vous poser les questions suivantes :

1) La DMF peut-elle réclamer que soient évalués les risques menaçant des collections, par exemple demander que soit effectués des audits sur l'exposition à des risques naturels (inondations, tempêtes, voire tremblements de terre dans la vallée du Rhône) ?

2) Peut-elle exiger un bilan de la conformité aux normes de sécurité et de conservation préventive (sécurité électrique et incendie, maîtrise de la température et de l'hygrométrie, étanchéité des locaux), y compris pour les réserves ?

3) La DMF a-t-elle dans ce domaine édicté des normes de conservation préventive et de prévention des risques majeurs applicables aux Musées de France ?

4) Un bilan de conservation préventive est-il exigé en préalable à l'agrément Musée de France ? (Il ne semble pas que ce soit le cas, aux termes de la Loi Musée.)

5) Quel service au sein de la DMF serait chargé de ces missions d'évaluation ?

6) De telles évaluations ont-elles été conduites ces

dernières années (à l'instar de l'étude sur les zones inondables du Palais du Louvre) et pour quelles collections ?

7) La DMF ou le ministère de la culture disposent-ils de moyens financiers pour hâter les études et les mises en conformité jugées nécessaires ? (Puisqu'à l'article 16 il est dit que l'Etat contribue aux frais occasionnés par la mise en oeuvre des mesures nécessaires à la conservation et à la sécurité dans la limite de 50% de leur montant.)

En vous remerciant de bien vouloir nous éclairer sur ces questions, je vous prie d'agréer, Madame la Directrice, l'expression de mes sentiments distingués.

*Christine Vermont
secrétaire générale*

Paris le 10 Août 2005

Madame la secrétaire générale,

Par courrier du 24 juin 2005, vous avez saisi la direction des musées de France sur le thème de la conservation préventive et des risques naturels.

La direction des musées de France attache une importance particulière, dans sa politique de conservation et de protection du patrimoine, à la prévention. Ces axes de travail et de sensibilisation concernent tant les conditions de conservation des collections en salle et en réserves, que les dangers liés à des risques naturels ou humains. Le département de conservation préventive créé en 1999 au sein du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) est en charge de toutes ces questions, et élabore des préconisations techniques.

S'agissant des risques naturels, le C2RMF travaille en concertation avec le "Bouclier bleu" et participe à la définition de plans d'urgence, comme celui en cours pour la tapisserie de Bayeux. En outre, un groupe de travail "protection des sinistres et plans d'urgence" vient d'être constitué au sein du Haut-Conseil des musées de France.

C'est non seulement dans le cadre des missions de conseil et de contrôle effectuées par la direction des musées de France que peuvent être examinées, avec les propriétaires de musées, les solutions correspondant aux problèmes constatés, mais aussi au moment de l'instruction des dossiers d'appellation, même si la loi n'exige pas un bilan de conservation préventive dans ce

cadre. En tout état de cause, les musées, comme les autres établissements, doivent chacun pour ce qui le concerne se conformer aux plans de prévention des risques particuliers établis par les préfetures.

La prévention des risques naturels est également systématiquement traitée dans les études de programmation liées à des chantiers de rénovation ou de construction de musées, afin que les dispositions qui s'imposent soient scrupuleusement respectées concernant la sécurité des collections.

Enfin, ces priorités s'accompagnent également de soutiens financiers sur les crédits déconcentrés des DRAC, conformément aux articles L 452-2 et 452-3 du Code du patrimoine, qui mentionnent la situation de péril à laquelle vous faites référence et prévoient en particulier une prise en charge financière à hauteur de 50 % en cas de crise majeure. Si la veille est assurée par les DRAC, le Haut-Conseil des musées de France, sur rapport du C2RMF et des services centraux concernés, se prononce en matière d'état de péril.

Comme vous le savez, le ministère chargé de la culture et particulièrement sa direction des musées de France, qui ont eu à faire face en 2002 à un risque de crue centennale de la Seine, signalé par la préfecture de Paris, ont pu acquérir dans ce domaine une expérience et une expertise utilisables dans le cadre du conseil aux musées de France.

Il a été possible de trouver et équiper des réserves hors d'atteinte des eaux afin d'y transporter des milliers d'œuvres conservées dans cinq grands établissements en bordure de Seine (musées du Louvre, d'Orsay, du Jeu de Paume, des Arts décoratifs et Ecole nationale supérieure des beaux-arts). L'opération a réussi.

En vous remerciant de l'attention que vous portez à ces questions de prévention auxquelles je suis également très attentive, je vous prie d'agréer, Madame la secrétaire générale, l'expression de ma considération distinguée.

*La Directrice des musées de France
Francine marinai-Ducray*

Constable et la question des patines

Militant pour une peinture claire, Constable s'est opposé au goût de son époque, séduite par les tableaux bruns et les fausses patines. Mais n'en concluons pas qu'il approuverait pour autant les décapages complets si fréquents aujourd'hui, lui qui espérait pour ses œuvres « le bénéfice de la patine du temps ».

L'exposition *Constable, le choix de Lucian Freud*, au Grand Palais en 2002, et le livre de Charles Robert Leslie, *John Constable*, (publié par les éditions de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts), m'ont servi de point de départ pour tenter de saisir la pensée de Constable au sein des débats de son temps. Ces débats touchaient aux questions de l'enseignement d'après les maîtres, des copies, des effets du vieillissement des peintures, et, plus largement, des rapports entre modernité et tradition. La question de la nature et du degré des patines est très présente dans ces controverses, et conduit naturellement à une réflexion sur les pratiques de restauration de cette époque, et par conséquent de la nôtre.

Le goût de l'époque pour les tableaux bruns

Le peintre américain C. R. Leslie, en écrivant la biographie de son ami Constable, cite beaucoup d'extraits de ses lettres. La correspondance de Constable est des plus abondantes et de très nombreux passages témoignent de ce qu'était l'air du temps, le courant de pensée dominant, dans le monde élégant des amateurs d'art et des collectionneurs, tel Sir George Beaumont (« arbitre du goût dans le grand monde », dit Leslie).

Sir George, peintre lui-même, fut pendant une trentaine d'années un fidèle ami de Constable. Il fut aussi un soutien financier, et Constable, qui découvrit chez lui avec enthousiasme, dans sa jeunesse, des œuvres de Claude Lorrain, partagea d'abord son goût. Un bon goût qui exigeait des palettes limitées aux tons bruns et dorés, et des tonalités sombres. Mais Constable ne tarda pas à refuser l'idée qu'un peintre de paysages ne pouvait s'inspirer que de Claude Lorrain, de Gaspar Poussin (Gaspard Dughet, beau-frère de Poussin, alors préféré à ce dernier), ou de Rembrandt, Rubens et quelques autres Flamands. Il avoue dans une lettre à John Dunthorne du 29 mai 1802, que jusqu'ici, il n'a cessé de « courir après les tableaux à la recherche d'une vérité de seconde main ». Il refuse désormais de se plier aux règles de l'art quand elles ne sont qu'artifices et conventions. Conventions entretenues par les

marchands, qui allaient jusqu'à patiner artificiellement les tableaux, rajoutant à plaisir vernis teintés, glacis marron, décoctions diverses, parfois à base de thé, de bitume, de tabac... Le 8 avril 1835, Constable écrivait à un de ses amis : « *Mon tableau est arrivé à un superbe état : j'ai conservé la lumière du Dieu tout puissant, dont jouit l'humanité tout entière, à la seule exception des amoureux de vieilles toiles crasseuses, de tableaux avortés à vingt-cinq mille francs pièce, de cambouis, de goudron et de résidus de chandelles* (pp. 208-209) ». Le "jus musée" était alors l'emblème de la distinction. Constable lutta, sa vie durant, contre ce conformisme tout puissant et intransigeant.

Les tableaux anciens sont « choses à éviter » !

Il écrit dans une lettre à Leslie du 2 avril 1833 (p. 190) : « *M. L. m'a fait une longue visite, mais mes tableaux ne cadrent pas avec ses formules ou ses fantaisies d'art, et il m'a dit que je m'étais "égaré". Je lui ai répondu que j'avais peut-être d'autres notions d'art que celles qu'ont en général les admirateurs de tableaux; que je considérais en général les tableaux comme choses à éviter, et que les connaisseurs les considéraient comme choses à imiter; et cela avec une telle déférence et une telle humilité dans la soumission, aboutissant à une prostration totale de l'esprit et du sentiment original, que le résultat ne peut être que de remplir le monde d'avortements. [...] Quelle chose lamentable que cet art admirable soit tellement poussé à sa propre destruction. On ne s'en sert que pour rendre nos yeux aveugles, et pour nous empêcher de voir le soleil resplendir, la campagne s'épanouir, les arbres fleurir, et d'entendre le bruissement du feuillage; pendant que les vieilles toiles noires, effacées et sales prennent la place des ouvrages mêmes de Dieu* ».

Ce qui lui faisait parfois perdre patience, comme le jour où il donna une conférence durant laquelle il dit son mépris des tableaux de Berghem, représentant d'un style de paysage bâtard (moitié hollandais et moitié italien), vulgaire et « couleur brun renard ». A la

sortie, un collectionneur qu'il venait de convaincre lui dit qu'il pensait désormais à vendre ses Berghem : « Non, Monsieur, cela ne ferait que perpétuer le mal, brûlez-les », répondit Constable.

On ne peut comprendre, plus tard, le fameux cri du jeune Cézanne (« *Il faut brûler le Louvre* ») que provoqué par une exaspération analogue, à l'égard de ceux qui, en France aussi, ne voyaient chez les maîtres anciens que la justification de leurs préjugés contre toute peinture claire, fût-elle nourrie de la quintessence de la tradition (« *faire du Poussin sur nature* », « *faire quelque chose de solide comme l'art des musées* », dira plus tard Cézanne). C'est la tradition dégradée en manière, c'est le maniérisme que Cézanne refusait, comme firent tant de maîtres, dont Constable.

Et son goût original et militant ne plaisait pas à tous. Leslie explique (page 191) que « *Constable se fit souvent du tort en essayant de convertir les gens (...) Ses idées d'art ne faisaient que lui gagner la réputation d'un débitant de paradoxes. Une offense au goût ne se pardonne jamais, et non seulement il perdait son temps, mais il se fit trop souvent des ennemis.* »

Les teintes et les lumières naturelles

Quant à ses amis, certains n'hésitaient pas à lui donner des leçons. Sir George Beaumont eut pour Constable une amitié très sincère. Il l'invitait à séjourner dans son château de Coleorton, dans le Leicestershire, mais il n'appréciait pas vraiment sa peinture, qu'il ne collectionna jamais. Il lui demandait plutôt de copier ou de restaurer des œuvres de sa collection. Leslie note que « *c'est une chose curieuse, que pendant tout le cours de ses rapports avec Constable, Sir George prétendit au rôle de professeur* ». Constable ne lui en tenait pas rigueur. Il affirma même à Wordsworth, en 1836 : « *Je sens que je lui dois ce que je suis en tant qu'artiste* ». Mais il ne se laissait pas intimider. Leslie en témoigne (p. 114) : « *Chacun était disposé à persuader l'autre. Sir George plaçait un petit tableau de Gaspar Poussin sur son chevalet, à côté d'un tableau qu'il était en train de faire, en disant : "Maintenant, si je peux égaler ces tons, je suis sûr d'avoir raison." – "Mais supposez, Sir George, répondait Constable, que Gaspar puisse sortir de son tombeau, pensez-vous qu'il reconnaîtrait son tableau dans l'état où il est présentement ? Ou, s'il le reconnaissait, n'aurions-nous pas de la difficulté à le persuader que quelqu'un n'en a pas enduit la surface de goudron ou de cambouis, qu'il a ensuite imparfaitement essuyé ?" À un autre moment, Sir George recommandait la couleur d'un ancien violon de Crémone comme ton dominant de toutes choses, et à cela Constable répondit en posant un vieux violon sur la pelouse verte devant la maison. Une autre fois encore, Sir George, qui semblait considérer les teintes d'automne comme nécessaires, pour une certaine partie au moins d'un paysage, dit : "Est-ce que vous ne trouvez pas très difficile de trouver où placer votre arbre*



Fig 1 : L'ouverture du pont de Waterloo

brun ?" – "Non, pas le moins du monde, je ne mets jamais rien de ce genre dans un tableau", fut la réponse ».

Constable, victime des fausses patines

Le sculpteur Chantrey osait, lui, joindre le geste à la parole, pour faire la leçon à Constable. Leslie raconte une scène amusante (p. 159) devant le tableau *Le Château de Hadleig*, un jour de vernissage à l'Académie (jour où les peintres pouvaient faire d'ultimes retouches) : « *Chantrey dit à Constable que son premier plan était trop froid, et lui prenant la palette des mains, il passa un fort glacis d'asphalte sur toute cette partie du tableau ; pendant que ceci se passait, Constable, qui se tenait derrière lui en proie à quelque inquiétude, me dit : "Voilà toute ma rosée qui s'en va". Il tenait en grand respect le jugement de Chantrey en la plupart des matières, mais cela ne l'empêcha pas d'enlever soigneusement du tableau tout ce que le grand sculpteur y avait ajouté.* »

Il ne put faire de même lorsque son tableau, *L'ouverture du pont de Waterloo* (fig. 1) fut encrassé selon le goût du jour : « *Qu'aurait-il ressenti, écrit Leslie, s'il avait pu prévoir qu'un peu plus d'une année après sa mort, cet éclat argenté serait condamné à se couvrir de nuages grâce à une couche de noir déposée par la main d'un marchand de tableaux. Cependant, que ceci ait été fait par manière de donner du ton au tableau, je le sais de la meilleure autorité, le tenant de la bouche même de l'opérateur, qui m'assura gravement que plusieurs personnes de la noblesse l'avaient considéré comme très amélioré par ce traitement. Le noir fut étendu avec de l'eau, et fixé par une couche de vernis au mastic (p. 197).* »

Etudier (et copier) sans confondre conception des maîtres et maniérisme

Sans cesse dans ses écrits, Constable répète que c'est la nature qu'il faut copier, plutôt que les tableaux : « *Quelles étaient les habitudes de Claude Lorrain et des deux Poussin ? Quoiqu'entourés de palais remplis de*



Fig. 2 : Constable, *La route de l'auberge*

tableaux, ils firent des champs leur principal lieu d'étude ». Reynolds a été pour Constable une référence constante. (Il annota de sa main son exemplaire des Œuvres de Sir Joshua). Il approuvait certainement ce passage du *Deuxième Discours* prononcé à la Royal Academy le 11 décembre 1769 : « Copier des tableaux tout entiers est à mes yeux le plus trompeur des exercices. Le jeune artiste [...] tombe dans l'habitude dangereuse de copier sans choisir et d'opérer sans but. Comme cela ne demande aucun effort d'esprit, il s'endort sur son ouvrage. [...] Il faut aussi que je vous avertisse que les anciens tableaux justement célébrés pour leur coloris, sont souvent très changés par la crasse et par le vernis, en sorte qu'il ne faut pas s'étonner si les peintres sans expérience et les jeunes élèves les trouvent inférieurs à leur réputation. Un artiste dont le jugement est mûri par de longues observations, considère plutôt ce que le tableau a été, que ce qu'il est à présent. [...] Une exacte imitation de ces ouvrages risque par conséquent d'emplir l'esprit de l'élève d'opinions fausses, de faire de lui un coloriste à la mode, non moins éloigné des idées de la nature que des règles de l'art, aussi étranger à la pratique des maîtres qu'à l'aspect réel des objets ».

Mais Reynolds explique aussitôt ce qu'est le véritable enseignement à tirer de l'exemple des maîtres anciens : « Cependant, comme l'usage de copier n'est pas tout à fait à rejeter, puisque la partie mécanique de l'art est apprise en partie par là, ne vous attachez du moins qu'à ces parties de choix qui recommandent l'ouvrage à la célébrité. [...] Si sa beauté consiste dans l'effet de l'ensemble, il sera bon de faire de légères esquisses de la machinerie et de l'économie générale. Au lieu de copier les touches de ces grands maîtres, ne copiez que leurs conceptions »

« Je me suis efforcé de tirer une ligne entre l'art vrai et le maniérisme, mais les plus grands peintres même n'ont jamais été complètement purs de manière » a dit Constable dans sa quatrième conférence, le 16 juin 1836 à Londres. Leslie retrouva dans des notes destinées à la préparation de ces conférences le passage suivant : « Le maniérisme séduit toujours. C'est plus ou moins une imitation de ce qui a déjà été fait, par conséquent toujours plausible. Il diminue la longueur du

chemin et coupe au plus court vers la renommée et les émoluments, en nous faisant profiter des travaux des autres ». Leslie se souvient aussi d'avoir entendu dire par son ami : « *Quoi qu'on puisse penser de mon art, il est mien ; et j'aimerais mieux posséder une maison à moi, fut-ce une chaumière, que d'habiter un palais qui serait à un autre* ».

Les conventions académiques vers 1800 n'exigeaient pas seulement des couleurs brunes et des tons foncés, elles imposaient aussi le "fini", exécution habile de détails innombrables sur toute la toile. Les plus grandes réussites de Constable sont peut-être dans les moments où il domine ces contraintes (en prend et en laisse) plutôt qu'il ne s'en affranchit totalement. Mais son besoin de repères autres que ces normes intériorisées dans sa jeunesse le conduisit à rêver longtemps à l'étrange utopie d'une peinture scientifique : « *La peinture est une science et doit être poursuivie comme une enquête dans les lois de la nature* » ajoutait-il à la remarque qu'aucun maître n'est jamais complètement pur de "manière".

Le bénéfice de la patine – l'authenticité

Mais vers la fin de sa vie, Constable souhaite que le public remarque « *la richesse de la texture et l'attention portée à la surface des objets* » dans ses tableaux. L'idée très novatrice de "fidélité à la peinture" rivalise dans son esprit avec celle de toujours, la "fidélité à la nature". « *Après tout, il existe un domaine qui s'appelle l'art* », disait-il un jour à Leslie.

Il rêve alors d'une sorte de musée personnel, offrant une rétrospective de ses œuvres préférées, « *car seraient ainsi mises en valeur leur diversité de conception et aussi d'exécution, et le bénéfice de la patine du temps, qui ne devrait jamais être forcée ni accélérée* », note-t-il dans sa correspondance (tome 4, p. 129, éd. R. B. Beckett, 1966).

Et il évoquait dans sa dernière conférence l'absurdité du maniérisme, qui fabrique du neuf ancien : « *Il en est ainsi dans tous les beaux-arts. Un édifice gothique neuf, ou un missel manuscrit neuf ne sont en réalité guère moins absurdes qu'une "ruine neuve"* (p. 281) ». La restauration fait une erreur symétrique de celle opérée par le maniérisme (qui donne aux tableaux neufs un faux aspect d'ancienneté), lorsqu'elle enlève aux tableaux anciens les traces de leur vétusté. C'est exactement la position de John Ruskin face à la restauration et la base de son principe d'authenticité : que le neuf soit neuf, et que l'ancien reste ancien.

Ainsi Constable admirait-il sans doute la patine authentique d'un tableau de Watteau que Leslie copia un jour. Il lui écrivit à propos de cette copie : « *Votre Watteau faisait un effet plus froid que l'original* », et il lui conseille d'essayer de se rapprocher du Watteau, « *qui semble avoir été peint avec du miel ; si fondu, si tendre, si moelleux et si délicieux* (p. 173) ».

On peut remarquer pour conclure que Constable ne demandait pas que l'on amende par des dévernissages les toiles anciennes. Lui-même ne parle que de « *boucher quelques trous* » quand Sir George lui demande de restaurer un tableau (p. 113). Il souhaitait seulement que l'on sache voir. Quand il reprend une de ses propres œuvres déjà sèche, il sait fort bien, comme tous les peintres, qu'aucun retour à un état antérieur n'est possible, et qu'il ne peut qu'aller de l'avant, content quand son tableau « *semble avoir extrêmement gagné à être huilé, retouché, poli, gratté, etc.* » (p. 214).

Ne rien surajouter (manie de son temps), ne pas trop soustraire non plus (tentation du nôtre). Telle est la leçon de sagesse qui aurait pu sauver un chef-d'œuvre de Constable comme *La route de l'auberge* (Fig. 2) du musée de Philadelphie. Cette peinture détonnait beaucoup au milieu des autres (le plus souvent sagement conservées) à l'exposition du Grand Palais. Misérablement dépouillée de tout lien entre ses parties, autre que celui de la préparation mise à nu, elle est devenu de l'ancien tout neuf. Mauvais goût que Constable lui-même avait en son temps combattu, sous l'espèce du pastiche maniériste.

Jean-Max Toubeau

Paul Guigou, peintre honoré mais mal compris

Exposition Paul Guigou, au Musée des Beaux-Arts, Marseille (10-2004 / 02-2005) et au Musée Marmottan, Paris (03-2005 / 06-2005)

Paul Guigou, né en 1834 à Villars près d'Apt et décédé prématurément en 1871 à Paris, fut l'un des plus importants peintres de paysages de son époque. Son œuvre fait le lien entre celle de Marius Granet (1775-1849) et celle de Paul Cézanne (1839-1906). Grâce aux recherches de Mme Claude-Jeanne Bonnici, une grande exposition lui est enfin consacrée, attendue depuis la dernière rare occasion de voir ses tableaux à Toulon en 1989.

Rattaché à l'École provençale, Guigou figure une nature rude où l'homme reste lié à son destin agricole ; il peut néanmoins être considéré comme l'un des précurseurs de l'impressionnisme. C'est dans ses paysages saisis sous une lumière extrême qu'il a trouvé son inspiration la plus personnelle. Ses panoramas du val de la Durance et de la Crau, ses tableaux de la côte méditerranéenne sont irradiés de clarté éblouissante et

de chaleur, un effet qu'il tire à la fois de l'atmosphère lumineuse et du choix de ses motifs : la sécheresse de l'air, la végétation épineuse, l'impitoyable dureté des rochers et des cailloux.

On ne peut manquer de s'intéresser aux moyens picturaux développés par ce peintre pour parvenir à une telle expression de la lumière. Il est facile de reconnaître que, pour atteindre ce degré de clarté et de sécheresse, le peintre refusait toute brillance de sa matière picturale : ni glacis, ni vernis final, tels qu'il en avait utilisés dans ses premières œuvres. Il appliquait ses couleurs à l'huile en pleine pâte. Puis, pour reprendre, harmoniser, ou approfondir l'espace, il appliquait au besoin des couches plus minces de peinture simplement diluées avec de l'essence, toujours sans brillance.

Or comment ses œuvres sont-elles présentées aujourd'hui ? Tous les tableaux de cette exposition ont été dénaturés, à une époque ou une autre, par des vernissages inconsidérés : ses ombres et ses couleurs foncées ont basculé dans la lourdeur, ses paysages ensoleillés paraissent trempés d'eau. Les minces jus de couleurs à l'essence, une fois noyés de vernis, deviennent de faux glacis. De plus, des restaurateurs, persuadés qu'ils devaient retrouver les chatoyantes couleurs du midi, se sont efforcés de nettoyer ces tableaux à fond, supprimant toute patine authentique, considérée comme de la saleté. A cause de ces manipulations, les contrastes dominant à l'extrême, alors que ce peintre avait construit toute une gradation de tonalités dans une luminosité sèche. Finalement, si bien pensée que soit cette exposition, elle ne peut mettre à sa juste place cette peinture de haute qualité.

Un mot encore sur la conservation. Il fut un temps où les collectionneurs qui prêtaient des œuvres pour une exposition risquaient de les récupérer "restaurées" gratuitement, sans préavis, et sans qu'on ait songé à leur demander leur opinion. Nous n'en sommes plus là, fort heureusement... au point de tomber dans l'excès inverse. « *On ne touche pas aux œuvres prêtées* ». Cette nouvelle règle de muséologie est parfois appliquée avec une telle rigueur que le public a de quoi s'interroger. Dans cette exposition, certains tableaux étaient – cela sautait aux yeux – si mal fixés dans leur cadre qu'ils risquaient de tomber ou leur peinture de s'abîmer en frottant sur leur bordure. Est-il besoin d'en appeler à la responsabilité, morale ou juridique, aux engagements envers le propriétaire et envers l'œuvre ? Il semble que le simple bon sens devrait suffire.

Paul Pfister



Nouvelle théorie de la conservation.

*R.H. Marijnissen analyse l'ouvrage récemment paru de
Salvador Muñoz Viñas, Contemporary Theory of Conservation,
(Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2005)*

A l'histoire de la conservation entre Pietro Edwards à Venise au XVII^e siècle, John Ruskin et Viollet-Le-Duc au XIX^e, l'auteur consacre une douzaine de paragraphes. L'étape suivante est la *Teoria del restauro* publiée par Cesare Brandi en 1963, un exposé que l'auteur qualifie de « *unnecessarily obscure* ». Au demeurant le directeur de l'Institut centrale del Restauro défendait un aspect trop souvent négligé par la conservation scientifique, à savoir la valeur artistique de l'objet à soigner (p.6). Singulier reproche.

Muñoz Viñas regrette qu'il y ait trop de tâches à accomplir, trop d'objets à conserver, et trop de professionnels pour s'en occuper. Il précise que le terme "conservation" désigne la conservation en général (« *in the broad sense* »), alors que "préservation" désigne la conservation dans un sens plus restreint (« *in the narrow sense* »). Reconnaissons que la précision manque de précision. La préservation, paraît-il, va de pair avec la restauration, alors que la préservation et la restauration « *are different* ». En outre, l'auteur distingue la préservation préventive et ce qu'il appelle « *informational preservation* » par quoi il faut entendre la digitalisation ou la réalité virtuelle (pp. 15-25).

Le second chapitre nous apprend comment un objet quelconque (« *a common object* ») devient un objet à conserver (« *a conservation object* »). Une chaise cassée est réparée mais, si d'aventure cette chaise s'avère être une création de Brustolon, on appliquera un traitement de conservation. Le Mustang, chasseur de combat de la Seconde Guerre mondiale, est cité comme exemple ; puis passent en revue les catégories traditionnelles (art, archéologie, antiquités, objets historiques), la théorie de Riegl et la notion de "patrimoine culturel", les symboles et les réseaux de significations (collectives et individuelles). En tout cas, ce sont les professionnels qui désignent un traitement de conservation comme tel : « *conservation is what conservators recognize as such* (p. 43) ».

Le troisième chapitre est consacré à la vérité/authenticité (« *truth* »), l'objectivité et la conser-

vation scientifique. L'auteur estime que les théories classiques considèrent un traitement de conservation comme une « *truth-enforcement operation* », c'est-à-dire une opération qui tend à préserver l'authenticité de l'objet (p.65). Il se réfère aux trois catégories d'intégrité établies par M. Clavir (*Preserving what is Valued*, 2002), à savoir l'intégrité physique, esthétique et historique.

En lisant l'ouvrage à tête reposée, le professionnel cochera quantité de passages.

- Précisément au sujet des gens de métier :

- Ceux et celles qui décident d'un traitement, ou qui l'exécutent, ont reçu une formation qui manque au profane, mais cela n'implique nullement que leur point de vue devrait être considéré comme représentatif (p.194).

- Que ce soient des experts qui décident de la conservation, l'auteur désapprouve (p.157).

- Au sujet de l'intégrité de l'œuvre :

- Ce sont les caractéristiques physiques qui constituent l'intégrité de l'œuvre (p. 81).

- En soi, un objet est toujours réel ; il n'est jamais faux. Dans le monde réel, la fausseté n'existe point (pp.93-94). Notons que cette assertion est empruntée à Umberto Eco (1990).

- Tout autant que la beauté, la fausseté se situe dans le regard du spectateur (p. 99).

- Les objets n'ont pas de droits (p.157), une assertion qui fait écho à Ashley-Smith (*Risk Assessment for Object Conservation*, 1999).

- Qu'on décide que le tableau doit fonctionner comme œuvre d'art plutôt que d'être traité comme une antiquité, l'auteur désapprouve (p.168).

- Les appréciations qualitatives sont déclinées, car non scientifiques : « *Value-based judgements are disregarded as unscientific* » (p.202).

- La conservation scientifique s'occupe de matériaux et non d'idées (p.81). Quant aux aspects scientifiques, l'auteur cite deux sources critiques, à savoir Mark

Leonard, restaurateur attaché au Musée Getty, qui fit remarquer à juste titre que la conservation sous le pavillon de l'objectivité scientifique est finalement un faux-fuyant qui nous permet de décliner notre responsabilité (p.156). Une critique plus développée a été formulée par G. De Guichen lors d'un colloque à Bologne en 1989 (publiée en 1991) : son exposé énumère dix remarques percutantes qui expliquent pourquoi, en matière de protection du patrimoine artistique, la contribution des scientifiques s'avère plutôt restreinte.

On s'étonne que l'ouvrage passe sous silence plusieurs traitements de routine qui entraînent des conséquences non négligeables ou même désastreuses pour les œuvres, notamment le parquetage, l'entoilage, l'imprégnation et la transposition. Bien que le principe de la réversibilité soit taxé d'idée confuse («fuzzy»), l'auteur recommande de poursuivre cet idéal autant que possible (pp. 185, 192-193).

Un chapitre entier est consacré à la conservation soutenable («Sustainable conservation»), par quoi l'auteur entend un traitement qui n'entrave pas des interventions futures (p.187), et évite tout excès ou abus (p.183, 196), bref, une intervention réduite au minimum et réversible (p. 196). Il stipule que cette théorie se situe à l'opposé des décisions prises par consensus démocratique (p.195).

Dans le neuvième et dernier chapitre, nous lisons par exemple :

- Le dégagement, c'est-à-dire l'enlèvement des ajouts, retouches et surpeints, est mis en question : la retouche ou le repeint qui datent du XIX^e siècle sont tout aussi authentiques que la matière d'origine (p.200).

- Imposer un point de vue parce qu'on a une certaine compétence en tant qu'historien de l'art, chimiste ou technicien rompu aux techniques de conservation de la pierre, l'auteur qualifie leur intervention de déontologiquement non correcte (pp.201-202).

- Traiter un chef-d'œuvre et un jouet fabriqué en fer blanc dans les années 40 en appliquant le même standard de soins, c'est ce que l'auteur préconise (p.202).

- La déontologie contemporaine ne revendique pas une technologie de pointe («high-tech conservation»), mais une conservation hautement efficace («high-efficiency conservation», p.203). Une conception personnelle, aussi sincère soit-elle, mène à un certain despotisme basé sur la connaissance professionnelle (p.205).

- Avoir une vision des choses, être prudent et modeste, voilà la sagesse que l'on attend des experts, or leur autorité est déterminée par leur pouvoir de convaincre les gens (p. 212).

Salvador Muñoz Viñas arrive à la conclusion que l'avenir de la conservation sera une révolution du bon

sens. Ceux et celles qui se sont familiarisés avec le problème de la conservation-restauration donneront leur acquiescement sur le champ. Mais il feront remarquer que le bon sens suggère de considérer une œuvre d'art comme une œuvre d'art.

Chaque œuvre, chaque objet à conserver est un cas d'espèce. On doit juger de nombreux éléments (physiques et non-physiques) avec discernement. Une intervention déterminée est indiquée dans tel cas et à déconseiller dans tel autre. Ce qui est autre chose que de préconiser une éthique adaptable, voire élastique.

* * *

Le ressort de l'auteur est annoncé dès la préface : «*It is obvious that non-contemporary theories are a thing of the past*» – il est évident que les théories non contemporaines appartiennent au passé. Cette lapalissade exemplaire cache une conviction bien hardie : les théories de conservation sont reléguées en bloc dans le placard.

L'ouvrage de Salvador Muñoz Viñas est déroutant, souvent contradictoire et truffé d'assertions discutables. Sa théorie contemporaine se grippe dans la théorie. Elle ne donne nullement l'impression d'avoir été conçue à partir d'une pratique vécue.



239 pages, 7 diagrammes, sans illustration.
Le livre a paru en espagnol en 2003.

“La peinture à l’huile, sa technique et sa restauration”

Sous ce titre, le Kunsthaus de Zurich présente une rare exposition, pensée et préparée par Paul Pfister (du 22 octobre au 11 décembre 2005). Où l’on explore le métier des peintres. Où l’on compare des restaurations respectueuses à d’autres qui ne le sont pas.

L’histoire de la peinture à l’huile – à côté des évolutions de styles, de motifs, d’inspirations – nous montre comment les peintres ont exploré les ressources de leur métier, en recherchant les moyens picturaux les plus précis pour servir leur expression. Souvent on jugeait les mérites d’une peinture à sa capacité de transmettre l’illusion de l’espace, du volume, de la lumière, et à son rendu des matières. Il suffit d’évoquer les profonds paysages de Claude Lorrain, les volumes saisissants de Rubens et les sensuels objets de Chardin : à chaque fois la mise en œuvre et l’idée artistique sont intimement liées.

Mais les artistes n’ont pas perdu leur temps à consigner leur savoir-faire dans des commentaires écrits. Beaucoup de leurs moyens et techniques d’exécution sont restés secrets d’atelier et pratiques de métier.

Cette exposition veut attirer l’attention sur ces secrets du métier et faire le point sur des termes techniques plus ou moins mal compris. Une trentaine de peintures, choisies pour leur variété de procédés picturaux, permettent de montrer ce que l’on doit entendre par “glacis”, “peinture à l’essence”, “estampage”, ou “frottis”. Elle met en lumière la valeur des vernis, parfois des vernis teintés, utilisés par les artistes, et explique l’importance de la patine, si souvent vue comme une notion abstraite ou comme une salissure.

On pourra découvrir l’*Orphée et Eurydice devant Pluton et Proserpine*, peint par Maria Preti en 1636. Ce tableau vient d’être restauré et nous avons retrouvé, sous des couches de salissures et de vernis ajoutés devenus opaques, la couche de finition originale posée par Preti sur les carnations de ses personnages. Le fait que ce tableau soit resté plus d’un siècle dans un grave état de dégradation, au point que l’on renonçait à y toucher, lui a permis d’échapper aux restaurations hâtives à la mode.

Cette couche de finition posée sur les chairs consiste en un mélange de colle animale et de colophane (résine de la térébenthine, gemme du pin maritime, couramment employée à l’époque). Notre restauration a pu rendre sa valeur esthétique à cette *velatura*

localisée, qui a un rôle pictural essentiel et méconnu : elle sert à atténuer la crudité de la matière peinte en recréant la demi-opacité naturelle de la peau humaine.

A titre de contre-exemple, notre *Orphée et Eurydice* est confronté au *Christ et la femme adultère*, peint par Preti à la même période, mais qui a perdu toute *velatura* par de précédentes restaurations : il en résulte des contrastes durs et en même temps un aspect très plat. La comparaison entre ces deux tableaux illustre les devoirs comme les drames de la restauration, et nous montre combien une restauration porte de responsabilité dans l’interprétation et l’appréciation des œuvres.

Deux tableaux de Francesco Neapolitano, peintre dont l’activité est documentée entre 1471 et 1489, dans l’influence esthétique de Léonard, sont également comparés. L’un demeure en merveilleux état, dans son caractère authentique avec sa *velatura* entière, tandis que l’autre a été transformé et mis en valeur selon les critères du xx^e siècle, sous l’influence de Warhol et de Walt Disney.

Un autre exemple illustre l’effet d’un vernis synthétique posé à côté d’un vernis naturel sur le même tableau, et conduit à s’interroger : comment a-t-on pu adopter les vernis synthétiques dans la restauration des tableaux alors que leur résultat parle si violemment contre eux ?

Reste à noter un seul regret : l’absence de publication. Les oppositions sont si parlantes qu’on aurait pu les reconnaître facilement à travers des reproductions.

Paul Pfister.



Paysage, par Philippe de Loutherbourg
(Strasbourg 1750 - Londres 1826)

A son époque, Loutherbourg était réputé pour la grande variété de ses teintes vertes. Cette peinture délicate montre malheureusement, dans les premiers plans, combien ses glacis verts sont devenus bruns avec le temps.

Si l’on se risquait à enlever le vernis jaune, on ne retrouverait aucune “verdure”. Les premiers plans surgiraient encore plus brun-noir et la profondeur de l’espace pictural jusqu’ici préservé serait détruite.

Dossier

Conservation, restauration et droit moral des artistes

Les musées ont-ils le devoir de restaurer ? ou de conserver ?

Un artiste peut-il s'opposer à une intervention ? ou bien l'exiger ?

Les codes d'éthique professionnelle sont-ils en accord avec le droit moral ?

*Ces questions, et d'autres encore, sont examinées à la lumière
du raisonnement juridique qui inspire le droit des artistes.*

Dialogue avec Me Catherine Denoun

Avocat au barreau de Paris et de New York

Nous sommes habitués à entendre différents points de vue sur la restauration : ceux des professionnels, ceux des critiques d'art, parfois ceux des artistes, des philosophes. Mais il existe un autre point de vue, moins connu : celui du juriste. En utilisant les critères du droit, il observe la restauration sous un angle particulier, qui peut compléter notre vision (il n'est pas indifférent que Cesare Brandi ait étudié le droit à l'université de Sienne).

Michel FAVRE-FELIX : Que peut nous dire le droit ? Un jugement récent nous a par exemple montré qu'un tribunal pouvait fixer les limites au-delà desquelles une intervention n'est plus de la "restauration", mais devient une sorte de recréation (voir à la suite article p. 25). Mais il ne faut pas attendre des juges qu'ils tranchent des débats esthétiques.

Touchant à la restauration, le juriste est amené à considérer non seulement les rapports entre le restaurateur et son commanditaire mais également le droit des artistes. C'est ce droit que nous explorerons, avec d'autant plus d'intérêt que les codes déontologiques des restaurateurs précisent très rarement la nature de leurs devoirs envers l'artiste.

Me CATHERINE DENOUN : En effet, l'artiste conserve sur l'œuvre qu'il a vendue des droits d'auteur. Ils sont protégés par le Code de la propriété intellectuelle et comprennent un versant "patrimonial" et un versant "moral" ¹.

Les prérogatives patrimoniales peuvent être cédées (à un éditeur, à un producteur, etc.) moyennant une rémunération. Elles permettent à l'auteur sa vie durant (puis à ses héritiers pendant une durée de 70 ans après sa mort, en droit français) de tirer des revenus de l'exploitation de ses œuvres.

Les prérogatives morales sont d'une autre nature. Elles comprennent le droit de divulgation, le droit à la paternité, le droit de repentir ou de retrait et le droit au respect de l'œuvre. Ces droits moraux présentent la particularité de rester indéfectiblement attachés à la personne de l'auteur et de ne pouvoir être cédés, y compris aux titulaires des droits d'exploitation : ils sont *inaliénables* et hors du commerce. Ils peuvent également être exercés par les héritiers de l'artiste, sans limite de temps puisqu'ils sont *imprescriptibles*.

Ce droit moral, qui occupe une place prépondérante dans le système français, est fondé sur l'idée que l'artiste ne peut céder sa qualité de créateur. Il conserve, aussi longtemps que l'œuvre existe, un lien avec sa création, qui limite le droit des propriétaires successifs d'en disposer à leur guise. On peut le définir comme « *le lien juridiquement protégé, unissant le créateur à son œuvre et lui conférant des prérogatives souveraines, à l'égard des usagers, l'œuvre fût-elle entrée dans le circuit économique* » ².

DU VIVANT DE L'ARTISTE

M.F-F : Dans le domaine de la restauration, nous serons particulièrement concernés par le « droit au respect de l'œuvre ». Dans quelles circonstances l'artiste peut-il le faire valoir ?

Me C.D : Selon la jurisprudence, le droit au respect de l'œuvre permet à l'artiste de s'opposer « *à toute altération, modification, correction ou addition, si minime qu'elle soit, susceptible d'en altérer le caractère et de dénaturer sa pensée* » ³.

L'artiste a donc le droit de « *combattre toutes sortes d'agressions qui portent sur la substance de l'œuvre, ou sur l'environnement dans lequel elle vient prendre place* » ⁴.

M.F-F : Le droit de l'artiste limite le droit du propriétaire à modifier son œuvre. Mais l'architecture représente un cas particulier dans la jurisprudence.

Me C.D : En matière architecturale, des impératifs de sécurité peuvent rendre nécessaires des modifications de l'ouvrage. La jurisprudence cherche à trouver un équilibre entre le droit des auteurs et le droit des propriétaires ⁵.

Elle accepte les transformations qui ont un caractère utilitaire, indispensable et urgent. En revanche, si les altérations procèdent d'un jugement esthétique (l'œuvre ayant cessé de plaire au propriétaire), ou si les travaux ont « *dénaturé* » l'œuvre ou détruit son harmonie, sans que cela puisse être justifié par des « *impératifs techniques* », elles ne seront pas légitimes ⁶.

Ayant une dimension utilitaire dès l'origine, l'architecture est un cas particulier parmi les créations.

M.F-F : En dehors de l'architecture, ce droit au respect a-t-il donné lieu à une jurisprudence abondante ?

Me C.D : Oui, aussi bien en matière littéraire (omission de mots, modification de la ponctuation, déplacement de l'ordre des chapitres), audiovisuelle (colorisation de films, ajout d'une musique à un film muet), photographique (mauvaise qualité de reproductions,

1. Article L. 111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

2. P.-Y. Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, 4^e éd. PUF, n°119.

3. Cour d'appel de Paris, 20/11/1935, DH 1936, Jur. p. 26.

4. M. Cornu, "L'espérance d'intangibilité dans la vie des œuvres, réflexions sur la longévité de certains biens", RTD civ. (4) 2000, pp. 697 et s.

5. Cour de cassation (1^{ère} ch.), 7/01/1992, Bull. I, n°7.

6. Cour de cassation (1^{ère} ch.), 01/12/1987, Bull. I, n°319.

recadrage), que d'arts graphiques et plastiques (découpage, présentation à l'envers), etc. L'utilisation d'une œuvre dans un contexte détourné de sa destination première, par exemple à des fins publicitaires ou politiques, peut également porter atteinte au droit moral.

Même si les œuvres appartiennent à l'Etat, les « *impératifs esthétiques, techniques ou de sécurité publique, légitimés par les nécessités du service public* » ne peuvent justifier que des modifications « *strictement indispensables* »⁷.

M.F-F : L'artiste doit-il justifier pourquoi il estime que son œuvre n'a pas été respectée ?

Me C.D : Le droit moral étant inhérent à la personne de l'artiste, celui-ci est seul juge de l'opportunité de l'exercer ou non. Les tribunaux n'ont pas à contrôler ses motivations, mais seulement la réalité de la dénaturation⁸.

En particulier, l'artiste n'a pas à justifier que la dénaturation porterait atteinte à son honneur ou à sa réputation. En France, le droit au respect est en effet assuré pour toute œuvre, « *du seul fait de sa création* », quel que soit son « *mérite* »⁹, c'est-à-dire la valeur artistique qu'on lui prête.

M.F-F : Et dans le cas de la restauration...

Me C.D : Il faut d'abord définir le sens que l'on donne au terme « restauration ». En droit français, la jurisprudence a précisé que cette activité consiste à restituer à l'œuvre « *son état ancien ou sa forme première* », dans « *la fidélité la plus stricte à l'image et à l'esprit de l'œuvre d'origine* » sans laisser de place à l'arbitraire ou à l'empreinte de la personnalité du restaurateur¹⁰. Prise dans ce sens, elle ne devrait pas entrer en conflit avec le droit moral.

Les règles établies par la profession semblent coïncider avec ces principes. Par exemple, le code de l'ECCO expose que le conservateur restaurateur « *contribue à la compréhension des biens culturels dans le respect de leur signification esthétique et historique et de leur intégrité physique* ».

Toutefois, l'affirmation selon laquelle la restauration consiste à « *intervenir directement sur des biens culturels endommagés ou détériorés dans le but d'en faciliter la lecture tout en respectant autant que possible leur intégrité esthétique, historique et physique* » peut entrer en conflit avec le droit moral des artistes, puisque la « lisibilité » – autrement dit des considérations liées à l'intérêt du public – ne saurait prévaloir sur le droit au respect de l'œuvre selon la jurisprudence française. Au regard du droit moral, l'argument du « autant que possible » est également étranger à l'intérêt de l'artiste. Une restauration qui ne respecterait pas totalement



fig. 1: Abott Thayer

l'intégrité d'une œuvre n'échapperait pas à la critique.

De même, les retouches « illusionnistes » (*deceptive retouching*, en anglais) qui reconstruisent des parties manquantes de l'œuvre peuvent porter atteinte à son intégrité¹¹.

Le droit moral impose en effet nécessairement une obligation de résultat et non une simple obligation de moyen.

M.F-F : Pourriez-vous préciser ce point ? En se référant aux autres professions libérales, aux médecins ou aux avocats, les restaurateurs ne s'engagent qu'à une « obligation de moyens », pas à une « obligation de résultat ».

Me C.D : Attention, c'est aux termes du contrat conclu entre le propriétaire de l'œuvre et le restaurateur, que ce dernier engage sa responsabilité au regard des « moyens » qu'il a mis en œuvre et non du « résultat » auquel il est parvenu. Mais l'artiste est étranger à ce contrat, à cette relation. Il exercera son droit moral à l'égard de tous ceux qui seraient responsables de la dénaturation.

En effet, une œuvre d'art est acquise et exploitée

7. Conseil d'Etat, 14/06/1999, n° 181023.

8. Cour de cassation (1ère ch.), 05/06/1984, bull. I, n°184.

9. Cour d'appel de Paris (1ère. ch.), 10/04/1995, RIDA, oct. 1995, p. 316.

10. Cour d'appel de Paris, (4ème ch. A), 05/10/1994, D. 1996, jur. p. 53 et 11/02/2004, D. 2004, jur. p. 1301.

11. S. E. Botha, "Art Conservation : problems encountered in an unregulated industry" *Colum. Journal. of Law & Arts*, 2003, p. 251.



fig. 2

« sous la condition d'être respectée »¹². Autrement dit l'artiste conserve le droit moral de se plaindre d'une atteinte effective à l'intégrité de son œuvre, quel que soit le degré de responsabilité du restaurateur à l'égard du commanditaire. Le propriétaire pourra éventuellement se retourner contre le restaurateur et l'on examinera si celui-ci a été prudent, a respecté les principes déontologiques, etc. Mais c'est une autre affaire.

M.F-F : L'artiste peut-il s'opposer à une restauration ? On pourrait citer le cas de Abbott Thayer (fig. 1), peintre américain de la fin du XIX^e siècle qui a pris une position explicite contre les restaurations modernes, dans un long texte de 1920. Il avait également écrit en toutes lettres sur son plus grand tableau « *never to receive one spot of restoration* » (qu'il ne reçoive jamais la moindre restauration)¹³. Il n'y a aucun doute sur ses intentions dans ce domaine. Mais bien sûr, les responsables n'en ont pas tenu compte : ce tableau a été rentoilé et restauré.

Me C.D : Lors d'un colloque, un intervenant a rappelé une jurisprudence selon laquelle « *lorsqu'une œuvre contemporaine subissait un dégât accidentel, l'artiste était en droit, non seulement de refuser son accord pour que la restauration soit faite dans telle ou telle condition par X ou Y, mais qu'il pouvait également refuser de restaurer lui-même sa propre création, en somme refuser toute restauration de l'œuvre quelles que soient les conditions* »¹⁴.

Si la volonté de l'artiste est suffisamment claire et si aucun impératif technique ou de sécurité ne s'y oppose, elle doit prévaloir. L'acquéreur ne saurait invoquer,

pour justifier une intervention, la baisse de valeur d'une œuvre non restaurée. Il ne peut non plus arguer que, sans restauration, elle ne serait plus apte à être exploitée ou à circuler librement.

M.F-F : Dans le domaine de la restauration, il peut être difficile de savoir si l'œuvre sera respectée avant que l'intervention ne soit achevée.

Me C.D : La reconnaissance du droit moral implique que l'on ne puisse pas intervenir sur une œuvre sans l'assentiment préalable de son auteur. Si celui-ci est vivant ou a laissé des témoignages clairs quant aux modalités de restauration, sa volonté doit être respectée.

Mais cela n'est pas toujours le cas. Et, les tribunaux sont généralement saisis lorsque l'œuvre a d'ores et déjà été dénaturée. Seules des procédures d'urgence, dites de référé, pourraient être envisagées concernant des restaurations en cours, susceptibles de porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre.

APRES LA MORT DE L'ARTISTE

M.F-F : S'ils estiment que la volonté de l'artiste n'est pas respectée, ses héritiers ne peuvent pas invoquer leur opinion personnelle. Ils doivent tout de même justifier que leur position représente et sert la volonté de l'artiste...

Me C.D : Les héritiers d'un artiste peuvent être conduits à exercer son droit moral, mais seulement « *au service de l'œuvre en accord avec la personnalité de l'auteur telle que révélée et exprimée de son vivant* »¹⁵.

Ces principes ont été mis en lumière lors d'une affaire retentissante, dans laquelle les héritiers de John Huston s'étaient opposés à la diffusion en France d'une version colorisée de son film *Asphalt Jungle*.

Les juges ont recherché quelle était la « *conception esthétique* » du réalisateur. Ils ont notamment relevé que la couleur était déjà répandue à l'époque du tournage d'*Asphalt Jungle* et que John Huston avait déclaré à propos d'un autre de ses films : « *Je l'ai tourné en noir et blanc comme un sculpteur choisit de façonner l'argile, de couler son travail dans le bronze, de sculpter dans le marbre* ». Ils en ont conclu que le noir et blanc relevait d'un « *choix esthétique délibéré* » qui devait être respecté et que la colorisation du film constituait une atteinte à son droit moral¹⁶.

M.F-F : Il est intéressant que les juges aient cherché à comprendre la position de l'auteur (déjà mort) et pris en compte ses déclarations, même si elles n'avaient pas un rapport direct avec l'œuvre examinée. Alors que, bien souvent, des restaurations se font sans accorder

12. B. Edelman, D. 1982, chr., p. 264.

13. A.H. Thayer, "Restoration : the Doom of Pictures and Sculptures (1920)", in *Issues in the Conservation of Paintings*, Getty Conservation Institute, 2004.

14. D. Cohen, in *Colloque Conservation et restauration des œuvres d'art contemporain*, La documentation française, 1992, p. 67.

15. Cour d'appel de Paris (4^e ch. A), 31/03/2004, D. 2004, jur. p.2028

16. Cour d'appel de Versailles (ch. réunies), 19/12/1994, RIDA, avr. 1995, p 389.

d'importance aux déclarations des peintres, du moins celles qui risqueraient de contredire le projet d'intervention. Sur la recherche des intentions de l'artiste, l'éthique de la restauration me paraît bien en retrait par rapport à cette jurisprudence.

Nombre de codes d'éthique de conservateurs-restaurateurs ne mentionnent même pas le créateur. Certains se contentent dans leur préambule d'évoquer de manière générale une « responsabilité », mais ne prescrivent des devoirs qu'envers les propriétaires, leurs collègues ou le public, pas envers l'artiste.

Me C.D : L'enjeu pour les héritiers est d'établir la volonté de l'artiste. En l'occurrence, ceux de John Huston ont apporté aux juges les éléments nécessaires.

M.F-F : J'entends bien. En vue d'une restauration, ce sont les responsables de l'œuvre, et le restaurateur, qui devraient jouer ce rôle. Il me vient à l'esprit le cas des œuvres de Félix Vallotton. Ce peintre a écrit au dos de nombre de ses tableaux, sur la traverse du châssis : « *ne pas vernir* » (fig. 2). C'était un choix esthétique clair. Evidemment, nombre peintures de Vallotton ont été vernies, à la demande de marchands, de collectionneurs, de musées. Paul Pfister, restaurateur à Zurich, m'a montré un de ces tableaux ; sa restauration aujourd'hui a consisté à enlever le vernis, pour se conformer à la volonté de l'artiste.

Pour revenir à notre propos, la question est parfois posée à l'ARIPA de défendre le droit moral des artistes du passé... En l'absence d'héritiers ou d'ayants droit, puisque ce droit au respect est « *perpétuel* » en France, peut-il être exercé par un tiers ?

Me C.D : Le Code de la propriété intellectuelle prévoit que « *Les organismes de défense professionnelle régulièrement constitués ont qualité pour ester en justice pour la défense des intérêts dont ils ont statutairement la charge* » (article L. 331-1).

En 1966, une Cour d'appel avait fait valoir que le droit moral, lorsque l'œuvre était tombée dans le domaine public, ne pouvait effectivement être mis en œuvre que par un organisme comme la Société des Gens de Lettres. Mais la Cour de cassation a jugé que celle-ci ne pouvait pas agir en justice pour défendre le droit moral d'un auteur décédé¹⁷.

Dans l'affaire *Asphalt Jungle*, plusieurs organismes dont la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques et divers syndicats de réalisateurs ont été déclarés recevables à agir aux côtés des héritiers de John Huston. La Société des Gens de Lettres a également été déclarée recevable à intervenir aux côtés des héritiers de Victor Hugo, qui se plaignaient d'une atteinte au droit moral de l'écrivain en raison de la publication d'une « suite » des *Misérables*, car l'ins-

tance posait des questions de principe au regard du droit moral¹⁸.

Cela signifie que, dans l'état de la jurisprudence, une association ne pourra pas se substituer aux héritiers d'un artiste pour exercer le droit moral, qui leur est personnel, mais qu'elle pourra intervenir à leurs côtés en justifiant d'un intérêt distinct.

ASPECTS DU DROIT INTERNATIONAL

M.F-F : Le droit moral existe également au niveau international dans la Convention de Berne¹⁹. Quelles sont les différences avec le droit français ?

Me C.D : La Convention de Berne assure un minimum de protection, sans pour autant aller aussi loin que la législation française. Le droit moral n'y est pas perpétuel, mais limité à la durée des droits patrimoniaux (en principe cinquante ans après la mort de l'auteur).

Elle reconnaît deux attributs du droit moral. Il s'agit du droit de « *revendiquer la paternité de l'œuvre* » et celui de « *s'opposer à toute déformation, mutilation ou autre modification de cette œuvre ou à toute autre atteinte à la même œuvre, préjudiciables à son honneur ou à sa réputation* » (article 6 bis).

Alors que le droit français met l'accent sur l'intégrité de l'œuvre en elle-même, la convention ne prend pas en compte les altérations qui ne porteraient pas atteinte à « *l'honneur* » ou la « *réputation* » de l'artiste.

Autrement dit elle se fonde sur la reconnaissance publique dont il jouit déjà et sur la valeur économique de son œuvre, alors que le droit français interdit qu'on en fasse cas.

M.F-F : Les Etats-Unis et les pays anglo-saxons suivent le régime du copyright, qui diffère de celui des droits d'auteur. Récemment ils ont cependant ajouté le versant « droit moral » qui manquait au copyright et reconnaissent aujourd'hui, de manière limitée, à certains auteurs d'œuvres d'arts plastiques, un droit à la paternité et à l'intégrité de leurs œuvres²⁰.

Me C.D : Les Etats-Unis ont attendu plus d'un siècle pour adhérer à la Convention de Berne. Et l'une des raisons de ce délai était justement leurs réticences à accepter les contraintes du droit moral.

Reconnaître le droit moral implique en effet de faire

17. Cour de cassation (1ère ch.), 06/12/1966, bull. I, n°538.

18. Cour d'appel de Paris (4è. ch. A), 31/03/2004, D. 2004, jur. p.2028.

19. La Convention de Berne du 9 septembre 1886 lie actuellement 160 pays.

20. Visual Artists Rights Act, 1990 (USCA titre 17 §106A).

prévaloir les intentions de l'auteur sur l'intérêt du public, ou, du moins, de les prendre en considération. Dès lors, l'auteur peut contrôler les conditions d'exploitation de ses œuvres, voire entraver leur libre circulation, ce qui n'est pas du tout dans les visées du *copyright*.

Il faut se souvenir que le *copyright* correspond à l'esprit de la constitution américaine qui entend « *favoriser le progrès de la science et des arts utiles, en assurant, pour un temps limité, aux auteurs et inventeurs le droit exclusif à leurs écrits et découvertes respectifs* » (art. 1er sect. 8§8). Il accorde donc des droits aux auteurs dans un but pragmatique : pour stimuler la création, pour l'encouragement du savoir, finalement en vue du bien public ²¹.

Cet intérêt du public, plutôt que de l'auteur, guidait encore la première législation américaine qui a incorporé un droit moral : la loi californienne dispose en effet que l'altération d'une œuvre des beaux-arts ne peut être sanctionnée que si elle portait atteinte à « *l'intérêt du public [qui est] de préserver l'intégrité des créations culturelles et artistiques* » ²².

L'INTERET DU PUBLIC

M.F-F : Je trouve très intéressante cette priorité accordée au public dans l'esprit anglo-saxon. On peut se demander si cette orientation n'influe pas sur la restauration dans ces pays, qui vise la « lisibilité » par tous les moyens : nettoyages complets, retouches illusionnistes, reconstitutions. Cette lisibilité, « *c'est-à-dire la compréhension que le public a de l'œuvre* », selon la formule célèbre de M. Mohen, devient un impératif catégorique. Un conservateur américain reconnaissait que les musées avaient développé une tendance anti-

élitiste qui entraînait une approche an-historique : « *la prédominance du présent sur le passé* » ²³.

Me C.D : il pourrait y avoir un danger à prendre en compte l'intérêt du public pour déterminer s'il y a ou non atteinte au respect de l'œuvre. Si les intentions de l'artiste sont identifiables, les aspirations réelles ou supposées du public sont arbitraires, difficiles à établir et ne sauraient justifier la décision d'intervenir, de telle manière ou de telle autre, sur une œuvre ou de la laisser en l'état. C'est le risque que les œuvres d'art ne soient plus des « œuvres de l'esprit », comme on les définit traditionnellement, mais des « œuvres sans esprit » ²⁴, dont l'objet serait de répondre aux attentes d'un produit standardisé et facile d'accès en vue de son exploitation.

Dans l'affaire *Asphalt Jungle*, les juges ont ainsi rappelé que la colorisation non autorisée du film revenait à porter atteinte à l'activité créatrice du réalisateur « *même si elle était de nature à satisfaire pour des raisons commerciales évidentes les attentes d'un certain public* ».

Si l'intérêt du public est naturellement pris en compte par l'Etat, dans le cadre de sa mission de service public, le droit moral exprime l'intérêt de l'artiste puisque l'œuvre est considérée comme une émanation de sa personnalité. Il constitue, selon la formule du célèbre professeur de droit Henri Desbois, « *le bouclier de l'auteur* ». Il ne faut pas mélanger les genres.

M.F-F : Dans un colloque, un juriste se demandait si le fait que l'œuvre soit « destinée » à une exposition au public dans un musée ne faisait pas évoluer le raisonnement juridique. On verrait apparaître « *une logique où l'intérêt du public prend peu à peu figure d'élément déterminant* » ²⁵. Ainsi, la possibilité, ou même l'obligation de restaurer, malgré une volonté inverse exprimée par l'artiste contemporain, pourraient être fondées sur un droit du public à jouir de l'œuvre. Est-ce que l'on pourrait invoquer un « droit du public » et l'opposer éventuellement au droit moral de l'artiste ?

Me C.D : C'est un point de vue que l'on retrouve dans des codes de déontologie. Par exemple, le code britannique demande au restaurateur de mettre en balance « *la préservation du bien culturel et le besoin de l'utiliser, de le comprendre et de l'apprécier* » ²⁶.

Cependant, la mission du droit moral n'est pas de satisfaire l'intérêt général, mais de protéger les intentions de l'artiste, indépendamment de toute considération esthétique, artistique ou économique et c'est là une singularité de la France, où le droit moral échappe au goût du public ²⁷.

A ce titre, je citerais les propos d'un ardent défenseur du droit moral. Il rappelle que le droit prend en

21. Jurisclasseur propriété littéraire et artistique, fasc.1112.

22. California Art Preservation Act, Cal. Civ. Code §987 (a).

23. P. Conisbee, "Comments", in *Personal Viewpoints, Thoughts about Paintings Conservation*, Getty Conservation Institute, 2003.

24. B. Edelman, *Acte du colloque Copyright/copywrong*, 2000, MeMo.

25. Voir les développements de D. Cohen, réf. précitée, pp. 137, 138.

26. Code of Ethics of UKIC, Article 2.

Le code canadien de l'ACCR ajoute que « *Le restaurateur, qu'il agisse seul ou avec d'autres, doit constamment s'efforcer de maintenir un équilibre entre le besoin de la société d'utiliser un bien culturel et la préservation de ce bien culturel. (Article 1)* ».

Le Code de l'ECCO demande au conservateur-restaurateur « *de prendre en compte les exigences d'utilisation sociale des biens culturels (Article 6)* ».

27. « *Il ne faut pas se référer à l'opinion des tiers, ni chercher à opérer une balance entre les intérêts artistiques de l'auteur et ceux du public, des exploitants ou des consommateurs, tous intérêts qui ne peuvent interférer légitimement avec la défense de la personnalité d'un individu quand bien même elle s'est exprimée dans une œuvre* ». Pr. Pollaud-Dulian, *Forum sur le droit moral à la SGDL* le 2/11/2004.

compte le point de vue de l'artiste, non pas pour préserver ses intérêts « égoïstes », mais parce que « *le public n'a pas de droits sur l'œuvre, ni même de droit à l'œuvre ; mais quand l'auteur défend l'empreinte de sa personnalité dans l'œuvre, il défend en même temps l'intérêt culturel des amateurs* ». C'est ainsi que « *l'intérêt du créateur coïncide avec celui de tous les amateurs ; les uns comme les autres ont intérêt à ce que la forme de l'œuvre, à ce que l'esprit de l'œuvre ne soit pas manipulé par les intermédiaires* »²⁸.

Ces propos font clairement apparaître que c'est en respectant l'œuvre dans son intégrité que l'on respecte le public. Ou, en d'autres termes, qu'il n'appartient pas à une œuvre de se rapprocher du public, mais à celui-ci d'approcher l'œuvre.

Le droit moral se situe dans ce renversement de perspective qui a des conséquences considérables.

DROIT MORAL ET DEGRADATION NATURELLE

M.F-F : Lors de mon étude des codes d'éthique, je me suis aperçu que cette nouvelle loi du copyright, bien qu'elle incorpore un droit moral, a placé la restauration hors de son champ d'application. C'est offrir à la profession un traitement d'exception... Cela signifie que sous ce régime, un artiste n'a aucun droit à s'opposer en justice à une restauration qu'il jugerait défigurante, mutilante, etc.

Me C.D : Le droit américain prévoit en effet que les modifications qui résulteraient de la conservation-restauration ne constituent pas une atteinte au respect de l'œuvre, sauf si elles sont imputables à une "faute lourde" de la part du professionnel²⁹.

M.F-F : Sur la notion de "faute lourde", je vois que le juriste Stephen Timmer est dubitatif. Il note que presque aucun restaurateur ne serait inquiet quel que soit le dommage qu'il puisse causer³⁰. Il cite le cas d'une peinture d'Ellsworth Kelly, dont toutes les craquelures furent repeintes par un restaurateur, contre l'avis du peintre, sans que ce soit considéré comme une « faute lourde ». Un article publié par une association de restaurateurs américains exprime encore en 1997 des craintes face au droit moral. Il se préoccupe des « *nouveaux droits des artistes* », et des nouvelles responsabilités juridiques qui peuvent en découler³¹.

Me C.D : En effet, selon la jurisprudence américaine citée par M. Timmer, pour être qualifié de faute lourde, il faudrait que le comportement du professionnel soit d'une telle gravité, qu'il apparaisse totalement indifférent à l'œuvre d'art.

M.F-F : D'un autre côté, la loi américaine donne une précision intéressante : la dégradation naturelle, c'est-à-dire l'effet normal du temps sur l'œuvre, et le vieillissement de sa matière originale, ne sont pas considérés comme une atteinte au droit moral de l'artiste. Donc le propriétaire n'est pas obligé de faire restaurer les dégradations naturelles.

Me C.D : En effet, elle prévoit que les modifications d'une œuvre causées par le « *passage du temps* » ou la « *nature inhérente des matériaux* »³² ne constituent pas des altérations répréhensibles. Cela signifie que le propriétaire d'une œuvre ne saurait être responsable à l'égard de l'artiste des modifications résultant du vieillissement naturel.

La jurisprudence française a statué dans le même sens. Le propriétaire est « *seulement tenu d'effectuer des travaux d'entretien normaux de nature à éviter ou retarder la dégradation* »³³, puisque le droit reconnaît l'usure des choses.

M.F-F : On peut donc dire que le droit moral fait obligation d'assurer les besoins de conservation préventive (et l'on pourra se demander si les musées remplissent en priorité cette mission). En revanche, il ne réclame pas de restaurer le vieillissement naturel des objets, au sens de « rendre à l'œuvre son éclat d'origine » comme on l'entend si souvent...

Me C.D : On peut en effet comprendre ces dispositions en affirmant que les propriétaires ne sauraient imposer aux artistes des opérations de « chirurgie esthétique » sur une œuvre, simplement parce qu'elle a vieilli.

Respecter l'usure du temps peut signifier aussi respecter l'histoire d'une peinture et ne pas effacer les marques du temps. Ceci est d'autant plus valable en France puisque le droit moral n'a pas pour objet de favoriser l'éducation du public mais de protéger l'intégrité des œuvres.

L'Etat et les collectivités publiques ont, de toute façon, une obligation de conserver les biens classés au titre des monuments historiques (article L. 622-9 du

28. Pr. Gaudrat, même référence que note 27.

29. USCA Titre 17 §106A (c) (2) : « *The modification of a work of visual art which is the result of conservation, or of the public presentation, including lighting and placement, of a work is not a destruction, distortion, mutilation or other modification described in subsection (a) (3) unless the modification is caused by gross negligence* ».

30. S. Stimmer, in *La restauration des objets d'art. Aspects juridiques et éthiques*, pp. 179-180, Etudes en Droit de l'Art 6, La Bibliothèque des Arts, 1995.

31. A.M. Garfinkle, J. Fries, D. Lopez, & L. Possessky, "Art Conservation and the Legal Obligation to Preserve Artistic Intent", JAIC 1997, Vol. 36, n° 2, (pp. 165 et s.) American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.

32. USCA Titre 17, §106 A (c) (1).

33. Cour de cassation (1ère ch.), 3/12/1991, Bull. I, n°341.

Code du patrimoine). Ainsi que l'explique un auteur, « *c'est parce que les titulaires actuels sont débiteurs d'une obligation de transmettre qu'ils doivent conserver leurs biens* »³⁴, et les bénéficiaires de cette obligation sont les générations futures.

La conservation, si elle a pour objet de retarder la détérioration, de prévenir les risques d'altération, de stabiliser l'environnement et de sécuriser la manipulation des œuvres, est en parfaite harmonie avec les principes du droit moral.

M.F-F : A l'inverse, l'artiste peut-il exiger que son œuvre soit restaurée ?

Me C.D : Bien entendu, si l'œuvre a subi des dégradations volontaires. De même, il pourrait s'élever contre des conditions de conservation, d'exposition, ou de transport, objectivement dangereuses.

Mais les tribunaux considèrent que les artistes ne peuvent pas exiger une intangibilité absolue de leurs œuvres. Cette question se pose avec acuité dans l'art moderne et contemporain.

L'intangibilité recherchée, ainsi que l'exprime un auteur, « *n'est jamais pour les choses, qu'une espérance, celle de durer dans le respect de leur intégrité* »³⁵. On ne saurait faire obligation de conservation lorsque le dépérissement, l'altération provient des matériaux utilisés par le créateur, qui ne résistent pas au temps.

M.F-F : A ce sujet, le conservateur du MoMa de New York, Albert Albano, rapporte ses discussions avec Francis Bacon. Sur l'un de ses tableaux acquis par le MoMa (*Painting*, 1946), Bacon avait employé du pastel rose vif qui, en quelques années, s'est décoloré et écaillé. A plusieurs reprises, Bacon a insisté pour refaire ces parties à l'aide de produits nouveaux et stables, dont il ne disposait pas en 1946. Les responsables du musée ont résisté, ajourné. Ce qui était légitime puisque l'altération ne résultait pas d'un défaut d'entretien mais était une altération inhérente aux matériaux d'origine. Finalement, trente ans plus tard, lorsqu'il a revu son tableau, Bacon leur a donné raison et il s'est trouvé ravi de l'évolution de cette couleur avec le temps³⁶.

Il faut préciser que les grands musées d'art moderne, aujourd'hui, et les bons restaurateurs d'art contemporain, contactent les artistes vivants dans l'éventualité d'une restauration de leur œuvre. L'art

contemporain pose à la restauration des problèmes inédits.

Pour conclure, quels conseils donner aux artistes ?

Me C.D : Dans le cadre de l'Organisation mondiale du commerce, l'annexe consacrée aux droits de propriété intellectuelle prévoit que les membres se conformeront à la Convention de Berne, *mais sous réserve de l'article 6 bis relatif au droit moral*, car on considère qu'il est de nature à faire obstacle au commerce "légitime". Cela revient, au nom de la liberté des échanges commerciaux, à empêcher les artistes d'exercer leurs prérogatives, en assimilant leurs œuvres à des marchandises comme les autres.

Il est d'autant plus important que les artistes fassent valoir très clairement leurs volontés, dès qu'ils en ont l'occasion, quant à l'avenir de leurs œuvres (conditions d'entretien et d'exposition, matériaux utilisés, restauration, déplacements, etc.) lorsqu'ils présentent leur travail, ainsi que dans les contrats (prêt, vente) ou les actes unilatéraux (donations, legs). C'est en effet en précisant, de leur vivant, leurs intentions que les artistes pourront doter leurs œuvres d'une protection juridique qui pourra leur survivre. En d'autres termes, le droit moral est un droit de l'auteur tant que l'artiste est en vie et, à sa mort, il devient *le droit de l'œuvre* elle-même.

D'autres pistes, esquissées par le droit anglo-saxon³⁷, pourraient être explorées, notamment la possibilité pour l'artiste de dénier sa paternité pour une œuvre tellement altérée qu'il ne saurait plus la considérer comme l'œuvre originale qu'il a créée.

Enfin, je signalerai, à titre d'illustration de ce qu'implique la défense du droit moral, un film de King Vidor, intitulé *Le rebelle* qui est actuellement projeté dans une petite salle du quartier latin à Paris. Un architecte talentueux et visionnaire refuse toute compromission pour défendre son art qui va à rebours des modes et goûts dominants. Des promoteurs peu scrupuleux réalisent l'un de ses projets en le dénaturant, violant les intentions de l'architecte. Celui-ci trouve comme seul recours de le dynamiter, faisant valoir, lors du procès qu'on lui a intenté (et qu'il gagne), qu'une œuvre n'a pas à répondre au goût du plus grand nombre, mais aux seules exigences impérieuses de l'esprit afin qu'elle prenne une dimension réellement humaine.

Me Catherine Denoun
Michel Favre-Félix

34. M. Cornu, "A propos de l'adoption du code du patrimoine, quelques réflexions sur les notions partagées", D. 2002, chr. p. 1452.

35. M. Cornu, "L'espérance d'intangibilité dans la vie des œuvres", RTD civ. (4) 2000, pp. 697 et s.

36. A.P. Albano, "Les fluctuations de l'intention créatrice et leurs implications en matière de conservation", in *Recherches Poïétiques*, 3/96, Presses Universitaires de Valenciennes, 1995.

37. voir *Etudes en droit de l'art*, ouvrage précité, p. 141.

Des restaurations protégées (!) par le droit d'auteur

Une restauration peut-elle mériter la protection que la loi

(code de la propriété intellectuelle) réserve aux créations originales ?

Tout dépend de ce que l'on appelle restauration, ont répondu les juges.

Aux Etats-Unis, le problème avait été posé de manière théorique, il y a une vingtaine d'années lorsqu'un juriste de la Cour Suprême du Minnesota, Reid Mandel, avait avancé l'idée que les restaurations pourraient être l'objet d'un copyright¹. Il argumentait que la restauration « *constituait une contribution originale du restaurateur apportée à l'œuvre* » ; par la retouche en particulier, elle lui donnait un nouvel aspect, variable suivant les restaurateurs, qui portait donc l'empreinte de leur personnalité. La profession n'avait pas du tout suivi son raisonnement². Il est vrai que Randel mettait le doigt, sans malice, sur les aspects les plus discutables de l'activité.

La même question a reçu récemment une réponse en droit français, avec la décision de justice rendue en février 2004 par la Cour d'appel de Paris³, étonnante à première vue, mais qui n'est pas une première dans ce domaine.

Les juges avaient à se prononcer sur le statut d'un vaste parterre jardiné à la française, réalisé par un restaurateur vers 1920 dans les jardins de Vaux-le-Vicomte créés par Le Nôtre. Le restaurateur, Achille Duchêne, s'était efforcé de recomposer les broderies de buis dans le style du XVII^e siècle, car il ne subsistait rien de la composition d'origine sur cette partie.

Les héritiers du restaurateur pensaient à ce titre bénéficier de droits d'auteurs (y compris le dédommagement pour la reproduction du travail de leur aïeul dans une publicité). Le tribunal, puis la Cour, leur a donné raison. Voyons pour quels motifs.

Une touche personnelle

Traditionnellement, le restaurateur ne bénéficie pas de la protection accordée aux auteurs d'œuvres originales. Cette position est déjà adoptée par la jurisprudence, la Cour d'appel de Paris ayant jugé que « *la création d'une œuvre nouvelle que ce soit une adaptation ou une œuvre composite suppose un apport original alors que la restauration implique la fidélité la plus stricte à l'image et à l'esprit de l'œuvre d'origine, sa reconstitution ; qu'aucune part n'est laissée à l'arbitraire dès lors précisément que la restauration a pour but de faire revivre l'œuvre telle qu'elle était à l'origine* »⁴.

Mais cette jurisprudence n'envisage pas l'hypothèse dans laquelle une partie de l'œuvre originale a disparu et où le travail du restaurateur implique une large interprétation.

C'est à cette question que répond l'arrêt Vaux-le-Vicomte. Dans le cas d'espèce qui lui était soumis, la Cour a motivé sa décision par le fait que ce parterre avait nécessité des "initiatives personnelles", puisque les documents historiques, dessins et gravures, ne fournissaient pas d'indications assez précises pour reconstituer le parterre d'origine. Le restaurateur a, en effet, réalisé « *la broderie de buis originale telle que Le Nôtre... aurait pu ... la concevoir au XVII^e siècle* ». Bien qu'il ait imité le style de Le Nôtre, le résultat exprimait néanmoins « *incontestablement la personnalité de l'auteur [restaurateur]* ». Son travail constituait une « *création originale* » et contenait « *une touche personnelle digne d'être protégée* ».

En principe, le professionnel d'aujourd'hui ne devrait pas être concerné, tant qu'il affirme se démarquer totalement des artistes-restaurateurs du XIX^e siècle. Les codes d'éthique actuels définissent la restauration comme une activité fondamentalement non-créative, qui « *ne produit pas d'objet culturel nouveau* »⁵. En France, le code des impôts avalise ce fait en excluant les activités de restauration du régime des professions d'auteur créateur.

Toutefois, Maître Emmanuel Pierrat, avocat au barreau de Paris, dans un article du magazine *L'Œil* (septembre 2004) mentionne d'autres arrêts récents, similaires à celui de Vaux-le-Vicomte : orgues de la Cathédrale de Strasbourg (1999), restauration de statues du château de Versailles (TGI Paris, 28 mai

1. « Copyrighting Art Restorations » in *Bulletin of the Copyright Society of the U.S.A.*, Vol. 28, N° 3, 1981.

2. Leslie Kruth and Hal Kruth, « The Question of Copyrighting Art Restorations » in *WAAC NewsLetter* Volume 3, N° 3, Sept. 1981.

3. En première instance le 10 mai 2002 et en appel le 11 février 2004.

4. Arrêt du 5 octobre 1994, Cour d'appel de Paris – dans un litige relatif à la restauration d'une œuvre cinématographique, *Le bal des Vampires*, de Louis Feuillade.

5. Voir définition ICOM- 1984 : « *le conservateur-restaurateur ne crée pas d'objets culturels nouveaux* » (art. 4.1).

1997). Le bref article de *l'Œil* ne se proposait pas d'examiner toutes les conséquences qu'implique une telle jurisprudence.

Nous pourrions en rechercher quelques-unes ici.

Conséquences sur la dé-restauration

Si le jugement de Vaux-le-Vicomte ne remet pas en cause le statut de la restauration au sens strict – et le confirme même – il constate « l'ambiguïté » du terme « restauration » et enregistre le fait que certaines « restaurations » ne se tiennent pas dans ces limites. Des interventions, que l'on pourrait qualifier de mixtes, peuvent comporter elles aussi « une originalité certaine justifiant une protection par le droit d'auteur ». Les restaurations telles qu'on les concevait au XIX^e, et plus anciennement, répondent souvent à ce critère. Mais des chantiers récents le peuvent aussi, comme le montre le jugement sur la restructuration des orgues de la cathédrale de Strasbourg⁶. Ces orgues de chœur créées en 1878 dans le style romantique par Merklin, avaient été restructurées en 1974 dans un style dit classique. Cette « restauration » a été éliminée en 1989, lorsque le conseil de la fabrique de la cathédrale a commandé une nouvelle restructuration dans un style romantique, comparable à celui d'origine [sic]. Les héritiers du restaurateur de 1974 ont obtenu des dommages et intérêts au titre du droit moral au respect de l'œuvre.

En premier lieu le juriste donne donc une piqure de rappel sémantique aux responsables des Monuments Historiques trop prompts à nommer « restauration » des opérations qui impliquent en fait une large part de « reconstitution » ou de « reconstruction » plus ou moins hypothétique, donc suffisamment créative⁷.

En second lieu, il ouvre la voie à une conséquence inédite : une fois reconnu « auteur », le restaurateur, puis ses héritiers, jouiraient du droit moral, imprescriptible, leur permettant de défendre cette restauration contre toute modification, altération ou mutilation ultérieure (Art. L 121-1 du Code de propriété Intellectuelle). Ils pourraient ainsi s'élever contre une dé-restauration ultérieure (une perspective d'ailleurs évoquée par Reid Mandel).

Sur les interventions actuelles :

Vu les reconstitutions pastiches aujourd'hui à la mode, la question se pose. Pour les récentes reconstitutions de toitures en tuiles bicolores, comme celle de la collégiale de Brou dont « aucune représentation ne nous est connue » (de l'aveu des responsables), n'a-t-il pas fallu recréer un dessin et en imaginer les couleurs ?⁸... Regardons ce gigantesque mur de béton, conçu par l'architecte Bruno Decaris comme forme de « restauration » pour le château médiéval de Falaise : n'est-il pas lui aussi porteur d'une « touche

personnelle digne d'être protégée »...? Or il était pourtant qualifié de « restauration de la façade Est » et de « restitution » d'un avant-corps du château⁹.

Les responsables du patrimoine doivent s'apercevoir qu'il ne leur suffit pas d'employer à leur guise le terme « restauration ». Leur engagement à superviser, à conseiller, à diriger les opérations, n'entraîne pas ipso facto la qualification du résultat devant un tribunal : les juges procèdent à une analyse au cas par cas de l'apport créatif du restaurateur. Ainsi que le remarque la juriste Véronique Tharreau, il « est possible de considérer que l'existence de recommandations du commanditaire n'exclut pas l'intervention de l'imagination et la personnalité de l'artiste »¹⁰. Pour des travaux de ce type, les responsables ne sont pas à l'abri d'un jugement ultérieur qui reconnaisse des droits moraux aux intervenants-restaurateurs qu'ils ont employés.

Au nom du droit à l'intégrité, les ayants droit du restaurateur des orgues de Strasbourg ont réclamé des dommages et intérêts en réparation des modifications et altérations subies. Mais ils auraient pu invoquer ce même droit afin que son travail de 1974 ne soit ni modifié, ni altéré.

Finalement, puisse cette jurisprudence rappeler aux Monuments Historiques qu'ils n'ont pas mission d'introduire dans leurs projets des créations au goût du jour.

Sur les interventions anciennes :

Selon les mêmes principes, d'éventuels descendants des architectes Debret, d'Alavoine, Viollet-le-Duc et de ses disciples, Lassus, Abadie, Ruprich-Robert, seraient fondés à interdire toute modification des restaurations effectuées par leur aïeul au XIX^e siècle.

Le cas est peu probable, mais sur le fond c'est toute la question des *dé-restaurations* qui est ici revisitée. Les juges ont reconnu une valeur, digne de protection, aux restaurations créatives si fréquentes dans les siècles passés. Ils offrent une légitimité juridique à la conservation des restaurations historiques, contre certaines doctrines modernes encore vivaces qui favorisent leur élimination au nom du sacro-saint style d'origine.

Michel Favre-Félix

(texte révisé par Me Catherine Denoun)

6. Conseil d'Etat statuant au contentieux N 181023 - 14 juin 1999

7. Nous préférons ces termes, en suivant les définitions que souhaite fixer S. Bergeon, « restitution » étant réservé aux présentations graphiques, sans toucher à l'original. (« Éthique et conservation-restauration : la valeur d'usage d'un bien culturel », Actes des 3e Journées internationales d'étude de l'ARSAG, 1997).

8. Voir l'éditorial « Dérives Monumentales » de Claude Mignot, professeur au CESR de Tours, dans la *Revue de l'Art* n°123, 1999.

9. Voir la revue *MoMus*, n°8 /1996 et n° 9-10 /1997.

10. « Les broderies d'un jardin protégées par le droit d'auteur ». Publié en ligne le jeudi 9 janvier 2003 par www.Avocats-Publishing.com.

Restaurer face au public

*Les enseignements d'une expérience à Montpellier.
Discussion sur un vernis qui s'avère original.*

Jusqu'à présent, les restaurations "en public", aperçues sous un échafaudage semi-opaque (*Noces de Cana*) ou à distance derrière une vitre (*Vue de Delft*), n'ont donné à voir qu'un très, très lent cinéma muet, sous-titré de rares explications officielles.

L'expérience menée à Montpellier a une tout autre valeur. Du 24 février au 15 mai 2005, un immense tableau du peintre Louis Béroud (*Au salon carré du Louvre* - daté de 1883) a été nettoyé, puis retouché, en direct, dans un pavillon dépendant du musée Fabre. Durant ces trois mois, il a été possible à tout visiteur de discuter directement avec Anne Baxter¹, la principale restauratrice, et ses collaboratrices. Tous les mardis et jeudis, et certains samedis, elles se sont prêtées à ces échanges autant qu'il leur était possible, sachant que les choix de restauration étaient du ressort du conservateur.

Quels choix et selon quels critères ? Comme d'habitude – peut-on dire – un allègement du vernis, puis des retouches discrètes. Le vernis était devenu un peu roux : il présentait en bas du tableau quelques couleurs, et parfois un peu d'opacité. Son allègement pouvait se justifier esthétiquement. Cependant on ne se demandait pas qui l'avait passé, de quand il datait, ce qu'il représentait dans la constitution de ce tableau.

Nous avons donc posé la question de l'historicité de ce vernis, en la replaçant dans la biographie du tableau. Peinte pour le salon de 1883, la toile de Béroud fut aussitôt achetée par l'État et rejoignit dès l'année suivante le musée de Montpellier. Le temps passe, le goût change ; en 1926, on lui cherche une autre place. Ces vingt mètres carrés de peinture sont relégués au théâtre, puis échouent dans les locaux de l'abattoir, pour revenir finalement pliés en deux dans les réserves du musée. Toutefois, au cours de ces tribulations, il semblait bien que le tableau n'ait jamais été restauré, hormis quelques retouches superficielles.

En réponse à notre remarque, Anne Baxter a confirmé qu'en effet, on ne constatait ni nettoyage, ni revernissage. Le vernis actuel, à base de colophane, n'a pas pénétré dans les craquelures prématurées visibles dans plusieurs zones. Il a donc été passé avant la formation de ces craquelures, qui tiennent au mauvais séchage de certaines couches et apparaissent très rapidement après l'achèvement du tableau : preuve que ce vernis est bien celui d'origine, jamais touché.

Certes coloré par le temps, il s'est fort bien conservé après cent vingt ans et d'épouvantables conditions de stockage.

Ne faisons pas grief à cette équipe, qui a réussi un allègement assez équilibré². Le problème est plus général. Le vernis passe encore pour un corps étranger. Comme si le châssis, la toile, les couleurs avaient une histoire, mais que cette couche ultime n'en avait pas. Rien d'étonnant à cela. Dès que l'on prévoit, par principe, d'amincir ou d'enlever les vernis, ils sont presque toujours oubliés – consciemment ou inconsciemment – dans les recherches historiques.

Un spectateur a aussi posé le problème de l'encadrement : sait-on quel cadre avait ce tableau ? Comment va-t-on l'encadrer ? Bonnes questions en effet. D'autant que ce *Salon Carré* de Béroud représente un groupe de visiteurs, aux attitudes variées, admirant des chefs-d'œuvres eux-mêmes pourvus de grands cadres dorés. Comment Béroud avait-il résolu, pour le Salon de 1883, ce problème du cadre réel qui devait répondre aux multiples cadres figurés à l'intérieur de son tableau ? Aucune gravure ou photographie d'époque ne nous renseigne.

Spontanément, ce spectateur a pressenti que la restauration va au-delà des mesures techniques, au-delà même des limites de la toile dressée devant lui.

D'autres restaurations, juste achevées ou en cours, devaient être présentées au public dans une seconde exposition initialement annoncée pour novembre. Vu l'intérêt de cette première expérience, il est regrettable que le musée Fabre y ait renoncé.



1. Anne Baxter a d'abord étudié les beaux-arts à Londres, avant d'être formée au Courtauld Institute, en histoire de l'art et restauration.
2. Par amincissement, a tenu à préciser Anne Baxter et non pas, comme cela s'est pratiqué, par dissolution puis véhiculation du vernis récupéré.

Ecolo-conservation des œuvres en bois et sur bois

Un Cranach sauvé des vers et un procédé privatif d'air

Si l'élimination des insectes xylophages est impérative, les traitements chimiques, par fumigation, injection ou badigeonnage, ne sont pas d'un emploi anodin sur des œuvres d'art, notamment peintes.

L'imprégnation comporte des risques pour les liants, certains des composants picturaux, et n'a rien de réversible. Le seul procédé alternatif demeurerait jusqu'ici l'irradiation curative aux rayons gamma, compliquée, qui plus est à effet cumulatif. Il existe cependant du nouveau, depuis quelques années déjà.

Commençons par le plus insolite. En novembre 2004, des experts sont dépêchés à la cathédrale d'Erfurt pour examiner son retable, comportant un panneau peint vers 1520 par Lucas Cranach l'Ancien, les *Fiançailles mystiques de Sainte Catherine*. A l'instar de nombre d'objets réalisés en bois, ce panneau s'avère creusé par des vers, les biens nommées «petites vrillettes». Une équipe de biologistes allemands a alors mis à l'épreuve une méthode innovante d'élimination de ces vers, à l'aide d'un auxiliaire naturel : une guêpe – le *Lariophagus distinguendus*. Avec un taux de réussite de 98 %, une simple piqûre de dard paralyse le ver xylophage, qui servira de nourriture aux larves de la guêpe, une fois celles-ci matures.

Les autorités épiscopales, craignant les dommages propres à un traitement chimique – en particulier le nitrogène – ont opté pour ce procédé.

En janvier 2005, l'autel a été enveloppé hermétiquement dans une tente de plastique bleue n'abritant pas moins de 3000 guêpes de l'espèce en couvain, climatisée de façon progressive par souci de protection de l'œuvre. Passé le délai de cinq semaines nécessaire à la quasi éradication des vers, les scientifiques ôtèrent le dispositif, pour bientôt s'avouer plus que satisfaits des résultats.

Le porte-parole du diocèse d'Erfurt, Peter Weidemann, a déclaré que le procédé, non seulement se révèle sans risque pour les personnes et l'environnement, mais encore constitue une véritable alternative à l'extermination chimique. Les médias ont relayé l'événement avec enthousiasme¹, mais pour compléter notre information, nous avons contacté le biologiste Matthias Schöller, qui a mis au point ce traitement. Il s'est montré réaliste quant à la maîtrise du procédé

antérieurement employé dans l'agriculture et qui a exigé dix ans d'expérimentations.

L'usage des guêpes est astucieux car il ne réclame ni le déplacement du retable, ni l'utilisation d'équipements sophistiqués comme dans le procédé suivant.

En effet, il existe une autre méthode écologique de désinsectisation, d'une simplicité extrême dans sa conception : l'anoxie. L'objet infesté est emballé dans une housse en plastique scellée, d'où l'oxygène est supprimé à plus de 99 %. Au terme d'une vingtaine de jours minimum, insectes, nymphes, imagos, larves, œufs sont entièrement éradiqués. Les premiers essais (sur une momie) datent de la fin des années 1980 à l'Australian Museum de Sydney, puis ont été étudiés par le Getty Conservation Institute.

Aucune imprégnation, aucun résidu, aucune réaction chimique ne se produisent. La méthode, garante de l'intégrité de l'œuvre, est idéale pour les ouvrages en papier, des objets organiques composés, comme pour des meubles entiers.

Pour les objets de taille moyenne, le procédé d'anoxie le plus simple, qualifié de «statique», s'effectue par le biais d'absorbants d'O₂ en sachets.

Il est d'autre part possible de désinsectiser un ensemble d'objets, des collections entières en réserves, par leur mise «sous cloche» dans un vaste volume hermétique, une chambre d'anoxie. Au cours de cette opération dite «dynamique», l'oxygène est pompé pratiquement en totalité (moins de 0,3 % d'O₂ restant) et remplacé au fur et à mesure par de l'azote, gaz neutre et inerte². Ce traitement, d'une plus grande complexité et qui réclame un équipement sophistiqué, a été appliqué sur 4000 œuvres du musée de Grenoble en 2001, et l'est actuellement sur tous les objets en matières organiques du futur musée du Quai Branly.

Dans tous les cas de figure, la mise en œuvre réclame non seulement le contrôle strict de l'absence d'oxygène, mais encore la maîtrise de l'hygrométrie et de la température dont dépendent aussi bien l'efficacité du traitement que la préservation des objets.

Il s'agit, bien sûr, d'un moyen curatif, non pas de prévention. Malgré tout, sa systématisation pourrait lui faire jouer ce dernier rôle, évitant ainsi l'usage de traitements préventifs chimiques.

Martine Thoreau,
en collaboration avec M. F-F

1. *Neue Zürcher Zeitung*, du 7 mars 2005 ; le *Daily News Telegraph*, 13 mars 2005 ; *Journal des Arts* du 1er au 14 avril 2005, n°212.

2. Notamment au Centre Régional de Restauration et Conservation des Œuvres d'art de Franche-Comté.

Cette obscure crainte du débat public

*Une journée de conférences réunissant
Michael Daley, Michel Favre-Félix
et trois restaurateurs anglais
a été annulée à la dernière minute
par l'intervention du Courtauld Institute.
Justifications acrobatiques...*

Ce 10 mars 2005, devait avoir lieu à Londres une rencontre intitulée "Art Restoration : Recovering or Damaging the Past ?" (Restauration : le passé retrouvé ou dégradé ?). Michel Favre-Félix, président de l'ARIPA et Michael Daley, président d'ArtWatch UK, devaient y intervenir en compagnie de trois restaurateurs, Maris Louise Sauerberg du Hamilton Kerr Institute, Claire Richardson et Graeme Barraclough du Courtauld Institute of Art. Cette série de cinq exposés, suivis d'un débat - sans précédent en Angleterre - était organisée par les étudiants de la Visual Arts Society, dans le cadre universitaire de la London School of Economy (LSE).

Alors que cette journée était prévue depuis plusieurs semaines, la Directrice du Courtauld Institute a refusé la participation de ses deux restaurateurs, moins de 24 h avant la tenue de l'événement, provoquant ainsi son annulation pure et simple.

La pression du Courtauld était d'autant plus remarquable que l'organisatrice - Caroline Bray, étudiante au LSE - venait d'être acceptée... au Courtauld pour l'année prochaine. Ses explications au journal *Evening Standard* témoignent de son embarras : « La direction [du Courtauld] était sérieusement préoccupée par la publicité de l'événement et les mésinterprétations dans la presse. » La directrice du Courtauld a en effet décidé cette reculade de dernière minute lorsqu'elle a appris que des journalistes seraient présents dans la salle. Que le débat devienne public était une situation inenvisageable... Pour justifier cette position - de défiance envers les journalistes - le Courtauld a chargé un attaché de presse extérieur de diffuser une explication des plus subtiles : « Lorsqu'il est devenu clair qu'il s'agirait en fait d'un débat public, le Courtauld Institute a estimé qu'il devait y être représenté par certains de ses membres plus éminents [que ceux prévus], mais ces membres adéquats n'étaient pas disponibles. L'événement a été ajourné et le Courtauld attend de pouvoir y participer lorsqu'il sera reprogrammé. »

Reconnaissons que la formule est habile, mais plus flatteuse pour ArtWatch et pour l'ARIPA que pour les deux restaurateurs de l'institut Courtauld. Nous attendons avec impatience la nouvelle programmation.

Presse internationale

*Italie : La restauratrice Laura Mora
et le peintre Carlo Guarienti
déplorent la restauration d'un Raphaël.*

La restauration récente d'un chef-d'œuvre de Raphaël, la *Déposition*, a été vivement critiquée dans le journal *Il Messaggero* du 14 mai 2005.

Si les responsables de la Galleria Borghese à Rome et la restauratrice du tableau sont, bien sûr, très satisfaits du résultat, le peintre et sculpteur italien Carlo Guarienti est, quant à lui, effondré par ce dernier nettoyage trop poussé. Guarienti cite le restaurateur Gino Piva, qui écrivait dans les années 50, « Souviens-toi, restaurateur, que même si tu repeins un tableau deux ou trois fois, tu ne parviendras pas à l'abîmer ; mais si tu le nettoies trop, ne serait-ce qu'une seule fois, tu le ruineras pour toujours. »



La Déposition (détail) avant la dernière intervention

Guarienti dénonce l'intrusion du mécénat dans les choix d'œuvres à restaurer, car les mécènes ont besoin que leur générosité s'affiche. De sorte que l'on traite des chefs-d'œuvre qui n'en ont pas forcément besoin, parfois plusieurs fois de suite en l'espace de quelques décennies, en recherchant des résultats très visibles.

Et il ajoute, pour donner plus de poids à son propos : « Je collabore à Nuances, la revue parisienne qui se consacre aux œuvres maltraitées, et je pourrais faire une longue liste des chefs-d'œuvre ruinés par les restaurations. »

Carlo Guarienti n'est pas le seul à protester contre le traitement subi par ce tableau. Laura Mora, célèbre restauratrice, qui a travaillé de longues années

pour l'Istituto del Restauro et avait elle-même restauré la *Déposition* de Raphaël dans le passé, s'exprime dans les mêmes termes : « *Dans mon travail, j'ai toujours suivi cette règle : "Plus on touche aux tableaux, plus on risque de les abîmer". [...] S'ils sont privés de la vélature voulue par l'artiste, ou de la patine due au temps, ils perdent leur beauté, leur charme esthétique* ». Laura Mora demande qu'on lui explique pourquoi on ne traite pas plutôt les œuvres d'artistes moins connus, qui en auraient tellement besoin. Elle conclut en affirmant que ce chef-d'œuvre de Raphaël était en parfait état, et qu'il n'avait absolument pas besoin d'être restauré.

Christine Vermont

*Angleterre : « Nous sommes
au milieu d'un vaste désastre
artistique international »*

Le conservateur des peintures de la Reine, Christopher Lloyd, donnait le ton du printemps londonien, avec sa sélection de chef-d'œuvres hollandais du XVII^e exposés à Buckingham Palace, jusqu'au 30 octobre. Michael Glover du *Times* a été séduit par son accrochage informel : les sujets, les formats et les peintres y sont artistement mélangés dans la tradition du cabinet privé, ambiance anti-musée. Le journaliste a aussi remarqué plusieurs tableaux « ostensiblement non-restaurés » et en a demandé la raison. Christopher Lloyd s'attendait visiblement à une question sur ce choix à contre-courant : « *En effet, j'aime qu'une bonne bière brune soit brune ! S'ils sont légèrement jaunes, c'est parfait. Vous pouvez toujours percevoir leurs qualités en-dessous.* » Honni soit qui mal y pense.

De son côté, en automne 2004, le National Art Collection Fund avait osé publier dans sa revue *Art Quarterly* un article très dissonant signé du critique d'art Martin Gayford. Le Art Fund n'est pourtant pas enclin à inquiéter ses membres sur le sort des peintures dans leurs musées préférés puisqu'il récolte cotisations, donations et legs pour l'enrichissement des collections publiques. Néanmoins, avec les réserves éditoriales d'usage dans une rubrique "débats", Gayford a pu y dénoncer les résultats des nettoyages radicaux. Au fil des expositions dont il fait la chronique, il voit cette mode se répandre toujours plus avant : « *A mes yeux, nous sommes au milieu d'un vaste désastre artistique international* ». Et il tient à désillusionner ses lecteurs sur la prétendue réversibilité de ces restaurations. Alors que certains musées sont bien obligés d'admettre les "erreurs" commises il y a une ou deux générations, Gayford déplore qu'ils n'en tirent pas d'enseignement pour le présent et pour l'avenir. « *Les choses ont-elles changé aujourd'hui ? On vous assurera que oui ; mais bien sûr que non, elles n'ont pas changé* ».



Voyage au pays de l'hyper-restauration

« *Restaurateurs ou faussaires
des primitifs flamands* »
Edition Ludion - 2005.

N'avez-vous jamais été saisi d'un inexprimable malaise devant une *Vierge à l'Enfant*, une *Annonciation*, une *Nativité*, étiquetées œuvres de Petrus Christus ou de Van der Weyden ?

Vous n'êtes pas les seuls. Une récente exposition donne raison à vos doutes, "Fake or not Fake", présentée au Groeningemuseum de Bruges (Nov. 2004 - Jan. 2005) en coordination avec le laboratoire d'étude des œuvres d'art de Louvain-la-Neuve. Son catalogue stupéfiant *Restaurateurs ou faussaires des primitifs flamands* est édité par Ludion. Vous y apprendrez peut-être que le tableau troublant est en fait à 40, 60 ou 80% l'œuvre d'un restaurateur (virtuose) de l'entre-deux guerres, Joseph Van der Veken, le plus réputé, ou bien celle d'un de ses collègues anonymes.



Ci-dessus, une *Vierge à l'Enfant* (dite *Madone Renders*) attribuée à Rogier van der Weyden, musée des beaux-arts de Tournai. A gauche, le schéma indique en sombre les zones repeintes par Van der Veken, dont celles hachurées ont été grattées jusqu'au bois. A droite, le résultat de cette sur-restauration faite vers 1920.

Hélène Verougstraete et Roger van Schoute assurent l'expertise scientifique de six primitifs flamands, dans ce catalogue fascinant, abondamment illustré, et ils s'interrogent sur la frontière incertaine qui sépare la restauration de la falsification.

Le comble de l'habileté de Van der Veken ? Le grand panneau dit *Les Juges intègres*, partie du polyptique de

L'Agneau Mystique de Van Eyck. Mais ce n'est ni une restauration, ni un faux à proprement parler. Ce panneau ayant été volé en 1934, Van der Veken obtint, non sans opposition, d'en réaliser une copie hyperréaliste. Achevée en 1945, elle est depuis lors intégrée au chef-d'œuvre.

Détail curieux, cinq ans plus tard, sous la direction de Coremans (voir *Nuances* 34), *L'Agneau Mystique* est nettoyé et restauré par Albert Philippot... gendre de Van der Veken.



Courrier des lecteurs

Une artiste voit son œuvre repeinte

Il m'est arrivé un grand désagrément à Gouville, Eure, le mois de juillet dernier.

Une fresque [3m x 4m], que j'ai faite en 1998 pour un gîte de l'endroit, a été complètement repeinte, à mon insu, à la suite de tags, peinture, etc. sur les murs et les portes, subis dans tout l'intérieur. Se voyant obligé à refaire d'urgence toutes les peintures, le responsable, sans me prévenir, sans me faire voir les dégâts subis sur mon travail, s'est mis à repeindre et a effacé complètement l'œuvre ! On n'a pas pensé couvrir le mur avec un tissu ou avec un plastique ! Pour moi, cette nouvelle, apprise par un tiers, fut très dure et chagrine. Un travail très dur à réaliser, presque irremplaçable. Ce fut un choc moral et sentimental de longue durée.

Je m'adresse à vous pour le faire savoir si possible et préserver d'autres confrères de faits tellement pénibles ! Merci.

Simona Ertan

NdR : *Chère Madame. Face à de telles situations, tout artiste est fondé à invoquer en justice le droit au respect de son œuvre (voir notre dossier dans ce numéro).*

Une visite au musée de la Renaissance à Ecouen

[...] J'ai été surprise par l'état des cheminées (qui supportaient jadis de très belles peintures à thèmes bibliques) : des pans entiers ont été retirés complètement et par endroits des carrés de 20 cm x 20 cm ont été enlevés, empêchant toute vue d'ensemble ou cohérence visuelle. J'imagine que ces fresques sont d'une conservation délicate, mais imposer le blanc du plâtre sur de grandes proportions d'un ensemble peint est un procédé bizarre : que sont devenus les morceaux manquants ?

Il est aussi assez désagréable de constater comment

les mécènes de restaurations se portent en gloire au détriment de l'ambiance générale de l'endroit : le château d'Ecouen bénéficie d'un calme et d'une ambiance particulière qu'il est regrettable de voir perturbés par des logos publicitaires.

Enfin, les tentures de cuir dites "les tentures de Scipion" sont exposées dans une petite salle sombre (les rideaux sont tirés) ou l'on ne voit pas grand-chose : j'espère juste que ce manque de clarté (très certainement nécessaire à la conservation de ces œuvres fragiles) ne sera pas un prétexte à une restauration trop violente.

Voilà, j'ai vidé mon sac.

Cela dit, ce château est superbe et présente de très belles collections (les pavements de céramiques sont magnifiques) ; en plus, le site est privilégié : l'accès par la forêt est propice à la contemplation et au calme.

Alexandra Grandry

Exposition Frans Post au Louvre

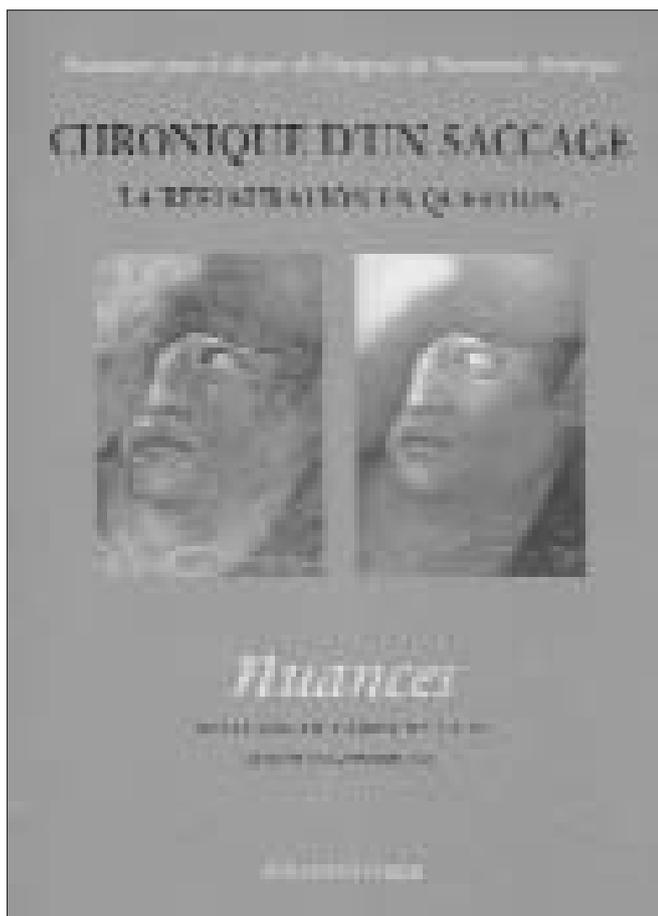
Le Louvre propose jusqu'au 2 janvier 2006 une exposition consacrée aux paysages du Brésil du peintre hollandais Frans Post (1612-1680). L'exposition présente les huit tableaux qui restent dans la collection du Louvre (cinq provenant d'autres collections), ainsi que des œuvres ultérieures, réalisées par l'artiste en Hollande d'après les croquis et souvenirs qu'il avait rapportés.

On peut voir aussi des gouaches du peintre français Thiéry (XVIII^e siècle) d'après ces huiles de Post, et la comparaison est tout à fait amusante.

Je souhaiterais attirer l'attention du visiteur sur l'aspect restauration de cette présentation. Dans l'ensemble les tableaux sont dans un état magnifique. Cependant l'un d'eux, *Cité Frederica à Paraiba*, qui a été retrouvé dans les années 1990 et appartient à la collection Patricia Phelps de Cisneros à Caracas (Vénézuéla) est choquant au milieu des autres. Il a été manifestement trop récuré puis repeint, et le ciel, ailleurs toujours léger et animé de nuages aux coloris subtils, est là lourd, gris, sans nuances. On peut le comparer à sa copie à la gouache de Thiéry correspondante, placée sur le mur en face et dont les nuages sont dorés comme sur les autres œuvres. Le cartel de celle-ci indique : « *Le soleil qui perce au travers des nuages sur la gouache, correspond à un état ancien de la peinture (une retouche, ôtée lors de la précédente restauration)* ». J'ignore à quelle époque cette "restauration" a été effectuée, mais le résultat est désolant.

[...] D'autres œuvres ont été nettoyées, fort délicatement et pour plusieurs des tableaux du Louvre : le vernis un peu jaune a sans doute été allégé, mais sans excès, les glacis conservés, et les œuvres restent très lumineuses.

Christine Lacheret



« 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 Caillet. 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 Toubeau. Etienne Trouvers. Lorenzo Valentin. Paolo Vallorz. Xavier Valls. Yves et Christine Vermont. Vieira da Silva. Jean-Noël Vuarnet. Guy Weelen. Zao Wou Ki. Jano Xhenseval...

Rédaction : 97, bd Rodin - 92130 Issy les Moulineaux - Directeur de la publication : M. Favre-Felix - 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