

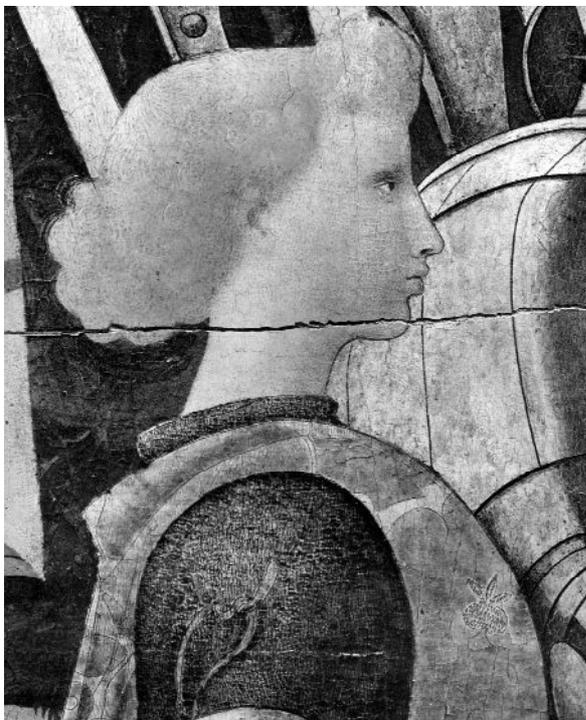
Nuances

ASSOCIATION INTERNATIONALE POUR LE RESPECT DE L'INTÉGRITÉ DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

PRINTEMPS 2002

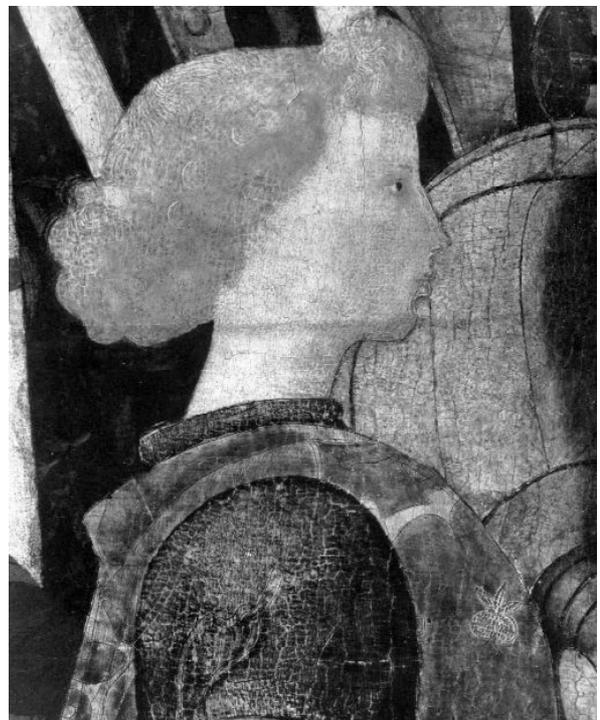
29

PRIX : 4,5 €



Avant

(voir légende en p. 3)



Après

De René Huyghe à l'Aripa : un demi-siècle !

Sir Ernst Gombrich, *par S. Walden, p. 3* Gombrich..., *par M. Favre-Félix, p. 4*

Le problème du dévernissage des peintures anciennes..., *par R. Huyghe, p. 10*

Vers une éthique de la restauration, *par P. Pfister, p. 18* Léonard de Vinci, *par*

C. Vermont, p. 26 et J. Blœdé, p. 27 Les bustes de Daumier, *par J. F. Debord, p. 30.*

◆ *Editorial*, par James Blœdé

L'ARIPA fête, cette année, le dixième anniversaire de sa création. Dix ans ! ce n'est pas rien. C'est une preuve de santé, une promesse de durée. Ce pourrait être aussi l'occasion de tourner nos regards en arrière pour mesurer le chemin parcouru et les avancées de notre entreprise. En aurions-nous le goût, le rythme soutenu des restaurations contestables ne nous en laisserait guère le temps.

Le nombre de nos sympathisants augmente et, avec lui, celui de nos adhérents. Des conservateurs nous rejoignent ainsi que des restaurateurs. Parmi eux, Paul Pfister fait figure de pionnier. Restaurateur du Kunsthaus de Zurich et d'autres prestigieuses collections, il est aussi l'un des fidèles de l'ARIPA et l'un des principaux rédacteurs de *Nuances*. Nos lecteurs trouveront en page 18 le texte de la conférence intitulée *Vers une éthique de la restauration*, qu'il est venu donner, le 16 mars dernier, lors de notre assemblée générale. Paul Pfister connaît bien le sujet. Penser l'éthique, en préciser les termes et les moyens d'application, c'est précisément ce qui, en Allemagne, réunit à intervalles réguliers le groupe de travail et de réflexion auquel il appartient.

Dans notre précédent numéro, nous avons consacré un trop bref hommage à Sir Ernst Gombrich, dont le décès est intervenu alors que nous mettions sous presse. Sa mémoire ne pouvait mieux être honorée que par Sarah Walden, restauratrice internationalement respectée, son élève et amie, qui témoigne du combat qu'il mena en faveur des restaurations « nuancées ». Merci donc à Sarah Walden, dont le livre, *The Ravished Image, Or How To Ruin Masterpieces By Restoration*, reste pour l'ARIPA un ouvrage majeur.

Gombrich avait combattu, dans les années cinquante et soixante, les méthodes de restauration pratiquées, à Londres, par la National Gallery. La controverse, suscitée après guerre par les dévernissages « totalitaires », devenue rapidement internationale, donna à René Huyghe, conservateur en chef des peintures et dessins du musée du Louvre, l'occasion de formuler une doctrine « nuancée », inspirée par une éthique de la restauration et une démarche qui se voulait prudente et modérée. Son texte, paru en 1950 dans la revue *Museum* sous le titre : « Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le musée du Louvre », n'a, pour nous, pris aucune ride. Mais parmi les conservateurs d'aujourd'hui, combien sont-ils à l'avoir seulement lu ? Combien comprennent que si René Huyghe et son équipe avaient tenu à préserver une mince couche de vernis ancien, c'était afin d'être sûrs de ne pas porter atteinte à la couche picturale ni au fragile accord coloré que ce vernis maintenait ? Le texte de René Huyghe était devenu difficile à trouver. Puisse sa réédition dans nos colonnes inciter les étudiants de l'Institut national du patrimoine – conservateurs et restaurateurs de demain – à réfléchir au respect des œuvres et à la gravité de leurs

décisions futures.

« Je suis intimement persuadé que ceux qui ont en charge notre patrimoine ne devraient jamais oublier le titre qu'ils portent toujours dans certains pays, celui de "conservateur" et qu'ils devraient posséder cette compétence, rare entre toutes, de ne pas toucher à ce qui va bien. » Cette intime conviction, Gombrich eut, une dernière fois, l'occasion de la rappeler lorsqu'en 2001 le musée des Offices annonça son intention de restaurer *L'Adoration des Mages* de Léonard. Il se rangea au côté de James Beck, président d'ArtWatch, pour réclamer que soit constituée une commission internationale d'experts ayant mission d'examiner le bien-fondé de ce projet qu'il qualifia, quant à lui, de « folie ». Une cinquantaine d'historiens de l'art, tous universitaires de renom, signèrent la pétition d'ArtWatch (voir *Nuances* 27). Il n'a pas été nécessaire de nommer une commission car le surintendant des Biens Artistiques de Florence a tranché, sur avis de l'expert, Maurizio Seracini, qui préconisait de conserver le tableau en l'état. *L'Adoration des Mages*, œuvre inachevée uniquement constituée de jus légers qu'un nettoyage aurait pu altérer, semble temporairement préservée.

Et l'on se prend à rêver qu'ici même, en France, nos historiens de l'art – sortant enfin de leur réserve – arrivent à convaincre le conservateur en chef des sculptures du musée d'Orsay de renoncer à restaurer les bustes en terre crue de Daumier, chefs-d'œuvre fragiles à l'excès dont la matière friable ne tient que grâce à la peinture à l'huile qui la couvre. Si, toutefois, leur conservation ne l'exige pas absolument.

Mêlés à la vie

« *Mêlés à la vie* », ces mots d'Antonin Artaud viennent à ma mémoire ; je suis au Louvre devant la Bethsabée de Rembrandt, encore une fois subjugué.

Mêlée à la vie, elle l'est bien, et à la mienne et à celle de tant d'autres depuis sa création.

Fragile morceau de toile recouvert de pigments, de liants, de vernis, mais triomphant message.

Ces chefs-d'œuvre, respectons-les, protégeons-les. N'y touchons pas, n'altérons pas leur présence et leur pouvoir. N'interrogeons pas les secrets de leur chair ; une œuvre ne doit pas devenir un sujet d'expérience.

Qu'importent les étapes perdues, les reprises, les repentirs. Comme l'a écrit Jean Cassou : « *Nous nous faisons des compagnons de voyage. Et eux, ils nous survivront. Peut-être est-ce l'homme d'or qui souffre de notre adieu, et d'avoir à continuer sa marche avec d'autres amis. Mais l'essentiel est qu'il vive, lui, et qu'il avance toujours, portant son éclat en tête de La Ronde de nuit* ».

Marcel Siret

Sir Ernst Gombrich

par Sarah Walden



Lors des cérémonies organisées récemment à Londres après la mort de Sir Ernst Gombrich, de nombreux hommages ont été rendus aux travaux qui occupèrent sa vie entière. Il en manquait cependant un : l'éloge de ses efforts pour empêcher que les œuvres des Maîtres Anciens ne succombent à d'excessives restaurations.

La disparition de Sir Ernst, qui fut mon professeur au Courtauld Institute et qui plus tard devint un ami, est une grande perte non seulement pour l'histoire de l'art mais pour tous ceux qui défendent une approche sensible dans le domaine de la restauration des peintures. Ce fut lui qui, le premier, souleva avec gravité et profondeur la question des techniques utilisées par la National Gallery de Londres pour nettoyer les tableaux. La controverse qui eut lieu dans les années soixante se concentra sur un projet de nettoyage du *Bacchus et Ariane* de Titien. Gombrich dirigea l'attaque, et le chef des défenseurs fut Helmut Ruheman, le restaurateur en chef de la National Gallery. La querelle s'envenima. Gombrich refusait les interventions radicales. Et il avait montré que les textes anciens qui mentionnaient l'usage d'un vernis sombre dans la peinture de l'antiquité avaient fortement impressionné les artistes de la Renaissance, qui avaient pu utiliser des vernis teintés pour moduler certaines parties de leur tableaux. Pour ces raisons, il fut présenté comme un obscurantiste.

Malheureusement, il ne fut guère soutenu par le monde officiel de l'art en Grande-Bretagne. Celui-ci, peu au courant de ces questions, hésitait à porter un regard sensible – voire sensuel – sur la peinture, et de toute manière était peu enclin à critiquer la plus grande institution muséale du pays. Le malaise face à la politique de nettoyage menée par la National Gallery se répandit à l'étranger parmi les historiens de l'art, mais des considérations de courtoisie empêchèrent que s'ex-

prime ouvertement une critique internationale. Malgré les efforts de Gombrich, le *Bacchus et Ariane* fut radicalement nettoyé, collé sur un panneau rigide, et gravement diminué esthétiquement, ainsi qu'on s'accorde généralement à le reconnaître aujourd'hui. C'est un exemple tragique de la vague de technologie arrogante et de modernisme irréfléchi qui a déferlé durant la seconde moitié du xx^e siècle.

Le Warburg Institute, qu'il dirigeait, avait été fondé à l'origine comme centre d'études d'iconographie, mais les intérêts de Gombrich étaient beaucoup plus vastes, incluant la philosophie, la musique et la psychologie de la perception. Sa culture humaniste lui avait appris qu'une vision simpliste et à court terme des questions touchant à la restauration pouvait défigurer et amoindrir, parfois irréversiblement, les œuvres que nous laisserons aux générations futures. Lorsque j'écrivis un livre sur ce sujet en 1986 – *The Ravished Image* – qui doit paraître bientôt en français, Gombrich eut la gentillesse de lire mon manuscrit, de faire des suggestions et d'en écrire la préface. Dans les derniers mois de sa vie, il y ajouta un nouveau commentaire pour l'édition française, dans lequel il salue la publication dans le *Burlington Magazine* d'une étude scientifique qui appuie sa thèse centrale sur les vernis colorés utilisés par des artistes anciens pour voiler certaines parties de leurs peintures. Une analyse micro-chimique conduite par le Getty Museum sur un tableau d'Orazio Gentileschi exceptionnellement bien préservé a, en effet, mis en évidence la présence d'un vernis « ambré » d'origine. Cet article fournit une justification scientifique majeure à son appel à la prudence et à la sensibilité en matière de restauration.

Vers la fin de sa vie Gombrich réserva ses attaques pour n'intervenir que dans des circonstances qui lui semblèrent essentielles. Il n'était pas persuadé, au départ, que la restauration de la chapelle Sixtine se révélerait dommageable. Mais il s'éleva publiquement contre le projet de restaurer *L'Adoration des Mages* de Léonard. Son opposition aura sûrement pesé dans la décision du musée des Offices d'abandonner ce projet.

Le fait que la question des restaurations n'ait pas été évoquée dans les nombreux hommages rendus à ce grand homme montre à quel point le sujet reste sensible et combien Sir Gombrich a fait preuve de courage en l'abordant.

Sarah Walden est restauratrice et consultante en matière de conservation.

Illustrations de la page 1 : Paolo Uccello, *La Bataille de San Romano* (détail). National Gallery, Londres. Restaurée en 1954.

Gombrich, les vernis et la science

Alors que l'hypothèse de Gombrich sur la teinte de certains vernis anciens fut longtemps repoussée par des restaurateurs qui se croyaient objectifs, de récentes découvertes viennent lui rendre justice et pourraient inverser à présent la tendance des nettoyages

Qu'un historien modifie ses théories esthétiques après une restauration est aujourd'hui commun ; à l'inverse, que des recherches générales sur l'esthétique du passé puissent infléchir une restauration est plus improbable. C'est pourtant ce que proposa Sir Ernst Gombrich.

L'hommage que lui rend la restauratrice Sarah Walden nous incite à retrouver plus en détail les arguments qu'il présenta et ceux que lui opposèrent les partisans du dévernissage radical dans les années cinquante et soixante.

Quarante ans de recul permettent en effet de les évaluer à nouveau.

The Great Cleaning Controversy

Lorsque l'on consulte l'ensemble des textes qui alimentèrent cette controverse, on découvre d'abord les vives inquiétudes exprimées par des connaisseurs dans les colonnes du *Times*, dès que furent visibles les premières peintures restaurées. La National Gallery se vit alors obligée d'organiser en 1947/48 l'exposition « Cleaned Pictures » des soixante-dix tableaux nettoyés dans les douze années précédentes, accompagnée d'un petit catalogue explicatif.

Immédiatement après, nous trouvons les grands articles critiques de René Huyghe dans la revue *Museum* de l'Unesco (que nous reproduisons ici en page 11), et de Cesare Brandi dans le prestigieux *Burlington Magazine*. Il ne faudrait pas pour autant négliger de relire au passage les explications fournies par la National Gallery dans les mêmes numéros de ces revues. Elles sont d'une remarquable efficacité et leur ton nous est familier.

La National Gallery insiste tout d'abord sur le fait que ces tableaux ont déjà été maintes fois nettoyés par le passé. Les vernis qu'elle retire ne sont donc en rien originaux. La matière picturale du tableau a d'autre part connu de multiples changements, par son vieillissement naturel et accidentel, dans les rapports de couleurs et de valeurs. Ces altérations complexes ne peuvent pas être corrigées et – pour réfuter la position de Huyghe – elles ne doivent pas même être compensées par le maintien d'un vernis ancien :

« Tout essai en vue d'y porter remède représente un exercice arbitraire du goût. »

En somme, l'unique attitude légitime consiste à éliminer la seule altération clairement connue du vernis devenu jaune. Pour le reste nous devons accepter l'état actuel de la matière originale.

Or cette position tient sur un axiome de départ qui n'est pas immédiatement visible. Cet axiome, toujours bien reçu aujourd'hui, est le suivant : le tableau parfaitement déverni et dégagé de tout ajout postérieur est non pas dans un état primitif parfait mais *ipso facto* dans l'état *le plus proche possible* de l'état original.

Pourtant, rien n'est moins avéré. En bornant son raisonnement au constat des matières actuelles, la National Gallery évacue deux champs légitimes de recherches : en amont, quel ensemble pouvait former le tableau dans son intégrité perdue ? et, en aval, quel résultat esthétique produit le dévernissage radical ?

C'est dans ces deux champs que Gombrich va proposer ses recherches.

La réalité de l'illusion

Il me semble intéressant de commencer par ce second domaine, où Gombrich rejoint Brandi par d'autres moyens. C'est aussi l'occasion de rappeler que Gombrich, dans cette controverse, n'a pas tenu une position « de sensibilité subjective » contre une position adverse appuyée sur la science.

Tout au contraire, Gombrich eut pour ligne directrice d'introduire une méthode scientifique dans les études sur l'art (faisant preuve à ce sujet d'un véritable humanisme au sens de la Renaissance).

Pour cela, il s'appuya sur les travaux réalisés par la psychologie expérimentale, sur les mécanismes et la théorie de la perception, tels ceux de James Gibbon, C. E. Osgood, M. D. Vernon, ou encore sur la théorie de la communication, et même les études du comportement animal de Lorenz ou Tinbergen. Gombrich a su discerner ce qui rattache le processus créatif lui-même à une méthode scientifique : le principe de l'essai-expérimentation puis vérification-correction qui est en effet le pain quotidien du peintre dans son atelier.

Dans *Art and Illusion* (recueil de textes écrits de 1956 à 1959) Gombrich a ainsi réfléchi aux procédés d'illusion mis en œuvre par les artistes, bien plus divers que la seule perspective linéaire qui vient à

l'esprit du néophyte. Leurs œuvres montrent qu'ils avaient exploité, par leur pratique artistique, des constantes « objectivement » communes aux êtres humains, ces mêmes constantes qu'étudie la psychologie de la perception. L'historien ne pouvait éviter de s'interroger sur les effets de la restauration. Dès que l'on comprend qu'un artiste a adopté certains moyens picturaux en vue de produire une illusion, on est obligé de se demander si – après restauration – ces moyens matériels produisent toujours cette illusion, et à quel degré.

Autrement dit, l'effet d'illusion devient un critère lui aussi scientifique pour évaluer la justesse d'un nettoyage. Pourquoi tel dévernissage produit-il un effet d'aplatissement de l'espace figuré, une distorsion dans la hiérarchie des plans, qui ne se produisaient pas tant que le vernis ancien était en place ?

Pourquoi les effets suggérant la lumière, le verre, la transparence, les tissus, la peau, etc. qui fonctionnaient avec le vernis sont-ils dégradés après son enlèvement ?

Gombrich a aussi proposé de réfléchir aux variations de la perception au cours du temps. Notre époque étant accoutumée aux lumières puissantes et aux couleurs brillantes, il attira l'attention sur la gamme de valeurs, sourde et subtilement restreinte, d'une gravure de Rembrandt, témoignage fiable de la perception de son époque, puisque cette technique n'est pas sujette aux assombrissements comme peut l'être une technique à l'huile.

Le vernis sombre d'Apelle

Le deuxième domaine – celui qui concerne les vernis anciens – fut un champ de bataille plus ardu. Cesare Brandi y avait pris position en sapant l'argument britannique selon lequel les vernis ôtés dataient forcément d'une période « romantique » du XIX^e siècle, durant laquelle on avait recouvert les toiles de « *golden glow* » ou « jus musée » volontairement coloré.

De part son expérience à l'Istituto Centrale di Restauro, il put montrer que des glacis bruns dorés, parfois fort étendus, avaient fait partie des pratiques picturales de la première Renaissance et au-delà.

Gombrich intervint à ce moment-là (1950). Dans une lettre au *Burlington Magazine* il rappela une antique référence faite par Pline (vers 92 après JC) à une curieuse couche de finition utilisée par Apelle – connu pour être le peintre le plus accompli de l'antiquité grecque –, cette couche ayant toutes les caractéristiques d'un vernis sombre :

« *Mais celui qui ensuite surpassa tous les peintres précédents, ou à venir, fut Apelle de Cos. [...] Le point sur lequel son art manifestait sa supériorité était la grâce, bien qu'il y eût à la même époque de très grands peintres.* »

Pline poursuit : « *Ces inventions ont profité à tous les autres artistes. Une seule n'a pu être imitée par personne. Ses tableaux achevés, il y passait une couche*

*d'atramentum [substance sombre] si fine que, par ses reflets, elle intensifiait la luminosité [le lustre] des couleurs, tout en préservant dans le même temps la peinture de la poussière et de la crasse ; elle n'était visible que de tout près. Mais, et c'était sa grande raison d'être, elle empêchait que l'éclat trop vif des couleurs ne blesse la vue, comme si le spectateur les avait regardées à travers une pierre spéculaire [mince feuille de mica]. Et de loin, sans que l'on sut comment, ce procédé donnait aux couleurs par trop éclatantes un aspect plus sombre [sévère]. » (Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, livre xxxv, *La Peinture*)¹*

Douze ans plus tard, Gombrich reprend cette citation en lui consacrant un long et fameux article paru dans le *Burlington Magazine* (« *Dark Varnishes : Variations on a Theme from Pliny* »). Cette relation de Pline, précieuse et intrigante, ne vaut pas tant par ce qu'elle nous apprendrait de la peinture grecque (la recette était exclusive et nous ne possédons pas d'œuvres d'Apelle), mais par la postérité qu'a eu ce texte à la Renaissance :

« *Est-il possible, dit Gombrich, qu'une pratique attribuée au peintre par excellence de la période classique n'ait jamais été imitée au XVI^e et XVII^e siècles ? Et quand nous retrouvons des vernis sombres sur ces tableaux, s'agit-il seulement de vernis altérés ou d'ajouts plus tardifs ? Autrement dit, sommes-nous sûrs que Brandi n'avait pas raison après tout, et que nous ne trahirions pas totalement l'intention des peintres en éliminant entièrement le vernis ancien de leurs œuvres ? »*

L'*Histoire Naturelle* était l'un des livres les plus fréquemment réimprimés à la Renaissance et la diffusion de ce passage précis s'est également faite à travers la libre traduction d'Adriani, reprise par Vasari. L'assimilation de l'*atramentum* à un vernis y est indubitable [« *de couleur brune, ou vernis comme on devrait l'appeler* »]. Le mot latin ne se référait pas à une matière mais à sa couleur, *atramentum* désignant toute sorte de pigments noirs produits de diverses manières (Pline, chapitre 34).

Helmut Ruheman avait déjà avancé une première réplique :

« *Il semble improbable que des maîtres du XVI^e et XVII^e siècles aient suivi le témoignage de Pline. [...] Naturellement, nous ne pouvons affirmer qu'aucun ne*

1. J'ai ici tenté un compromis entre les diverses traductions du texte latin : celle utilisée par Gombrich, celles d'Ajasson de Grandsagne en 1830, d'Adolphe Reinach (*La Peinture Ancienne*, ed. Macula), et de Jean-Michel Croisille (Pline l'Ancien, *La Peinture*, ed. Les Belles Lettres, 1997). Pline écrit :

« *Inventa ejus et ceteris profuere in arte. Unum imitari nemo potuit, quod absoluta opera atramento inlinebat ita tenui ut id ipsum percussum claritatis colorem [album] excitaret, custodiretque a pulvere (et) sordibus, ad manum intuenti demum apparet. Sed et tum ratione magna, ne claritas colorum aciem offenderet veluti per lapidem specularem intuentibus et e longinquo eadem res nimis floridis coloribus austeritatem occulte daret.* »

l'ait fait. [...] Si la velatura sombre était faite avec une base de résines tendres, elle aurait difficilement résisté aux expériences de nettoyage pratiquées dans le passé. Si au contraire elle était faite d'une base plus résistante et qu'elle dût encore être présente sur les tableaux, le restaurateur expert et consciencieux l'aurait certainement reconnue comme originale et laissée sur la peinture plutôt que de l'enlever par inadvertance ou délibérément. » (*British Journal of Aesthetics*, 1961)

Nous remarquerons ici que cette ligne de défense repose sur le pragmatisme. Pragmatisme au sens fort : l'idée que nous pouvons avoir d'un objet n'est que l'ensemble des idées que nous pouvons avoir à travers les actions possibles sur cet objet. Autrement dit, ne pourrait être reconnu « original » que le vernis qui résisterait aux solvants utilisés par les restaurateurs.

En se limitant à ce type de faits objectifs, Ruheman évite de réfléchir à ces cas (qu'il admet pourtant) où l'artiste aurait pu utiliser une velature sombre et tendre, qui aurait péri depuis. Plus grave encore, il induit l'idée que toute couche de surface « tendre » qu'il rencontrera ne pourrait être qu'un ajout tardif, à éliminer, sans envisager la possibilité qu'il s'agisse d'une finition fragile originale épargnée jusqu'à nos jours.

Un raisonnement identique avait été tenu par la National Gallery lorsqu'elle eut à répondre au questionnaire sur le traitement des peintures adressé par l'ICOM (rédigé par Huyghe) au début de la controverse. A l'interrogation sur la fragilité des glacis, ou des velatures générales, qui pourraient souffrir d'un dévernissage à fond, la Gallery avait affirmé :

« Si l'on se fonde sur la réaction des glacis à l'action des dissolvants, il y a tout lieu de croire que l'utilisation des résines douces pour les glacis ne s'est pas généralisée avant la fin du XVIII^e siècle. »

« Il est d'ailleurs hautement improbable qu'un bon peintre ait incorporé à ses couches picturales supérieures une quantité de résine douce de nature à les rendre vulnérables. »

« Nous n'avons pu déceler ici la présence d'un vernis coloré original à la résine sur aucun tableau antérieur à la fin du XVIII^e siècle. »

C'est toujours dans ce même esprit que l'enquête confidentielle, commandée en 1947 pour s'assurer que les tableaux n'avaient pas subi de dommage lors de leur nettoyage, avait été effectuée. Le comité restreint, réuni peu avant l'exposition « Cleaned Pictures », était composé de J. R. H. Weaver, président du Trinity College, de George L. Stout, chef du département de la conservation au Fogg Museum et de Paul Coremans, chef du laboratoire central des musées nationaux de Belgique. Comme « preuve scientifique », on retenait que la matière de ces tableaux, dans leur état actuel, ne montrait aucune vulnérabilité lorsqu'on y essayait des solvants d'une catégorie plus décapante que ceux utilisés par le musée.

Bien évidemment, les matières fragiles qui avaient

pu succomber déjà n'étaient plus là pour passer ce second test *a posteriori*.

Répliques de Plesters et de Mahon

Le *Burlington Magazine*, en publiant l'article de Gombrich sur l'*atramentum*, faisait aussi place à une double réponse plus incisive : l'une, composée par Joyce Plesters, du département scientifique de la National Gallery ; l'autre écrite par l'historien Denis Mahon, l'un des Trustees de ce musée.

Tous deux mirent en doute la postérité du texte de Pline et critiquèrent sa vraisemblance. Plesters estima que ses explications écrites trois siècles après Apelle n'étaient pas fiables ; qu'il ne décrivait pas un fait technique réel mais un écho, probablement déformé. Mahon se saisit du témoignage d'un restaurateur, Coburn Witherop. Dans une lettre à la revue, celui-ci avait fait remarquer qu'un vernis pouvait fort bien apparaître très sombre « dans la bouteille » et cependant, lorsqu'il était passé sur une peinture, ne pas en modifier les tons, pas plus que ne le fait un vernis clair. Plesters, partageant cet avis, pouvait conclure que Pline avait été abusé en colportant une histoire dénuée d'implication pratique.

Il est étonnant de voir d'aussi grandes naïvetés prendre le rang d'arguments sérieux dans un tel débat. Que Pline ait pu se tromper sur la nature exacte du produit utilisé par Apelle n'a aucune espèce d'importance. L'hypothèse de Gombrich était simplement que des artistes de la Renaissance avaient pu trouver dans ce texte – tel qu'il était – une invitation à expérimenter des vernis sombres, afin de donner une profondeur mystérieuse à leur propres œuvres.

Il est amusant de relire Mahon, concluant sans l'avoir lui-même expérimenté : « *Le point essentiel est que la couleur d'un tableau n'est pas perceptiblement altérée par l'application d'un vernis qui, bien que non pigmenté, peut être décrit comme très foncé lorsque vu dans sa bouteille* », car cela est tout simplement inexact. Il suffit d'essayer un vernis copal/huile de lin lithargée pour constater qu'il influence notablement les clairs. Que monsieur Witherop ne s'en soit pas aperçu prouve son peu de sensibilité visuelle.

Néanmoins, cet argument « concret » permit de qualifier les remarques de Gombrich de « *mésinterprétations* » ayant une valeur « *littéraire plutôt que pratique* ».

On fit les mêmes reproches à Otto Kurz, qui avait rédigé un long article allant dans le même sens que ceux de Gombrich. De part et d'autre, les interprétations de telle ou telle recette, de tel ou tel témoignage du XV^e au XIX^e siècle fournissaient des arguments contradictoires.

A ce stade de la controverse, Paul Coremans fut de ceux qui fournirent une solution d'attente, un *modus vivendi*, qui s'est imposé depuis lors. (*La Recherche scientifique et la restauration des tableaux*, 1961). Dans

son idée, l'Esthétique avait une place en tant que discipline traditionnelle, mais ses critères étaient par nature trop variables suivant les époques. La technique de restauration ne serait véritablement perfectionnée qu'en fonction du progrès des sciences exactes.

Les questions étaient remises entre les mains de la chimie. L'historien devait en attendre les réponses.

La National Gallery pouvait continuer.

Les vernis originaux et l'œuvre intégrale

Une chose pourtant avait échappé à Ruheman, dont je m'étonne qu'elle n'ait pas été relevée (ni alors, ni depuis) : en garantissant que si un restaurateur découvrait un vernis original, celui-ci serait évidemment conservé, Ruheman et la National Gallery venaient de reconnaître que le vernis n'est pas une couche « extérieure » ; ils venaient d'admettre qu'un vernis d'origine est une part de ce que l'on peut nommer l'œuvre *intégrale*, telle que l'artiste l'a voulue.

Ce point est fondamental, car il définit mieux cet *état intégral* dont la restauration doit viser à s'approcher « le plus possible ». Jusqu'ici cet état restait hypothétique, mais il prend toute son importance avec les découvertes récentes de vernis historiques.

En Janvier 2001, le *Burlington Magazine* publiait un article de Mark Léonard, N. Narayan et D. W. Carr dans lequel ces conservateurs du Getty Museum rendaient compte de la découverte d'un vernis original miraculeusement préservé sur le tableau *Loth et ses Filles*, peint par Orazio Gentileschi vers 1622. D'un ton légèrement ambré, ce vernis à base de colophane et de résine copal s'associait totalement aux couches inférieures, participant aux mêmes craquelures d'âge sur les coupes stratigraphiques. Il avait été recouvert d'autres vernis plus récents qui furent éliminés.

« *Le rôle visuel important de cet ancien vernis, qui n'avait pas été touché lors du nettoyage, devint ainsi plus évident. Dans plusieurs endroits isolés du tableau on s'aperçut que cette couche avait été enlevée dans le passé, soit par erreur lors de nettoyages, soit à titre d'essais ponctuels de dévernissage.* »

Deux de ces zones retiennent l'attention.

Sur le cou près de la joue d'une fille de Loth, l'absence de ce vernis provoque une altération du volume :

« *A l'œil nu cette zone apparaît comme si la couche finale qui donne son modelé au cou avait été arrachée de la surface. Bien que soient encore intactes les couleurs préparatoires du ton de chair, il manquait ici ce modelé solidement sculptural et délicatement nuancé qui se retrouve dans tout le reste du visage.* »

Sur la partie bleue du ciel, le vernis copal produit un effet doux, mais aux quelques points où il manque apparaît un bleu « très vif (et légèrement cru) » [« *very bright (and slightly harsh)* »].

Discrètement les auteurs de cette étude fournissent ici un sujet de méditation sur les bleus vifs régulièrement présentés comme une révélation lors des nettoya-

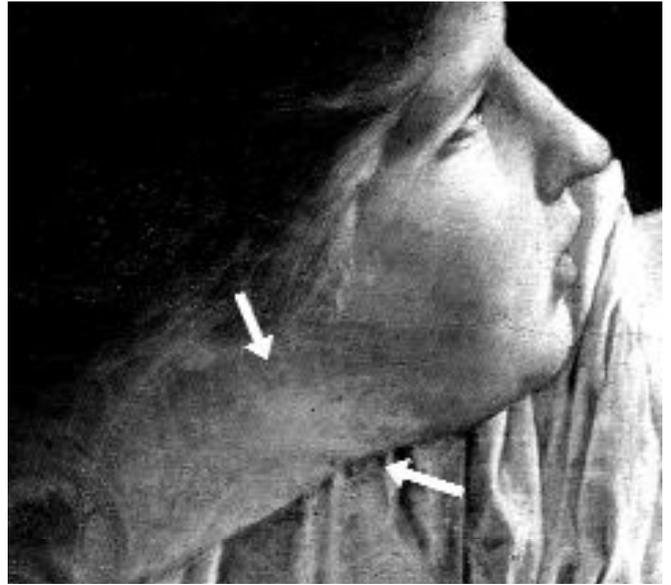


Fig. 1. Orazio Gentileschi (détail de *La Fille de Loth*).
Paul Getty Museum.

Dans la zone du cou où le vernis au copal a été arraché dans le passé, le modelé a dramatiquement disparu.

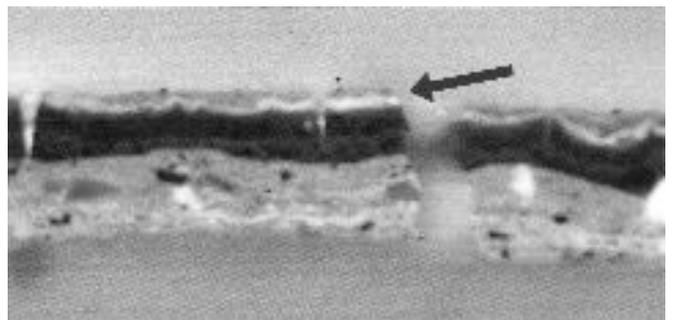


Fig. 2. Coupe stratigraphique sous fluorescence UV.

Le vernis au copal ne pénètre pas dans les craquelures : il est craquelé aux mêmes endroits que la couche qu'il recouvre.

ges, et tout autant sur la perte de volume comme de transition entre les valeurs que nous remarquons si souvent :

« *Les tons de chair en particulier traduisaient une exceptionnelle puissance formelle, donnant la sensation palpable de chaleur et un effet de continuité ininterrompue dans les transitions entre hautes lumières et ombres profondes.* »

Ils semblent avoir bien mesuré l'importance de leur compte rendu en choisissant de l'introduire par cette remarque :

« *La recherche de couches de surface originales joue un rôle vital pour étudier et pour comprendre non seulement de quelle manière étaient faites les peintures, mais encore, et de manière encore plus importante, pour comprendre quelle apparence elles avaient.* »

Joyce Plesters n'a pas pu apprendre cette décou-



Fig. 3. Giampietrino, *Salomé* (détail) vers 1510-30. National Gallery, Londres. Après des nettoyages répétés dans l'histoire de ce tableau, il ne reste plus trace du vernis d'origine, ni de finition en velature. Les abrasions sont indubitables, dans les yeux et dans tout le modelé des ombres, laissant apparaître en réseau de striures le fond clair de préparation.



Fig. 4. Giampietrino, *Le Christ portant sa Croix* (détail), vers 1510-30. National Gallery, Londres. Miraculeusement, la *velature* générale, faite par l'artiste avec du vernis teinté de pigments aux tons chauds, a survécu. Cette finition d'origine, du type « *atramentum* », avait toutes les chances d'être prise pour un vernis « *ajouté au XIX^e* »

verte ; en revanche, elle était encore en vie pour prendre connaissance d'une autre révélation – non moins marquante – publiée en 1996 dans le volume 17 du *Technical Bulletin* de la National Gallery.

Les études remontaient même au-delà puisque les deux tableaux qui nous intéressent – œuvres de Giampietrino, élève milanais de Vinci (que Léonard mentionne dans son *Codex Atlanticus*) – ont été respectivement nettoyés en 1993 pour la *Salomé* et en 1994 pour *Le Christ portant sa Croix*. Ces deux tableaux du même artiste sont peints sur des panneaux de peuplier et sont rattachés à une même période de son activité, vers 1510-1530.

Le vernis légèrement jaune de la *Salomé*, sans être d'époque probablement, jouait un rôle visuel de liaison entre les gradations de valeurs, tout en unifiant les couleurs. Seule nous reste la documentation photographique comme référence. Une fois ôté ce vernis, on a pu noter la disparition de nombreuses modulations, dont on doit supposer – en l'absence de tout compte rendu – qu'elles étaient considérées comme des repeints et glacis de restaurations précédentes.

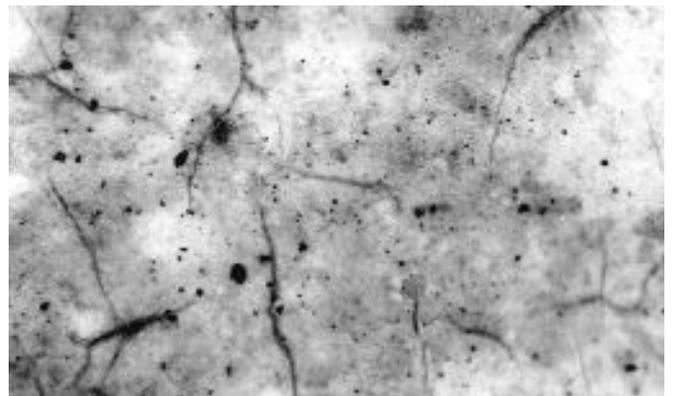


Fig. 5. Giampietrino, *Le Christ portant sa Croix*. Macrophotographie (agrandissement : 250 fois) de la surface picturale (doigt du Christ). On voit la *velature* de ton brun, présente sur toute l'œuvre. Ici, elle a son plus grand effet, par transparence sur une couche claire.

Ce qui demeure certain, c'est le ton grisâtre du visage après nettoyage, la pauvreté de son modelé, l'absence des transitions, l'abrasion des demi-teintes, la

lumière lunaire et un brutal contraste général.

Le *Christ portant sa Croix* avait un aspect sombre, particulièrement brun jaune et très uniforme. Un an après la *Salomé*, l'examen de ce second tableau révéla la présence d'un vernis original extraordinairement semblable à l'*atramentum* évoqué par Gombrich.

Il faut reprendre les termes exactes de ce rapport du *Technical Bulletin* :

« Par-dessus une sous-couche de ton clair, est visible une mince couche finale de glacis coloré en brun (pigmenté) appliquée sur la surface entière du tableau, qui exerce un effet optique d'autant plus fort dans les passages clairs (notamment dans les chairs). »

« L'échelle des contrastes dans le modelé a été restreinte par l'application d'une couche colorante extrêmement fine composée de pigments sombres de ton chaud et de pigments noirs dans un médium fait essentiellement d'huile de noix, avec un peu de résine. Cette couche pigmentée glacée inhabituelle est contemporaine du reste de la peinture ; elle n'est détectée dans aucune craquelure du réseau et les coupes stratigraphiques la montre appliquée directement sur les couches de peintures sous-jacentes, sans vernis intermédiaire. Quoiqu'elle soit appliquée sur toute la surface de l'œuvre, elle produit son effet le plus important sur les valeurs claires de la peau, qui apparaissent assourdies de manière sélective. »

Cette couche finale (« overall toning layer », pour reprendre les termes du rapport) est exactement celle supposée par Gombrich et jugée « improbable » par Joyce Plesters. Le peintre l'a utilisée pour « restreindre l'échelle des contrastes » tandis que nos dévernissages se flattent de les révéler jusqu'aux extrêmes.

La notion de document esthétique

Quarante ans après, les historiens d'art et les restaurateurs vont devoir se poser la question des vernis sur cette nouvelle base. Il me semble nécessaire que soit introduite ce que j'appellerai la notion de « document esthétique » pour qualifier ces tableaux découverts dans un état de grande préservation. En effet ils font plus que documenter une technique, sur laquelle on ne pouvait jusqu'ici que formuler des hypothèses à partir des recettes et des évocations littéraires. Ils documentent objectivement l'effet esthétique d'un original, non dans son état d'origine mais, par son intégrité, dans son état le plus authentique.

Dès lors, le critère esthétique cesse d'être une variable pour devenir une donnée objective. Pour juger de l'état le plus proche possible de l'original, il faudra se référer à ce document authentique. Par exemple, les tableaux d'Orazio Gentileschi, dans les divers musées qui les abritent, doivent être confrontés au *Loth et ses filles* du Getty. On ne peut plus défendre objectivement leur actuelle esthétique « vive », une esthétique qui résulte de leurs dévernissages.

Pour conclure, j'aimerais mentionner les travaux

récents du Dr. Leslie Carlyle.

Cette conservatrice du Canadian Conservation Institute, après avoir étudié de façon méthodique les recettes publiées en Angleterre entre le XVIII^e et la fin du XIX^e siècle, a co-dirigé en septembre 1994 un colloque sur le thème : « Les vernis, authenticité et stabilité ».

En plus de sa communication (« Reproducing Traditional Varnishes : Problems in Representing Authentic Surfaces for Oil Paintings »), Leslie Carlyle y anima un atelier où furent testés des vernis fabriqués conformément à ces recettes historiques. On put évaluer aussi leur rendu optique. Voici en quels termes le journal de la Western Association for Art Conservation (WAAC Newsletter vol 17, n°2, mai 1995) présente les résultats :

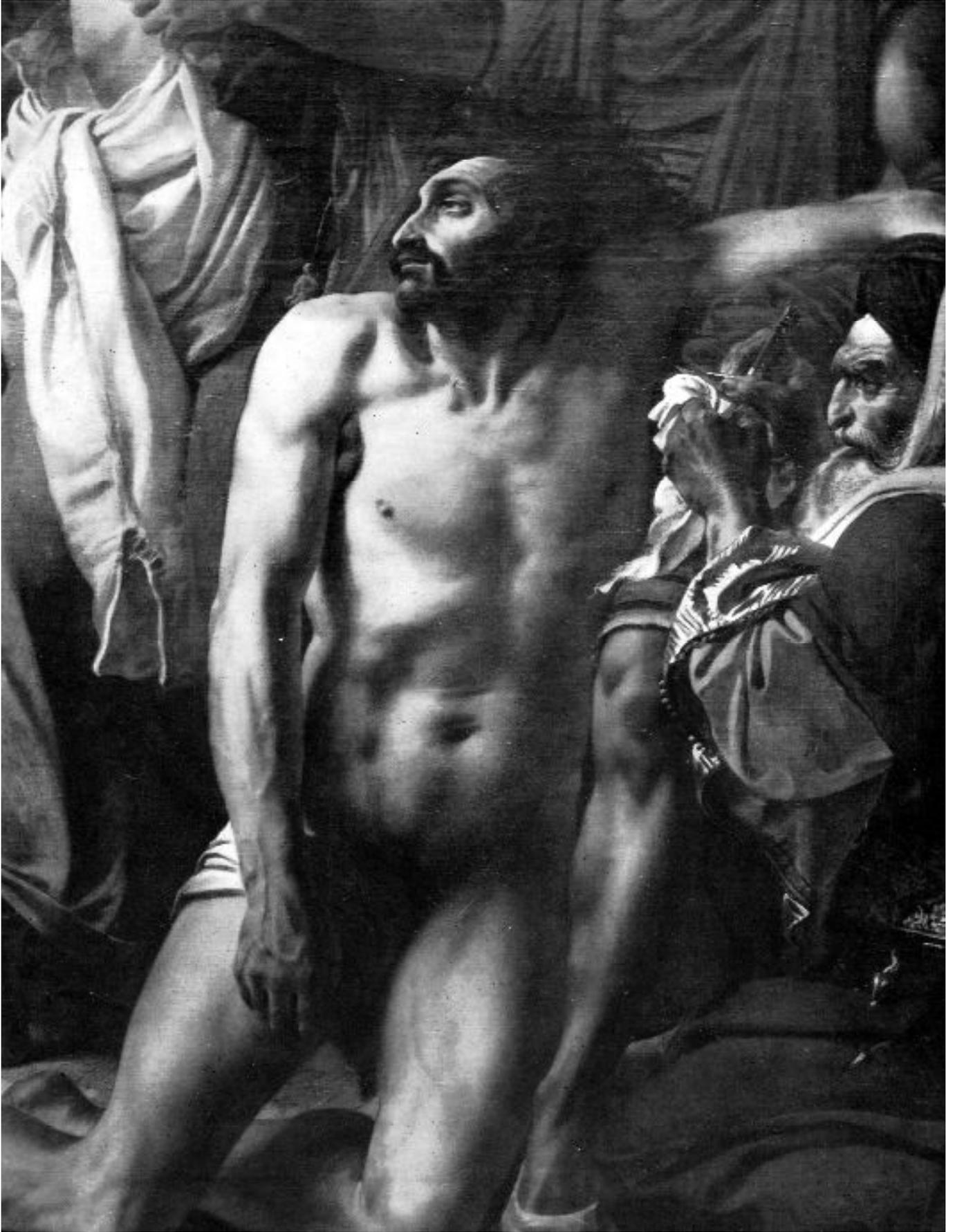
« Les plus grandes surprises vinrent de l'apparence des vernis historiques. Il s'avéra qu'en un mois, le mastic avait jauni notablement sur une peinture. Le copal était légèrement jaune quand on l'appliquait finement et donnait une douceur de surface au vernis. Ces observations contredisent quelques-unes de nos plus chères croyances [most cherished beliefs]. Le ton doré ne met pas des années à se développer : les artistes étaient au courant et prenaient probablement en compte le ton jaune du vernis final ; et le ton de la peinture était modifié lorsque le vernis était appliqué. »

Leslie Carlyle « suggère que nous devrions peut-être réexaminer notre principe selon lequel un vernis doit être clair. Et, de manière provocante, elle se demande : ne devrions-nous pas employer des vernis légèrement jaunes sur les peintures anciennes ? Ne doit-on pas penser l'aspect de surface des peintures en termes de lustre et de tons historiques ? »

Michel Favre-Félix

BIBLIOGRAPHIE

- E. H. GOMBRICH, *L'Art et l'illusion*, Gallimard, 1996.
 E. H. GOMBRICH, O. KURZ, J. PLESTERS, *Sul Restauro* (une étude de la Cleaning Controversy par A. CONTI), Einaudi, 1988.
 THE BURLINGTON MAGAZINE, vol. CIV, 1962 :
 E. H. Gombrich, « Dark Varnishes : Variation on a Theme from Pliny » ;
 O.Kurz, « Varnishes, Tinted Varnishes and Patina » ;
 J.Plesters, « Dark Varnishes - Some Further Comments » ;
 D.Mahon, « Miscellanea for the Cleaning Controversy ».
 E. H. GOMBRICH, *Blurred Images and the Unvarnished Truth*, Institute of Aesthetic, 1962.
 NATIONAL GALERY, *An Exhibition of Cleaned Picture (1936-1947)*.
 H. RUHEMAN, *The cleaning of Paintings, Problem and Potentialities (1968)*, Hacker Art Books, 1982.
 C. BRANDI, Note sur le Rapport Weaver, *Notiziario*, Bolettino del Istituto Centrale del Restauro, 1950.
 S. WALDEN, *The Ravished Image*, ed. Weidenfeld & Nicholson, 1986.



Gros, *Les Pestiférés de Jaffa*, détail après restauration.

Les modelés sont nettement plus satisfaisants dans le bas du bras droit que dans le haut, où le dévernissage a été plus poussé.

Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre

par René Huyghe

(*Museum*, vol. III n°3, 1950)

De tous les problèmes suscités par la conservation et la restauration des tableaux, un des plus importants est celui du dévernissage : il se pose fréquemment, universellement peut-on dire, et ses incidences s'étendent à tous les aspects de la peinture. Nul aujourd'hui ne conteste plus la nécessité d'ôter les vernis anciens accumulés dont le jaunissement progressif dénature l'œuvre originale. Les divergences ne se manifestent donc pas exactement sur le principe, mais sur son application : les uns s'imaginent que si l'on retire tout le vernis on retrouve automatiquement et sans lui faire courir de dangers le tableau dans son état primitif ; les autres considèrent cette formule comme quelque peu simpliste, donc peu conforme à la vérité et à ses nuances ; ils préconisent au contraire un enlèvement des vernis proportionné aux risques encourus et aux nécessités qui diffèrent avec chaque cas.

Cette première divergence en entraîne une autre, d'ordre technique : les nettoyeurs « totalitaires », tenant leur postulat pour établi, usent de méthodes radicales et rapides, propres à ôter sans rémission la totalité des vernis ; les nettoyeurs « nuancés » rejettent ces méthodes parce que, selon eux, elles n'aboutissent pas au résultat théorique cherché – à savoir le tableau intact – et aussi parce qu'elles ne permettent pas de contrôler l'enlèvement progressif des vernis, donc de l'arrêter à un point requis par l'état réel du tableau ou par sa sécurité. Ils mettent en avant que le dévernissage radical ne réalise pas ses promesses puisqu'il ne retrouve pas le tableau vierge ; sous la couche de vernis, celui-ci a en effet au cours des ans subi des modifications multiples : non seulement les couleurs ont souvent changé (par exemple, au XVII^e siècle, les bleus de Poussin, de Claude, de Lesueur, etc. ont pris avec le temps une crudité agressive qui les détache des autres couleurs et rompt leur équilibre primitif ; en Hollande les verts de Vermeer ont été « mangés » par le bleu composant, etc.) ; non seulement les valeurs ont souvent changé elles aussi (les blancs peuvent revenir purs au nettoyage cependant que les parties sombres ont noirci et ne retrouvent plus leur nuance originale), mais les nettoyages antérieurs, d'ordinaire maladroits, ont créé des usures parfois terribles. Prétendre retrouver le tableau dans son état premier est donc un

mythe, une affirmation toute théorique¹. Or le voile d'une patine plus ou moins légère mate la crudité des couleurs désaccordées, rétablit l'équilibre rompu des valeurs en rapprochant les blancs teintés des noirs adoucis, enveloppe les blessures et les atténue à l'œil. S'il est possible d'user de cette image familière, le tableau est semblable à la beauté naguère célèbre et adulée, mais qui a subi des ans l'irréparable outrage. Ce que nous prisons en elle, c'est le souvenir de sa splendeur et non son état de décrépitude actuelle ; le premier seul justifie l'intérêt que nous lui portons. Faut-il donc, par un raisonnement quelque peu primaire, sous prétexte de « vérité », la jeter dans une lumière crue qui rendra ses rides plus apparentes que les formes qu'elles dégradent, ou bien lui permettre l'adjuvant d'une clarté tamisée qui, ne cachant d'elle que ses transformations, recrée le visage de sa jeunesse, la seule vérité que nous cherchions, et que nous ayons à chercher, en elle ? Il y a toujours eu l'esprit et la lettre, et les tenants de la lettre ne passent point pour avoir jamais eu raison contre l'esprit.

Mais il y a plus, ajoutent les « nuancés » ; non seulement le nettoyage totalitaire risque fort de ne pas nous

1. Hogarth, dans une gravure célèbre récemment remise en vedette par la National Gallery, soulignait l'action néfaste du temps qui « enfume » les tableaux : il montrait le père Chronos, armé de sa faux, mais aussi d'une pipe, pétulant à la face d'une toile placée sur un chevalet. Et par là il justifiait le dévernissage futur, mais avec une égale lucidité il apportait des arguments à ceux qui nient qu'un dévernissage total restitue le tableau dans son état original. « Rien de plus absurde, écrivait-il dans *l'Analyse de la beauté*, citée par François Benoit (*Hogarth*, Laurens, Paris 1904), que l'opinion que le temps ajoute à la beauté des tableaux ; en vieillissant l'huile prend une teinte jaunâtre ; et puis l'altération des couleurs n'étant pas égale pour toutes, comment imaginer que le hasard de leurs modifications puisse concorder avec les intentions de l'artiste ?... Le temps – poursuit Hogarth (*Analysis of Beauty*, J. Reeves, London, 1753) – le temps ne peut opérer sur elles (les couleurs) que de la manière que nous enseignent une expérience journalière, c'est-à-dire que l'une passe au noir, tandis qu'une autre devient plus claire, qu'une troisième prend une teinte différente et qu'une quatrième, telle que l'outremer, conserve, même dans le feu, son éclat primitif. Comment serait-il donc possible que de pareilles matières, qui s'altèrent de différentes façons, et cela même visiblement au bout d'un certain temps, coïncidassent accidentellement avec l'intention de l'artiste ? » On voit par ces citations que la gravure de Hogarth ne concerne donc pas seulement le jaunissement des vernis, mais encore les altérations subies par la peinture même, ces altérations qu'un dévernissage trop radical révèle implacablement.

rendre cet état original qu'il prétend retrouver, par une déduction un peu simpliste et qui ne tient pas compte de la réalité, mais encore cet état original, ou ce qu'il en reste, il peut contribuer à le modifier, à l'abîmer. L'étude des faits historiques d'une part, c'est-à-dire des textes, traités techniques, témoignages écrits d'artistes à des témoins¹, etc., l'étude des faits matériels d'autre part, c'est-à-dire l'analyse minutieuse des tableaux, particulièrement en cours de restauration, montrent que la peinture ancienne n'est pas faite que d'empâtements solides ; sur eux on a souvent posé des couleurs en couches légères et plus ou moins transparentes, frottis, glacis ou même vernis colorés et patines telles que la *velatura* italienne. Est-on assuré dans ces conditions que les dissolvants employés pour ôter les vernis ne détériorent pas ces parties superficielles de la couleur, dont le rôle, voulu par l'artiste, semble essen-

Géricault, *Officier de chasseurs chargeant*, après restauration.

Le dévernissage progressif a révélé une coloration jaunâtre sur la queue du cheval.

Cette coloration voulue par le peintre se confondait avec celle du vernis.



tiel dans l'aspect définitif de son œuvre ? Et cette action néfaste, les dissolvants ne risqueront-ils pas d'autant plus de la remplir qu'ils seront énergiques et maniés avec une rapidité qui interdit un contrôle efficace ?

En regard de ces arguments les « totalitaires » accusent les « nuancés » de ne pouvoir, en fait, enlever une épaisseur régulière du vernis, comme lorsqu'on le retire totalement ; l'approche progressive de la couche picturale amène un enlèvement plus total des vernis dans les parties saillantes, davantage frottées, tandis que les creux préservent la saleté qui y est déposée ; il en résulte une sorte de granulation, une disparité désagréable à l'œil et nuisible à l'aspect du tableau.

Telles sont les thèses en conflit. Je considère qu'elles s'appuient toutes deux sur des arguments également exacts. Il reste donc à décider de leur importance relative pour choisir entre elles. Or ce choix, le

Musée du Louvre a dû le faire. Depuis qu'en 1937 on m'a fait l'honneur de me confier la responsabilité de ses peintures, nous avons entrepris une campagne méthodique de dévernissage, poursuivie même pendant la guerre, et qui a déjà porté sur plusieurs centaines de pièces². Nous avons opté avec une résolution que l'expérience acquise rend chaque jour plus solide, pour la méthode nuancée. Aussi bien le directeur des Musées de France, M. Georges Salles, et les membres de la commission de restauration qu'il préside et qui décide sur nos propositions, que mes collaborateurs, conservateurs comme M. Germain Bazin, particulièrement chargé de ce secteur, ou restaurateurs³, tels que M. Goulinat, qui, avec M. Aubert, dirige notre atelier et son travail d'équipe, tous sont tombés d'accord sur cette ligne de conduite.

1. Ceux qu'ont soulignés ou révélés M. Brandi, pour les primitifs et les renaissances italiens, et M. Sanchez Canton, pour les Espagnols, sont singulièrement probants.
2. Il va de soi que c'est sur ces pièces qu'il importe de juger notre politique de restauration ; le dévernissage de collections qui comportent plusieurs milliers d'œuvres réclame de longues années ; il reste dans nos salles de nombreux tableaux non encore traités, dont l'état ne saurait donc servir à apprécier nos méthodes comme on le fait parfois.
3. Je tiens à exprimer ici toute ma gratitude à ceux d'entre eux qui, comme MM. Longa, Zezzos, Rouillet, etc., ont, avec ceux que je viens de citer, mis toute leur expérience à ma disposition.



Géricault, *Le Radeau de la Méduse* (détail), en cours de dévernissage.
On mesurera combien, malgré sa prudence,
ce travail est néanmoins effectif.

La critique fondée sur l'inégalité du dévernissage ne nous a pas paru peser d'un poids comparable aux dangers encourus par la thèse qu'elle défend : cette inégalité n'apparaît guère qu'à un œil inhabituellement rapproché du tableau. De plus, et c'est là l'essentiel, elle constitue un moindre mal : car il sera toujours possible, et plus aisément avec les progrès futurs, d'enlever ce que nous aurons laissé en trop sur le tableau ; il sera impossible d'y remettre ce qu'on en aura ôté. Entre le mal remédiable et le mal irrémédiable, une conscience nette des responsabilités ne peut hésiter.

La discussion sur l'état souhaitable du tableau, cru ou patiné, relève de l'esthétique, et l'on peut ergoter sans fin. La discussion sur la sauvegarde des tableaux, elle, n'est plus une question d'opinion mais de fait. Elle touche au surplus au problème qui s'inscrit en tête des devoirs fondamentaux d'un musée. C'est donc elle qu'il importe de résoudre avant toutes choses. L'enquête très heureusement entreprise par l'ICOM à ce sujet, à la suite de la conférence tenue à Londres en 1948 par plusieurs directeurs ou conservateurs, ne pourra que hâter la lumière. Nous pouvons toutefois dès maintenant verser au dossier les constatations que nous avons pu faire au Musée du Louvre à l'occasion de nos opérations de dévernissage.

Écoutons d'abord l'objection selon laquelle il y a des moyens scientifiques de prouver qu'on n'a enlevé avec le vernis aucune parcelle de couleur. Le terme « scientifique » fait à notre époque de grands ravages, car le public l'entoure d'un respect aveugle. Aussi n'a-t-on le droit d'en user que scientifiquement, c'est-à-dire quand

1. M. Roulet, qui a nettoyé cette peinture, me signale qu'à la fin du XIX^e siècle on trouvait encore dans le commerce une laque brune, dite « laque Robert » du nom de la marchande qui l'avait créée et qui en emporta avec elle le secret de fabrication. Cette laque fut très prisée au XIX^e siècle ; Corot en particulier la pratiqua. Couleur éminemment fragile et qui se confond avec celle du vernis vieilli, elle doit souvent disparaître dans un dévernissage radical sans laisser de trace.

les garanties expérimentales ont été apportées. Or la vérification chimique des tampons employés, que l'on met si souvent en avant, n'offre pas ces garanties. En effet de nombreux glacis sont constitués de couleurs organiques, où le carbone entre pour une part essentielle. La résine, qui est à la base des vernis, est composée aussi de carbone. Les couleurs végétales, étant donné les quantités minimales prélevées puisqu'il s'agit de glacis, se distingueront à l'analyse malaisément du vernis avec lequel elles auront été entraînées. De plus – et ceci complique encore la question – la part de repeints ultérieurs, de patines colorées ajoutées au XIX^e siècle et que l'on ôte à juste titre avec les vernis, apporte presque inmanquablement de la couleur sur le tampon analysé sans qu'il y ait eu inversement prélèvement de la peinture originale. L'examen des tampons, tel qu'on le pratique d'ordinaire, ne peut donc être concluant ni offrir une garantie suffisante.

Or il est des cas où un dévernissage rapide et énergique peut ôter des glacis sans que cela soit apparent à la vue du restaurateur. Lorsque nos restaurateurs ont procédé au dévernissage des *Noces de Cana* de Véronèse, le personnage central, vêtu de blanc, apparaissait uniformément et artificiellement jauni par les vernis trop teints qui le recouvraient. Il semblait évident qu'au dévernissage il deviendrait blanc. À la surprise de tous, les bas seuls restèrent jaunes : ils étaient d'une tonalité qui, presque identique à celle qu'avait prise le vernis, se confondait avec lui. Si cette tonalité avait été obtenue avec un glacis fragile, attaquant par les dissolvants, elle aurait pu disparaître sans que le restaurateur, très satisfait du résultat final, ait seulement supposé le contresens qu'il accomplissait. Sans doute aurait-il été fier d'avoir ainsi restitué « l'état primitif ».

Pareil fait est-il possible ? À coup sûr. La preuve nous en a été donnée par l'*Officier de chasseurs chargeant*, de Géricault. Un ton jaunâtre uniforme, là aussi, recouvrait le pelage du cheval et sa queue. Ce ton jaunâtre cédait à l'attaque des dissolvants. Toutefois (et ceci prouve la nécessité d'une opération progressive, seule apte à percevoir ces différences), ce ton se montra moins résistant sur la croupe que sur la queue. Je souligne que le maniement d'un décapant rapide et énergique n'aurait pas permis de s'en rendre compte ; il n'aurait pas « eu le temps » de laisser faire cette constatation. Amené à une très grande prudence, on s'aperçut que le peintre, usant d'un glacis de laque jaune, avait bien donné à la queue cette coloration qui se confondait avec celle du vernis, coloration que l'on ne pouvait donc retirer sans trahir l'effet qu'il cherchait¹. D'ailleurs, dans ce même tableau, les scènes du fond sont jetées d'un pinceau si léger qu'elles fileraient sous l'action de l'acétone et de l'alcool. Et pourtant il s'agit d'une grande peinture de 3 mètres de haut réputée solide !

Le Radeau de la Méduse fournit la même démonstration : il aurait été aisé, en le dévernissant « avec franchise », comme on dit (mais là aussi, il importe de



Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, détail après restauration. On notera l'assombrissement progressif de l'écume avec l'éloignement ; voulu par le peintre, il aurait disparu dans un dévernissage trop radical.

ne pas confondre franchise et brutalité), de rendre à l'écume des vagues la couleur blanche et claire, qu'elle a d'ailleurs retrouvée dans les premiers plans. Mais à l'arrière-plan ce blanc a été « sali » volontairement par Géricault à l'aide d'une laque et d'une terre. Dans les parties les plus brillantes des empâtements, donc les plus frottées par le nettoyage, cette patine s'efface et laisse poindre le blanc sous-jacent, preuve manifeste qu'elle céderait à un dévernissage insistant. Le peintre a eu recours à elle pour ajouter à sa perspective linéaire une perspective des valeurs, assombries avec l'éloignement. Là encore, si l'on avait remis à jour le blanc de la pâte, on aurait fait un redoutable contresens, contredit les intentions et annulé la recherche de l'artiste lui-même.

La campagne de restauration de nos grands tableaux du XIX^e siècle l'a prouvé surabondamment ; les peintres antérieurs à l'impressionnisme, usant d'une

technique élaborée par les Vénitiens, adoptée par Vélasquez en Espagne et par Rubens en Flandres, transmise par Watteau et les portraitistes anglais du XVIII^e siècle, ont établi leurs colorations fondamentales par des empâtements ; mais ils ont donné ensuite les nuances et les valeurs exactes, ainsi parfois que la tonalité générale du tableau, par ces jeux de couches plus ou moins transparentes, frottis ou glacis. Ces couches constituent l'achèvement indispensable du tableau et le mènent seules au degré conçu par l'artiste¹.

Cette technique n'est pas seulement en usage chez les romantiques, mais aussi chez les classiques. Ingres explique qu'il faut d'abord « ébaucher » puis « à la seconde fois heurter et beaucoup empâter ». Alors le tableau reste en suspens avant la reprise finale des glacis. « On doit le laisser sécher au moins un grand mois avant de le reprendre pour l'enlever, et alors *peindre tout en glacis*, excepté les linges blancs. » Cette technique, il la voit déjà chez Raphaël dans *la Fornarina* de la Tribune de Florence, exemple admirable de l'emploi des glacis. Mais puisque nous parlons des classiques, que l'on pense par définition moins enclins aux cuisines picturales, il faut souligner que non seulement ils usent des glacis, mais qu'ils cherchent parfois la patine générale dans un glacis uniforme et très léger ; il est donc extrêmement difficile de la distinguer de la patine artificielle donnée par les vernis. Miette de Villars, que cite Cantinelli, nous rapporte de David : « *Quand il avait terminé avec les modelés et qu'il ne lui restait plus que l'harmonie et l'ac-*

1. Je ne saurais passer sous silence le cas encore plus délicat où le peintre revient par dessus les vernis. De Mayerne, à propos de Rubens, mentionne un vernis à base de térébenthine dont il écrit : « *Il sèche dans trois heures et le bon est que par après on peut travailler et peindre dessus.* » Le *Manuscrit Norgate* souligne que Van Dyck procédait de même avec ses portraits. L'étude des tableaux de Watteau semble indiquer le même métier. On le retrouve dans l'œuvre de Delacroix. Lui-même le précise formellement dans son *Journal*, le 7 février 1849 : « *J'éprouve sur le tableau des Femmes d'Alger combien il est agréable et même nécessaire de peindre sur le vernis.* » Et déjà, il prévoit le danger des restaurateurs futurs ; il l'indique, il le souligne : « *Il faudrait seulement trouver un moyen de rendre le vernis de dessous inattaquable dans les opérations subséquentes de dévernissage.* » Voilà des faits péremptoires. Quels raisonnements leur opposera-t-on ? Et ce sont les défenseurs du dévernissage prudent que l'on suspectera de dialectique !

cord à mettre dans son œuvre¹, c'est alors qu'il donnait ce qu'il appelait la "sauce générale" et cet accord il ne l'obtenait jamais autrement que par les frottis ou les glacis. » Il « écrasait... la couleur avec le pouce, de façon qu'il ne restât qu'un glacis extrêmement léger et transparent ». Je laisse à penser ce que cette pellicule diaphane et fragile, confondue avec le vernis, peut peser en face des décapants et des convictions péremptoires – et non prouvées – des restaurateurs qui en nient *a priori* l'existence !

S'il est donc impossible de mettre en doute ces couches superficielles de glacis, du moins peut-on arguer de leur solidité et penser que, faisant corps avec la peinture, elles ne risquent pas d'être ôtées par les dissolvants du vernis. Les faits seuls peuvent en décider. S'il est exact, à l'expérience, qu'un dissolvant doux et progressif permette de jouer sur la différence de résistance des vernis et des glacis légers, les décapants violents ne sont pas capables d'une telle discrimination.

A quiconque prétendrait le contraire, j'opposerais l'affirmation d'un savant illustre. Déjà en 1853, dans son rapport sur les restaurations entreprises alors par la National Gallery, Faraday affirmait que, si l'alcool a peu d'action sur un médium composé d'huile pure, il attaque tout médium où entre le vernis même en petite quantité et il l'attaque « au même degré que le vernis qui le recouvre ». Et Faraday soulignait que ce procédé avait été de règle à toutes les époques de l'histoire de la peinture !

Je citerai encore le cas de deux chefs-d'œuvre de Delacroix récemment traités au Louvre. On verra à quel point certains glacis sont en effet bien plus solidaires du vernis que du reste de la peinture. *La Liberté*

guidant le peuple avait été revêtue par Delacroix en plusieurs endroits d'un léger « jus » jaunâtre très difficile à distinguer du vernis. Or il jouait un rôle capital, car son enlèvement supprimait presque totalement des modelés essentiels, surtout dans la robe, où les plis étaient établis avec des demi-pâtes de ce ton et les nuancements du volume avec un glacis très mince. On a éprouvé les pires difficultés à procéder à l'enlèvement du vernis sans attaquer cette couche picturale indispensable au tableau.

Une preuve bien plus péremptoire de la solidarité des dernières couches picturales avec les vernis nous a été fournie par le *Sardanapale* du même artiste : le vernis, s'étant écaillé spontanément sur le coussin rouge en bas à droite, a entraîné avec lui l'épiderme de la peinture ; or cet épiderme était constitué d'un glacis

de laque qui donnait non seulement la couleur voulue par le peintre, mais encore, par ses modulations, le modelé des plis. Là où les écailles de vernis tombaient en l'entraînant, un ton rouge cru et sans relief, véritable « dessous » vermillon, apparaissait.

On peut dire, il est vrai, qu'il s'agit là d'œuvres du XIX^e siècle, donc relativement récentes et que, plus un tableau est ancien, plus les couches picturales deviennent



Delacroix, *La Mort de Sardanapale* (détail) après restauration.

Des points plus clairs étaient visibles sur le coussin qui marquaient les endroits où le vernis, en s'écaillant, avait entraîné la coloration superficielle.

une espèce d'émail compact, beaucoup plus résistant que les vernis. Cela est exact. Le rapport de la National Gallery sur l'état de *La Vierge aux rochers* de ce musée, avant sa restauration, nous montre cependant qu'il serait imprudent de tabler sur cette conviction. Il s'y est produit, en effet, le même phénomène que sur le *Sardanapale* : « *In many wide areas, over the entire surface, it (the varnish) is flaking and the upper layer of the paint film is flaking with it in tiny fragments*². » M. Brandi, d'ailleurs, a pu faire sur la *Madonna dell'Umiltà* par Benozzo Gozzoli (Pinacothèque de Pérouse) la constatation du même phénomène que sur le *Sardanapale* : en s'écaillant le vernis entraînait la couche picturale finale d'une draperie, qui, privée ainsi de bleu, devenait rouge de violette qu'elle était.

1. C'est cela précisément que certains nettoyages font disparaître sans scrupule, sous prétexte qu'il s'agit là de fantaisies d'esthéticiens. On en jugera par ce texte formel.

2. « *En de larges zones, sur toute la surface du tableau, il (le vernis) s'écaille de même que l'épiderme de la peinture, qui tombe en fragments minuscules avec lui.* »

On ne s'étonnera donc pas du phénomène suivant que nous avons pu constater : lorsqu'on procéda, au Louvre, aux essais de dévernissage des *Pestiférés de Jaffa* de Gros, on crut pouvoir pousser assez vivement les opérations sans risque : un essai fut tenté sur le haut du bras droit du malade agenouillé à droite du tableau. Le résultat obtenu aurait encore semblé timide à bien des restaurateurs partisans d'une action plus énergique. Mais par contre-épreuve on décida, dans la partie du bras située immédiatement au-dessous, à partir du milieu du biceps, de manœuvrer avec plus de réserve. Alors qu'il semblait évident que rien n'avait été ôté de la peinture dans la tentative précédente, on constata avec surprise que la partie antérieurement dégagée apparaissait vide et plate, comme privée d'une partie de son modelé, en comparaison de la partie abordée ensuite. L'opposition de traitement et de résultat est frappante pour tout œil sensible. Certains peut-être ne la percevront pas. Il faut alors nous rappeler qu'en musique il est d'usage de prendre pour accordeurs ceux qui sont doués d'une oreille sensible aux différences de ton, même légères, et non ceux qui, faute de les détecter, les nient.

Du moins, pensera-t-on, semblables procédés d'exécution ont disparu en même temps que le romantisme et le goût de la « cuisine » des maîtres anciens. A partir de Courbet, réputé pour peindre en pleine pâte, et même très souvent au couteau, à partir surtout des impressionnistes, qui, usant de couleurs pures, n'ont que faire des glacis, il semble que le dévernissage de cette peinture robuste et franche ne puisse plus comporter de risques. Ce serait pourtant encore une vue hâtive.

Si Courbet étale plus grassement ses pâtes, elles continuent à lui servir de base et, comme Delacroix, il achève par de subtils glacis. Ainsi sont traités par exemple *L'Atelier* ou *Les Cerfs dans la forêt*. Dans ce dernier tableau, fait pourtant pour être vu de loin puisque ses dimensions sont considérables, les tons nourris et nuancés du pelage, du terrain sont obtenus à l'aide d'un « jus » qui littéralement salit les tons sous-jacents et leur donne la vérité du réel : là encore, qu'il serait facile de confondre ce travail final avec les vieux vernis ! Une preuve péremptoire écarte toute équivoque : l'ombre de la langue pendante du deuxième cerf à gauche est obtenue uniquement par ce procédé et la moindre insistance la fait s'évanouir avec le vernis...

Voici une dernière surprise : Manet reste fidèle à ce métier ; par exemple la tonalité des portants de théâtre derrière *Lola de Valence* ne tient qu'à des « jus » légers et fragiles. C'est que, dira-t-on, Manet, quoique chef nominal de l'impressionnisme, baigne encore dans la tradition.

Bazille nous fournira donc un exemple encore plus frappant : lors du nettoyage de la grande *Réunion de famille*, qui, on s'en souvient, se tient sur une terrasse en plein air, on constate que le peintre, pour obtenir la transparence de la zone placée dans l'ombre du

feuillage, y avait étendu un léger glacis, qu'on aurait toujours pu confondre avec la salissure du vernis et qui ne demandait qu'à s'évanouir sous l'action des dissolvants.

Combien de restaurateurs impavides et assurés ne soupçonnent même pas les dégâts incontrôlables qu'ils ont accomplis ! Seule la prudente progression du travail, son doigté, permet de percevoir l'existence d'obstacles aussi frêles et de s'y arrêter. Il est vrai que si les nettoyages trop radicaux devenaient d'un usage universel, il ne resterait plus ni preuve ni vestige de ce que l'on peut encore constater sur des tableaux intacts... Mais le restaurateur, qui a un œil de peintre, ne devrait-il pas fatalement sentir ce qui manque quand son travail est achevé ? On oublie que nos générations ont l'œil formé par l'art moderne. Or ce qui distingue précisément la peinture d'aujourd'hui de celle du passé, depuis l'impressionnisme, c'est que l'artiste a essayé de traduire sa vision par des *couleurs* et des rapports de couleurs aussi purs que possible, tandis que jadis on voyait et on traduisait par *valeurs*. La valeur est une modulation d'intensité de la couleur et cette modulation est obtenue essentiellement par le jeu subtil des glacis dont la transparence nuance au degré voulu le ton sous-jacent. Bien des restaurateurs hâtifs d'aujourd'hui se sentent encouragés à ne pas tenir compte de certains glacis, car ils se rapprochent ainsi des tons affirmés auxquels l'œil moderne est accoutumé. On peut presque dire que, sous l'état achevé de bien des tableaux anciens, on trouverait un tableau presque actuel, qui ressortirait d'autant plus qu'on accuserait l'usure du tableau. Quelle tentation pour notre époque ! Elle s'émerveille alors d'une jeunesse toute factice, qui n'est pas celle du tableau, mais son assimilation à la nôtre.

Concluons sur un terrain pratique : nous ne préconisons pas le rejet des dissolvants violents, acétone ou alcool par exemple. Leur usage est parfois nécessaire. Mais il est dangereux s'il devient systématique et surtout s'il est employé avec une confiance qui fasse passer à travers l'obstacle dont on nie l'existence. Les restaurateurs du Louvre font appel à ces dissolvants aussi bien qu'au toluène, au xylol ou au benzène ; ils se créent ainsi un clavier très étendu allant du doux au vif et dont ils usent selon le cas et l'opportunité. Ils considèrent qu'il n'y a pas de dissolvant optimum et passe-partout, de même qu'en médecine il n'y a pas de panacée : or un tableau est un organisme aussi délicat que le nôtre. Chaque tableau, chaque partie de tableau, chaque détail, selon son âge, son état et sa texture, requiert des moyens différents. C'est pourquoi la restauration est un art et non une recette. Le microscope aide la découverte du savant, mais il n'est rien sans son esprit d'invention. De même un produit chimique n'est qu'un adjuvant plus ou moins précieux du restaurateur : et tout, réussite ou échec, dépend en dernier ressort de sa sensibilité de perception, de son œil, de son doigté. Un travail prudent et progressif diminue les risques d'erreurs. On n'a jamais eu l'idée



Frédéric Bazille, *La Réunion de famille*, après restauration.

La masse du feuillage a été achevée par l'artiste à l'aide d'un glacis léger pour suggérer l'ombre.

grossière de remplacer un « taster de vin » par une analyse chimique : l'être humain, doué et éduqué, a une acuité de perception que n'aura jamais un procédé mécanique. De plus cette acuité est plus ou moins efficace selon la technique employée : un dégustateur de vin court plus grand risque d'erreur s'il absorbe un plein verre qu'une fine coupelle. Dans cette double comparaison réside tout le secret de la restauration : ne pas se fier aux formules simplistes et radicales qui prétendent suppléer l'admirable organe humain ; ne pas croire que des méthodes brutales peuvent saisir les mêmes nuances que les méthodes délicates à l'approche prudente.

La restauration est presque, en dernier ressort, une question morale : le conservateur et le restaurateur ont le devoir le plus strict d'aiguiser leurs scrupules plutôt que de les éluder ; nier un dégât ne le répare pas : foncer à travers un obstacle ne le supprime pas. On

doit au surplus toujours penser que le doute si léger soit-il exige l'abstention ; car dans ces domaines il est interdit, parce qu'il est irréparable, de se tromper ; l'erreur par prudence réserve l'avenir sans le compromettre ; l'erreur par présomption est définitive.

C'est pourquoi le Louvre a choisi la politique de prudence ; c'est pourquoi aussi il la préconise. Nous sommes persuadés, non par dogme mais par expérience acquise, qu'elle permet de rapprocher le spectateur le plus possible de l'aspect primitif du tableau ou de ce qui peut en être sauvé malgré le vieillissement. Nous sommes persuadés que, par son refus des expériences hasardeuses, elle est la seule compatible avec le respect des maîtres dont la création nous est confiée et que nous avons pour essentielle mission de préserver.

R. H.

Tous droits réservés.

NDLR : les illustrations ne sont là qu'à titre indicatif pour respecter la mise en page et l'iconographie d'origine. Nous ne pouvons que conseiller à nos lecteurs une visite au Louvre, *Nuances 29* en main.

Vers une éthique de la restauration

Paul Pfister, qui se fait une haute idée de son métier de restaurateur, ne souhaite en rien s'en prendre à ses collègues mais voudrait leur proposer, dans les pages qui suivent, une éthique fondée sur des années d'expérience au service de l'authenticité des œuvres

Dans les discussions sur la conservation-restauration, il est bien connu que le restaurateur, en travaillant sur une œuvre, quelle qu'en soit l'époque de création ou le style, l'interprète. Il l'interprète dans tous les cas et sans le vouloir. C'est pourquoi le restaurateur ne peut jamais se réfugier derrière une soi-disant objectivité des sciences pour y trouver des justifications. Je parle d'une soi-disant objectivité car toute science intègre elle aussi une part d'interprétation. Il est important que les responsables des musées soient conscients de cette situation.

Qu'il me soit permis d'utiliser une comparaison, peut-être trop usée, mais tout de même significative. C'est celle du musicien comme interprète. Lui se confronte directement au public et après les acclamations, il doit encore s'exposer aux jugements des critiques musicaux dans la presse. Et ceux-ci peuvent lui être défavorables. Que ces jugements soient justifiés ou non, ce qui importe est que, de cette manière, tout le monde peut discerner la part qui revient à l'interprétation et peut en discuter.

Cela est loin d'être inutile car l'étude des diverses possibilités d'interprétation permet aux auditeurs et aussi aux interprètes de mieux percevoir, entre autres, les variations de la sensibilité et de l'esprit musical.

Chaque restauration d'un tableau est toujours un acte public puisque le tableau revient finalement devant le public, que ce soit dans un musée ou chez un marchand. Pourquoi, ceci étant admis, devrait-elle être faite dans l'anonymat ? Au contraire, cela vaut toujours la peine pour le restaurateur de se confronter au public, qui ne doit pas être considéré comme un simple consommateur.

On ne doit pas considérer que ce public se satisfait d'un coup d'œil rapide sur les tableaux, qu'il se contente de lire des renseignements érudits fournis par les historiens de l'art, et quelques explications scientifiques sur le seul aspect matériel du tableau. Il a envie de s'enrichir en percevant les qualités picturales des œuvres.

C'est donc toujours une véritable chance pour un restaurateur de trouver une tribune où l'on se préoccupe de réflexions critiques et il faut savoir s'en servir.

Je pense que l'ARIPA offre tous les avantages et les qualités d'un forum pour débattre des intentions et des actions des professionnels.

J'y vois deux grands avantages.

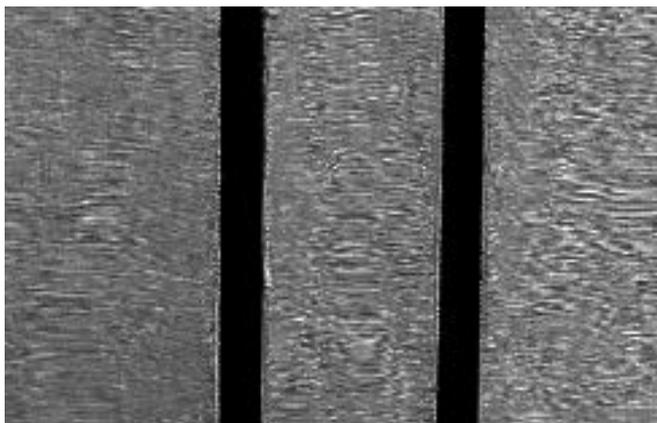
D'abord c'est l'occasion de nous sensibiliser et d'améliorer le langage que nous utilisons. Il est vrai que, dans le domaine de l'art, certaines réalités sont purement visuelles et sont difficiles à traduire en mots. Mais reconnaissons aussi que, parfois, nous ne comprenons même pas ce que veulent dire nos propres collègues lorsqu'ils s'expriment. Notre terminologie demande à être précisée et mise à jour. Dans les discussions on peut souvent constater des malentendus fondamentaux. Ainsi, les termes « conservation » et « restauration » ne sont pas suffisamment différenciés. Ils sont même parfois pris comme synonymes. Il en est de même pour « original » ou « authenticité ». Ce ne sont là que des exemples ; la liste des termes imprécis est beaucoup plus longue. Il est donc indispensable que notre langage soit simple et clair, basé sur une terminologie éprouvée, non seulement pour le public mais pour nous comprendre entre professionnels, restaurateurs, conservateurs et scientifiques. Nous pourrions alors comparer les interprétations de chacun, en sachant que ce sont des interprétations.

D'autre part, un forum public nous offre l'occasion de réfléchir sur les justifications éthiques qui sont nécessaires à notre profession. Souvenons nous de la phrase proverbiale de Friedrich Nietzsche :

« Là où ne souffle pas le vent rigoureux du public, s'installe toujours, et en toute innocence, la corruption ». Ajoutons que cette corruption apparaît lorsqu'on se lance dans une entreprise qui concerne un bien commun à tous sans s'être auparavant posé des questions d'ordre éthique.

Je l'ai dit en commençant : les restaurateurs, et moi, personnellement, inclus, nous restons toujours, inévitablement, les interprètes des œuvres des arts visuels. Or nous savons que ce fait est assez inquiétant : nous sommes livrés à nous-mêmes, nous engageons notre propre responsabilité, et finalement nous nous voyons confrontés à des réactions fortes venues de la société.

C'est pourquoi chaque prise de position critique



1. Mondrian (détail).

envers notre travail peut être ressentie douloureusement, comme une attaque personnelle ou même une menace de perdre notre gagne-pain.

Mais le restaurateur ne se sentirait pas menacé ou attaqué s'il pouvait répondre en s'appuyant sur une déontologie professionnelle solide et donc prendre part à la discussion. C'est l'absence de réflexions éthiques – qui pourtant devraient précéder chaque acte professionnel – qui le met en danger.

D'ailleurs ce même manque de réflexion sur l'œuvre d'art en restauration concerne aussi le conservateur du musée et le scientifique du laboratoire.

Plutôt que de les rejeter, les critiques doivent être vues comme une chance de faire avancer nos réflexions sur l'éthique du métier. Il en a toujours été ainsi par le passé. Et le restaurateur, en établissant des critères déontologiques plus solides, pourra mieux soutenir ses propres arguments devant le public ainsi que dans les discussions avec le musée et le laboratoire.

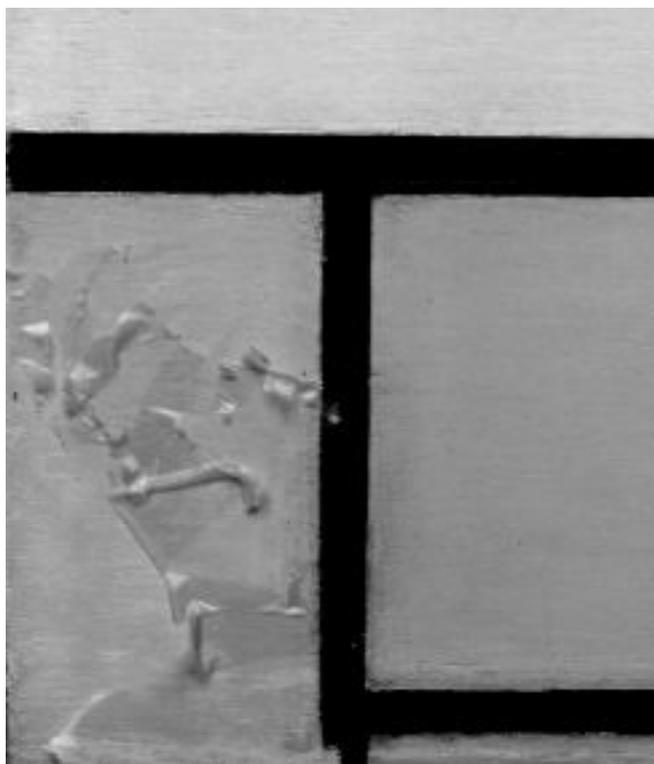
Dans la plupart des domaines, il est courant de réfléchir, et avec beaucoup de profit, sur les limites de la science et de la technique. Il en va autrement dans celui de la restauration, ou plutôt de la technologie de l'art. Ici, le fait de poser des questions est demeuré un tabou. Ce positivisme irréfléchi se manifeste directement dans le traitement des peintures. La tendance dominante de la profession est de mépriser, d'un jour à l'autre, l'expérience du passé sur la seule foi d'arguments scientifiques mal évalués et reçus sans critique. De tels arguments conduisent par exemple à rejeter, sans autre examen, tout autre vernis que la résine synthétique. De même, la térébenthine utilisée depuis des siècles a été écartée des ateliers. La cire d'abeille a subi le même sort. Moyen éprouvé de conservation, elle est, après avoir été utilisée avec trop d'enthousiasme, soudain déconsidérée et mise hors d'usage. Avec de tels présupposés et une perception devenue incertaine, il est évident qu'une expérience professionnelle susceptible de rendre justice aux œuvres ne peut jamais voir le jour.

Pour montrer que toute restauration est une interprétation – avec tous les risques d'erreurs que cela comporte – je présenterai ici deux cas.

Le premier illustre la perte de la dimension historique d'une peinture moderne. On pense souvent que les tableaux de Piet Mondrian sont à l'abri d'une interprétation par le restaurateur par le simple fait que ces peintures sont encore très proches de notre époque. Nous pouvons constater le contraire en comparant ces deux détails.

Le détail 1 rend bien compte de l'intention du peintre. Mondrian cherchait à exprimer la structure de l'espace en utilisant les ressources de la peinture à l'huile, y compris les traces de la brosse. Elles sont ici apparentes. Et aujourd'hui une légère patine les soutient, ce qui permet, entre autres, d'équilibrer l'apparition avec le temps d'un réseau de craquelures.

Le détail 2 présente une œuvre transformée par une



2. Mondrian (détail).

interprétation des années 70. Le restaurateur qui a traité ce tableau de Mondrian voyait dans ce peintre un précurseur de l'art minimal. C'est pourquoi il a d'abord enlevé la patine, qui lui paraissait intolérable.

Puis il a été gêné par la présence des traces de la brosse parce que, dans les années 70, on faisait une réaction contre la peinture à l'huile. Par conséquent, il a poncé cette structure parce qu'il préférait se rapprocher de la matière lisse de la peinture acrylique. Et, en bon représentant de son époque, ce restaurateur a évidemment rentoilé ce tableau, puis l'a recouvert

d'une bonne couche de vernis synthétique.

Sur cette reproduction récente, on voit un autre type d'interprétation, puisqu'on enlève ce vernis synthétique qui se soulevait déjà par lui-même et s'est détaché par lambeaux. Après ce nouveau traitement, ce tableau reste un original de musée, mais il n'en a pas moins perdu son authenticité.

Ce restaurateur des années 70 n'aurait certainement pas traité ce Mondrian de cette manière s'il avait travaillé sur une base éthique qui exige de sauvegarder la dimension historique de l'œuvre pour assurer son authenticité. Il faut rappeler qu'il était très estimé à son époque par ses collègues et par les musées, et que pour bien affirmer sa haute qualification professionnelle, il mettait toujours son cachet sur le châssis des toiles qu'il traitait.

D'ailleurs, n'imaginons pas qu'il s'agisse d'un cas isolé. Les tableaux de Fernand Léger – entre autres – ont souffert parfois des mêmes traitements.

L'exemple suivant porte sur l'anéantissement des vernis et des glacis par ce que l'on appelle « nettoyage ».

Nettoyer un tableau ou bien l'accepter tel qu'il est parvenu jusqu'à nos jours : dans les deux cas, il s'agira d'un choix d'interprétation.

Pour exposer ce problème fondamental de la restauration je ne connais pas d'exemple plus probant que celui-ci. Il s'agit d'un petit tableau de Narcisse Diaz de la Pena, mesurant 21 cm par 15,5 cm, qui est entré très tôt – par donation, dès 1850 – dans les collections du musée de Zurich.

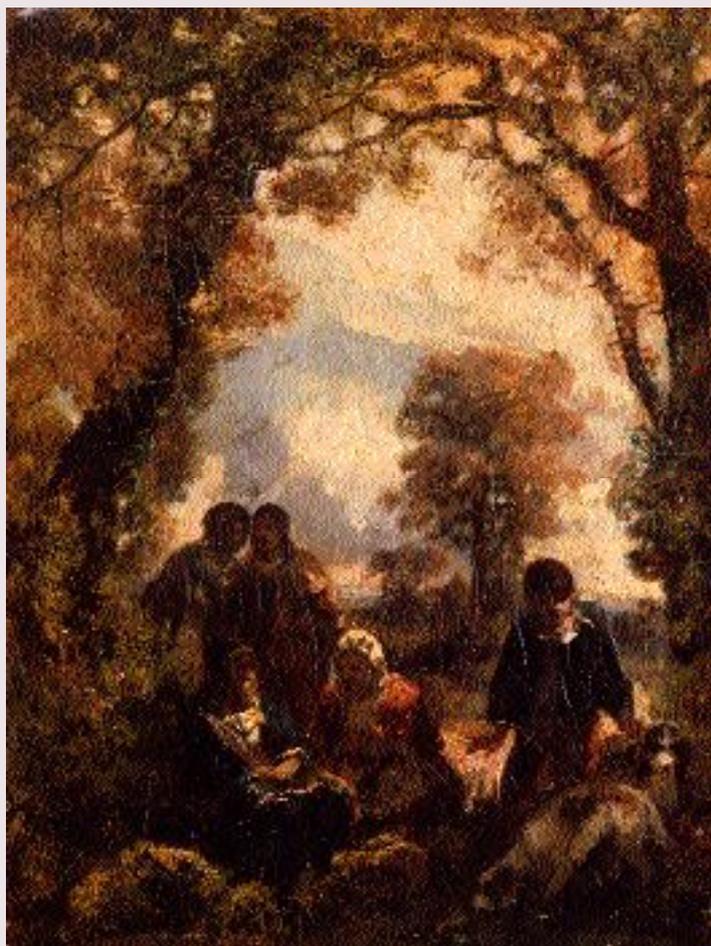
Ce tableau (illustration 3) fut restauré en 1908 par un restaurateur qui, déjà à cette date, a appliqué des critères de prudence qui sont ceux en vigueur de nos jours. C'est-à-dire que son travail est tout à fait comparable à ce qui se fait aujourd'hui en restauration.

Or, dernièrement, est apparu sur le marché un second tableau (illustration 4), exactement du même motif, de mêmes dimensions, même toile, de la même main, avec des différences minimes. La similitude étonnante a certainement quelque chose à voir avec la formation première de Diaz, comme peintre de porcelaine, qui alors devait répliquer les mêmes petits détails. Ces deux tableaux ont été exécutés sans aucun doute l'un à côté de l'autre : on y retrouve les mêmes repentirs de Diaz et des petits défauts identiques, comme le nuage qui s'arrête un peu brutalement à la verticale au-dessus des deux personnages debout.

Ce deuxième tableau du marché (illustration 4) n'a jamais connu de restauration. Il a gardé son vernis et ses glacis originaux.

C'est par comparaison que l'on se rend compte combien le tableau du musée de Zurich (illustration 3) témoigne de toutes les pertes qu'il a subies.

Le tableau du marché a gardé depuis cent cinquante ans sa mince couche de vernis naturel original, sans aucune trace de dégradation. Son léger jaunissement maintient l'unité de l'œuvre et surtout permet au spectateur de percevoir l'effet de profondeur créé par le peintre. Il est important de le noter parce



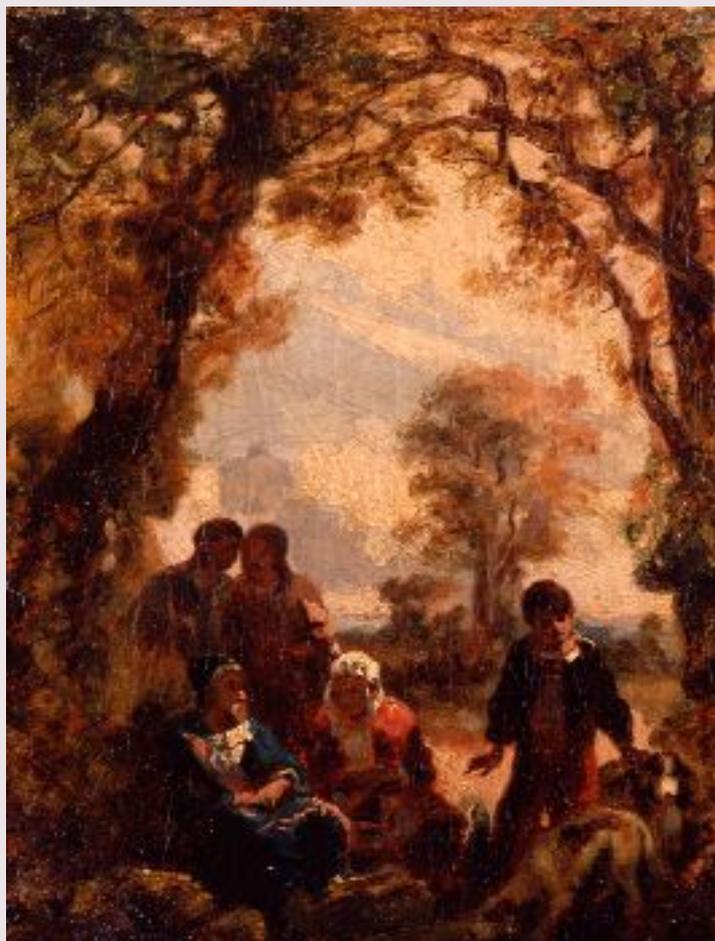
3. Narcisse Diaz de la Pena, *Bohémiens dans le paysage*, 21 x 15,5 cm.
Musée de Zurich.

que les restaurateurs refusent souvent les vernis naturels avec l'argument soi-disant « scientifique » que les vernis naturels se dégradent en très peu de temps.

Nous pouvons mesurer ici quel résultat a eu le simple enlèvement du vernis – un enlèvement qui a pourtant été fait avec retenue, le plus doucement et prudemment possible : on constate que les glacis n'ont survécu que dans les creux de la couche picturale, du moins dans le ciel, et guère ailleurs.

Sur le tableau du marché (illustration 4), on peut très facilement reconnaître à quel point les glacis servent à évoquer, à traduire la sensation de l'espace. Diaz a d'abord fait la masse des arbres du fond d'un ton assez sombre, puis il a modifié ce ton par un mince

glacis pour donner aux arbres une couleur plus lumineuse afin de les repousser à la distance voulue. Mais sur le tableau du musée, ce glacis étant détruit, les arbres du fond sont assombris et viennent faussement en avant. Ils collent maintenant au premier plan. En outre on se rend compte de tous les autres avantages des glacis, la mise en place exacte de tous les plans, la modulation précise des personnages, des arbustes, et la création de cette harmonie champêtre qui a fait la



4. Narcisso Diaz de la Pena, *Bohémiens dans le paysage*, 21 x 15,5 cm. marché suisse.

réputation de Diaz. Et on comprend clairement ce que recherchait ce peintre : traduire la lumière et un espace en trois dimensions sur une toile qui n'en comporte que deux.

Sur le tableau du musée tous les objets semblent être fixés sur le même plan monotone, sans air ni espace, car – les glacis étant détruits – les blancs et les couleurs foncées produisent un contraste totalement faux.

De plus on constate d'autres problèmes dans cette restauration. Le traitement pictural du feuillage des arbres apparaît beaucoup plus relâché, ce qui donne faussement l'effet d'un frottis. Mais cet effet de frottis est uniquement dû à l'abrasion de la couche peinte qui

met à jour l'enduit blanc situé en-dessous.

On remarque aussi clairement l'effet des solvants qui n'agissent pas seulement sur les couches superficielles de vernis mais attaquent aussi la couche picturale transversalement à partir des craquelures.

Ainsi dans le tableau du musée, on voit l'enduit blanc apparaître le long des craquelures, tandis que sur le tableau du marché les craquelures sont bien plus fines et naturellement foncées ce qui ne cause aucune perturbation pour l'œil.

Dans ce tableau du marché on retrouve aussi dans le ciel une retouche que l'artiste a réalisée en-dessous des glacis : Diaz a rabaissé le nuage pour agrandir la part du bleu du ciel. Au-dessus des deux personnages debout, on peut voir deux taches foncées superposées. Sur la version du musée, cette retouche du peintre a été plus ou moins enlevée et les taches apparaissent d'autant plus foncées.

Sur cette même version, une grande partie des glacis et tout le vernis original ont été détruits – de ce fait, le nouveau vernis passé en 1908 apparaît beaucoup plus jaune sur les parties claires et plus dérangeant que sur la version du marché. Les futurs restaurateurs pourront bien être tentés d'enlever ce vernis jauni, en éliminant de plus les restes de glacis dans les structures creuses, qui risquent d'être pris pour de simples saletés. C'est précisément une erreur qui se produit continuellement dans notre profession, comme par exemple sur les œuvres de Chardin et de Turner. Ce tableau a déjà perdu beaucoup de son charme. En enlevant ces restes nous perdrons, de plus, toute chance de saisir les intentions de l'artiste ; nous perdrons toutes les connaissances historiques, scientifiques, sur la présence des glacis, sur la composition des vernis originaux et sur leur vieillissement naturel. Ce qu'il faut surtout noter, c'est que ce pauvre tableau, bien qu'il conserve beaucoup de sa matière originale, a perdu son

authenticité artistique et historique et son esthétique propre. Il est exclu, à jamais, de son vrai contexte. C'est un original, mais un original sans son authenticité.

La confrontation de ces deux petits tableaux est tellement instructive que je les ai montrés à plusieurs professionnels des musées. Les historiens de l'art avec qui j'en ai parlé ont rapidement vu que la version de Zurich avait subi une perte considérable de qualité artistique et compris qu'elle provenait du nettoyage passé. Ils ont bien perçu l'importance picturale des glacis et du vernis.

Curieusement, quelques collègues restaurateurs ont été moins perspicaces. Ils constataient, bien

entendu, une différence, mais ils avaient du mal à discerner qu'il s'agissait d'une perte. Et en discutant, j'ai vu qu'ils préféreraient conclure que l'exemplaire de Zurich était probablement une variante que Diaz avait voulu peindre différemment.

En cette circonstance, les historiens de l'art ont été plus perspicaces parce qu'ils ont été sensibles à l'atmosphère d'ensemble des deux tableaux. Les restaurateurs se sont appliqués à observer les détails qui leur ont paru ne pas poser de problème. Professionnellement les restaurateurs sont amenés à scruter les tableaux pour repérer les problèmes ponctuels, de soulèvement, de repeints, de petites lacunes, etc. Cela est indispensable mais ils oublient trop souvent de fonder leur diagnostic final sur la vision du tableau dans son ensemble.

Dans le détail ils ont un regard médical. Pour juger l'ensemble, ils leur faudrait développer leur regard artistique.

Alors qu'une approche scientifique authentique est par nature circonspecte, le restaurateur tend à s'illusionner en général sur les capacités de la science et de la technique, et il lui est difficile de les mettre raisonnablement au service de l'art. L'actuelle orientation avant tout scientifique du métier de restaurateur n'offre ainsi aucune garantie que ce soit pour la conservation du patrimoine culturel. Malheureusement, le regard artistique – comme l'aspect artisanal – est largement négligé, et les écoles de restauration elles-mêmes éliminent l'enseignement du dessin, de la peinture et de la copie, pour la simple raison que l'on craint de réveiller le spectre du restaurateur-artiste du passé. De tels restaurateurs-artistes ont sans doute dans certains cas repeint des parties lacunaires de tableaux et en ont donc changé le caractère, mais ils faisaient souvent preuve d'une plus grande retenue dans leurs nettoyages que les restaurateurs aujourd'hui.

Dans le cursus des écoles de restauration, les disciplines artistiques seront à l'avenir indispensables. Il n'y a qu'ainsi que l'on peut être formé au respect des œuvres d'art. Les « nettoyages » irresponsables doivent cesser. C'est pourquoi la communauté des restaurateurs doit impérativement modifier l'image de son métier et ses codes de déontologie. Ces derniers ne contiennent, aujourd'hui encore, rien au sujet du soin à porter à la surface des peintures, rien quant à la pratique conservatoire des vernis et de la patine (un mot qui n'y figure jamais) ; au contraire, l'association des restaurateurs suisses pose encore parmi les mesures de restauration « *...la suppression des couches de vernis jaunies ou brunies, la suppression des incrustations de saleté fixée...* », ce qui veut dire en clair : l'élimination des anciens vernis, qu'ils soient originaux ou non et, évidemment, de la patine. La patine est pourtant seule à même de nous indiquer quelles furent les intentions de l'artiste quant à une surface brillante ou sans vernis.

Pourtant nous sommes aujourd'hui – je le pense et je l'espère – à un tournant dans la profession. Il y a une dizaine d'années – ce qui est bien peu – les associations de restaurateurs ont produit les textes de leur déontologie. Cependant nous voyons que ces textes sont inefficaces dans la réalité, pour la simple raison qu'ils restent beaucoup trop flous, que les concepts y sont mal définis, et qu'ils ne s'attachent pas à la réalité concrète des œuvres. Par exemple, la confédération des conservateurs-restaurateurs européens (E.C.C.O) mentionne dans son code d'éthique publié en 1993, que les professionnels doivent respecter la « *signification historique* » des œuvres. Mais sous ce terme nos professionnels entendent le plus souvent le seul moment historique où a été créée l'œuvre, l'acte de l'artiste lui-même. Ils en excluent donc toute l'histoire qui s'est déroulée depuis, tout ce cours du temps qui a produit par exemple un changement de coloration par le vieillissement des liants et des vernis, et le dépôt d'une patine. C'est pourquoi il est indispensable de préciser que l'authenticité comprend bien le respect de ce temps écoulé.

La formulation est très importante : par exemple, l'actuel *Dictionnaire des termes techniques : l'atelier du peintre* (Larousse) comporte une citation de Cesare Brandi : La restauration, étude critique, « *doit satisfaire, à la fois, à l'exigence esthétique, qui rend nécessaire de réparer les accidents, et à l'exigence historique qui demande de laisser visibles les marques du temps. En cas de conflit entre les deux exigences, c'est l'esthétique qui doit l'emporter.* » Dès lors on pense avoir carte blanche pour arracher les vernis anciens en les qualifiant d'« inesthétiques ». Mais, tout au contraire, Brandi s'est battu pour leur conservation. En effet, dans ce

Narcisse Diaz de la Pena
Bordeaux, 1807 – Menton, 1876

Dans sa jeunesse, on dut l'amputer d'une jambe à la suite d'un accident. Il fut d'abord peintre sur porcelaine à Sèvres, où il rencontra Jules Dupré et Louis Cabat avec lesquels il allait à Barbizon. Il séjournait là à l'auberge de Ganne avec Rousseau et Millet. Diaz connut son premier succès au Salon en 1844. En 1849 il fut le premier peintre à organiser une vente aux enchères de ses propres œuvres, mais les prix furent assez faibles. Ses ventes aux enchères dans les années suivantes lui rapportèrent davantage.

Il lui arrivait, pour des raisons financières, de reproduire à l'identique ses tableaux – ce qui était commun à l'époque. Sa première activité de peintre sur porcelaine, qui comportait l'obligation de répéter minutieusement le même décor, nous permet de comprendre qu'il ait pu le faire avec tant de précision.

cas, il n'y a aucun « conflit » : la conservation de la patine et des vernis anciens est demandée autant par l'exigence esthétique que par l'exigence historique. Nous devons donc rappeler que Brandi ne se réfère pas à une appréciation esthétique extérieure mais parle de l'Esthétique propre à l'œuvre – son essence esthétique, son *artité* – qui inclut l'authenticité. Le dévernissage total qui exalte la *matérialité* du tableau va contre l'*artité* de l'œuvre.

On s'imagine être objectif en niant la patine ainsi que les effets du temps sur les œuvres. Le restaurateur actuel, muni de cette éthique positiviste, l'applique à tous les fonds de collection et aux œuvres de toutes époques, et néglige le fait qu'il les soumet à une conception esthétique infidèle à leur conception d'origine. Il suit exclusivement le goût de notre époque, un « goût d'époque » justement, plus dépendant de l'esthétique de la production industrielle du plastique que nous ne voulons l'admettre.

Je disais que nous sommes à un tournant car dans le domaine de la restauration des monuments et du bâti, s'est fait jour une réflexion plus profonde. La Charte de Venise – pensée pour les monuments – pouvait servir, dès 1964, d'orientation générale en ce qui concerne les œuvres de musée. En l'année 2000 a été publiée la Charte de Cracovie, qui vient compléter celle de Venise, et qui insiste cette fois sur la notion fondamentale d'authenticité, telle que je l'ai développée ici.

Voici la définition que la Charte de Cracovie donne de la restauration :

« La restauration est une opération qui porte sur un bien patrimonial, en vue de la conservation de son authenticité et de son appropriation par la communauté. »

Et voici comment est définie cette authenticité que la restauration vise à conserver :

« L'authenticité signifie la somme des caractéristiques substantielles, certifiées d'un point de vue historique, depuis l'état originel jusqu'à la situation actuelle, qui est le résultat des diverses transformations survenues au cours du temps. »

Pour revenir au tableau de Diaz, je noterai enfin que ce restaurateur de 1908 vivait à une époque où on avait encore en mémoire la fréquente utilisation des glacis, des vernis, et leur valeur. C'est peut-être grâce à cette connaissance qu'il n'a pas enlevé plus de matière. On imagine qu'il voulait seulement faire apprécier ce tableau – le *transmettre* – mais comme à son époque on jugeait que ce tableau charmant était un peu vieillot à côté des œuvres impressionnistes que l'on découvrait alors avec passion, il a pensé nécessaire de l'actualiser afin de le rendre plus compréhensible pour le public.

Aujourd'hui nous sommes à l'évidence encore plus éloignés du temps où l'usage des glacis et des vernis fut prédominant, c'est-à-dire pendant des siècles de peinture occidentale. Cette tradition étant oubliée, on ne

doit pas s'étonner de l'état de bien des œuvres, entre autres de Daubigny, Delacroix, Monticelli, Moreau, Decamps, Renoir, Ravier, Corot, etc. Et comme il manque de plus en plus d'œuvres intactes pour nous servir de références et de modèles, il est devenu très difficile de donner un enseignement positif aux nouvelles générations de restaurateurs.

Il faut espérer qu'il soit enfin clairement établi, comme règle qu'il est inacceptable et irresponsable d'enlever des vernis dans de pareils cas. Pour résoudre ce problème efficacement, il faudrait introduire définitivement dans les codes professionnels d'éthique la responsabilité envers la dimension historique, c'est-à-dire le devoir d'accepter les altérations en tant que preuves d'authenticité, pour ne pas perdre ce qui reste aujourd'hui d'authentique dans la peinture du XIX^e siècle.

Ce devoir ne doit pas être simplement une formule abstraite, mais être appuyé par les exemples concrets de restaurations qui serviront de modèles.

Cette responsabilité et ce devoir doivent être imposés pareillement aux responsables des musées et aux marchands dans leur déontologie respective.

Pour prouver que cette proposition est réalisable, je peux fournir un exemple concret.

Au musée de Schaffhouse, j'ai été invité par la nouvelle directrice, Mme Dalucas, avec d'autres restaurateurs, à présenter une proposition pour la conservation des peintures. Elle a accepté ma proposition que voici :

« Le musée a l'obligation, non seulement de conserver ce qu'il est convenu d'appeler la matière originale des œuvres, mais encore de garantir leur authenticité. Cette authenticité comprend l'historicité de l'œuvre qui inclut l'ensemble des traces d'usage et de vieillissement. La conservation de l'ensemble de ces traces garantit finalement une véritable intégrité.

Ainsi les vernis jaunis ne devront pas être éliminés, mais devront être soignés. [Différents soins sont réalisables selon les besoins. On peut, entre autres, faire un délicat lustrage du vernis ancien, lui redonner sa transparence par l'apport d'un liant léger, nettoyer finement les incrustations à sa surface, etc...] Les vernis seront conservés, sauf au cas où les peintres avaient conçu et voulu leurs tableaux sans vernis et que par erreur un vernis a été mis plus tard. Même alors, en ôtant celui-ci, on doit s'efforcer de conserver la patine naturelle qui avait pu se former sur la surface originale dans le temps où elle était non-vernée. Dans le cas, et dans le cas seulement, où des tableaux ont été repeints en grande partie ou recouverts de vernis synthétiques, il serait possible de discuter d'un possible enlèvement. »

Le musée de Schaffhouse s'engage à ne pas laisser traiter une œuvre en dehors du contexte de ses collections où il suit la politique que nous avons définie à l'instant. Cela signifie par exemple que l'on ne procédera pas au nettoyage d'un tableau pour une simple



5. Benjamin Cuyp, *La Conversion de Saint Paul*,

76,5 x 114 cm. Musée de Zurich.

Etat avant la restauration avec des repeints horizontaux
cachant des traces de rabotage dans le ciel.



6. Benjamin Cuyp, *La Conversion de Saint Paul*.

Après la restauration. Au lieu d'enlever les vernis anciens et
les repeints, on s'est limité à dépoussiérer la surface,
retoucher les repeints et revernir le tout.

raison de prêt en vue d'une exposition. Le devoir du musée est avant tout de contrôler et de soigner les collections dans leur ensemble, y compris les œuvres déposées dans les réserves. Cela veut dire aussi que les interventions seront étudiées et discutées, non pas sous la lumière cruelle des spots d'une salle d'opération, mais dans l'environnement où se trouve le tableau, en rappelant que c'est d'abord l'environnement qui doit être adapté au tableau et non pas le

tableau qui doit être adapté au musée.

En effet, outre l'état des œuvres, la manière de les présenter est extrêmement importante. Des peintures des maîtres anciens à celles des expressionnistes, les œuvres requièrent, afin de déployer tous leurs effets, une paroi dont la surface absorbe la lumière et réclame un éclairage de tonalité jaune. De telles conditions étaient réunies au mieux dans les habitations et musées du passé. Ainsi présentées, un jaunissement

du vernis paraît largement positif : les tons décolorés sont soutenus et conservent leurs valeurs et, inversement, les couleurs obscurcies paraissent plus nuancées. Quand on supprime avec insouciance les vernis jaunis, on fait surgir des contrastes qui avaient été sciemment évités par les artistes eux-mêmes.

A l'opposé de la manière de présenter les œuvres dans les anciens musées, beaucoup de musées aujourd'hui suivent une mode irréfléchie en recourant à des parois sur lesquelles la lumière se répercute beaucoup trop et à un éclairage blanc envahissant qui rabaisse les peintures à un ensemble de taches obscures et sales, du fait de la profusion des reflets. Les visiteurs de musées se fraient un passage en clignant des yeux à travers les salles et, de leur côté, les restaurateurs de telles institutions seront tentés de rendre les tableaux plus clairs par la suppression des anciens vernis. Il revient avant tout aux musées d'exposer à l'avenir les peintures dans des conditions conformes à leurs propriétés physiques.

Il faut que les restaurateurs et les musées comprennent enfin que la peinture ancienne exige d'être appréciée et exposée sur des fonds de tonalité foncée, tels qu'ils l'étaient à l'époque, et qu'il est faux de restaurer ou d'exposer des peintures à l'huile sous la lumière purement zénithale. Avant de soumettre un tableau à une restauration, il est essentiel de l'examiner dans des conditions correctes, cela veut dire dans un environnement qui corresponde aux conditions d'éclairage et d'ambiance colorée qui existaient au moment de sa création. Entre parenthèses, pourquoi nous arrive-t-il de si mal exposer les objets qui nous sont chers, alors que les étalagistes – par exemple – savent depuis longtemps comment présenter la marchandise ?

L'étude de l'ambiance des ateliers d'artistes anciens – dont la France est si riche – nous aidera à progresser sur cette question de la présentation.

Les mêmes principes déontologiques d'authenticité, acceptés par le musée de Schaffhouse, sont en train d'être mis en œuvre au Kunsthhaus de Zurich et dans d'autres musées et collections suisses.

Pour conclure cet exposé, je voudrais montrer que des restaurations plus conservatoires sont possibles, en me référant au cas suivant :

Il s'agit de la *Conversion de Saint Paul*, œuvre de Benjamin Cuyt (disciple de Rembrandt), appartenant au musée de Zurich. Elle est peinte sur un panneau de chêne, mesurant 76,5 cm par 114 cm.

Dans le passé, les joints du panneau ont cédé et ont été recollés, mais il s'est produit un écart de niveau entre les planches. Alors – je ne sais pas à quelle date – on a raboté ce qui dépassait et caché le tout sous de larges retouches. Avec le temps ces retouches ont viré de couleur et le vernis a légèrement jauni. Ce jaunissement permettait d'atténuer les dommages des nettoyages trop violents du passé, et en même temps ce vernis soutenait l'effet de profondeur qui se développe à gauche et à droite. De plus nous voulions respecter, comme toujours, la dimension historique de l'œuvre. Par conséquent nous nous sommes limités à un dépoussiérage de surface et nous avons retouché les anciennes retouches qui avaient viré de ton, mais cela juste à leur endroit et sans toucher au vernis ancien du tableau. Tout cela a très bien réussi et il n'a pas fallu plus de temps que si on avait procédé de façon plus violente.

Paul Pfister

Copistes au Louvre

Copier au Louvre devient de plus en plus difficile et risque de l'être plus encore dans l'avenir. Cette pratique encombrante et désuète pour certains fut en fait considérée comme essentielle par la plupart sinon tous les artistes du passé, dans leur formation.

Personne n'a le droit, au nom des modes contemporaines ou du rendement touristique, de négliger le « jeune » peintre solitaire – ou le futur restaurateur – qui, aujourd'hui, s'ennuie ferme au Palais de Tokyo et pense d'évidence que c'est au Louvre et là seulement qu'il peut apprendre à peindre.

Alors qu'autrefois on donnait la première place à cette activité formatrice dans la conception et les horaires d'ouverture d'un musée, on la néglige aujourd'hui au point de parfois l'oublier, comme ce fut le cas lors de la mise en place des nouvelles salles du second étage au Grand Louvre. Il fallut alors se contenter de recoins ou de placards d'accès difficile pour des chevalets normaux et stables. Les chevalets durent en fait se plier aux exigences de ces lieux de rangement inadaptés.

La fatalité a voulu, il y a quelques mois, qu'un malheureux copiste ait, semble-t-il, mal vérifié le serrage de quelque boulon avant de s'installer devant le portrait de Diderot par Michel Van Loo.

Il faut espérer que cet accident – il n'y a pas si longtemps que *Les Noces de Cana* en ont vu d'autres ! – n'entravera pas cette activité essentielle dans la vie d'un musée. Il en va peut-être – qui sait ? – de l'avenir de la peinture.

J. F. D.

Léonard de Vinci

Quand la raison l'emporte

L'Adoration des Mages



L'Adoration des Mages (détail)

La presse française ne s'est pas du tout intéressée, contrairement à la presse anglo-saxonne et italienne¹, à un événement qui est pour l'ARIPA d'une très grande importance : pour la première fois, les efforts des opposants aux restaurations dites esthétiques ont porté leurs fruits. Et ceci pour une œuvre vraiment majeure,

d'une extraordinaire originalité et d'une puissance d'évocation sans équivalent, *L'Adoration des Mages* de Léonard de Vinci. Ce tableau à l'huile sur panneau est inachevé. Presque monochrome il, dégage une très grande poésie. Le musée des Offices à Florence voulait le restaurer, non qu'il fût en mauvais état, mais parce qu'il est recouvert de plusieurs couches de vernis d'époques diverses et parce que les deux autres œuvres du maître en possession du musée ont déjà été rénovées.

On connaît la fragilité des œuvres de Léonard, peintes en glacis et jus légers et l'on sait qu'en d'autres occasions déjà, des voix se sont élevées pour demander que l'on ne prenne pas le risque de détruire des équilibres aussi ténus (voir l'enquête du *Journal des Arts* et *Nuances 18* à propos de *La Joconde* en 1998).

James Beck, président d'ArtWatch, a donc lancé une pétition – dont *Nuances 27* s'est fait l'écho – pour exiger la réunion d'une commission internationale. Cette pétition a été signée par quarante-cinq historiens d'art de différents pays et a entraîné la nomination d'un expert indépendant, Maurizio Seracini, spécialiste des œuvres de la Renaissance.

Les examens que Maurizio Seracini avait réalisés grâce aux rayons X, infrarouge et ultraviolet, il y a

quelques années, avaient mis en évidence des figures invisibles sous la saleté et les vernis et l'expert avait pensé pouvoir en tirer une nouvelle interprétation du tableau. Mais James Beck conteste qu'il s'agisse de « découvertes » puisque certaines ont été publiées dès 1951. La directrice du musée des Offices, Annamaria Petrioli Tofani justifie la restauration en invoquant les couches de vernis qui « nous empêchent de voir le vrai Léonard. C'est comme si nous lisions un poème dont il manque un mot sur trois ».

Mais les recommandations de l'expert sont toutes différentes : « Nous devons respecter l'histoire du tableau, pas seulement sa composition initiale » dit-il. « Il est de notre devoir de savoir ce que le tableau était à l'origine, mais pas de le ressusciter ni d'essayer d'effacer le temps passé ». Et il ajoute : « Personne n'oserait envoyer un patient se faire opérer sans connaître la pathologie dont il souffre. Et pourtant, en général, nous ne sommes appelés que pour une autopsie... [après une restauration bâclée]. »

Cette position prudente, à laquelle ArtWatch et l'ARIPA rendent hommage et qui devrait être affichée



L'Adoration des Mages (détail)

1. Voir *The Independent* du 6 janvier 2002, *The Times* du 7 janvier 2002, le site web de la *BBC* le 7 janvier 2002, *The New York Times* du 5 février 2002 et précédemment, *The Guardian* le 24 mai 2001, pour ne parler que des articles que nous avons entre les mains.

au fronton de tous les ateliers de restauration, a été acceptée par le surintendant aux biens culturels de Toscane, Antonio Paolucci. Celui-ci avait écrit le 29 mai 2001 à James Beck : « *Si la campagne de diagnostic me convainc (et si vous et d'autres me convainquent) qu'il n'y a pas lieu de nettoyer L'Adoration des Mages de Léonard, le tableau sera raccroché à son clou aux Offices sans qu'on y touche. Si, au contraire, le diagnostic me persuade de la faisabilité et de l'opportunité de l'intervention de nettoyage, celle-ci aura lieu* ».

Monsieur Paolucci a tenu parole. Certes, il craint des remous dans les médias : « *Politiquement, ce n'est pas le moment de le faire* », a-t-il dit en évoquant les polémiques provoquées par la restauration de *La Cène* de Léonard à Milan - « *Les restaurations devraient être réalisées en silence* ». Mais il ajoute cependant qu'il a pris sa décision au vu des seuls résultats des examens.

Si, pour Annamaria Petrioli, le tableau garde la trace de retouches anciennes remontant au XVII^e siècle, pour James Beck en revanche, tout dans cette *Adoration des Mages* semble être de la main de Léonard

et « *les risques [d'une restauration] sont plus grands que ne seraient les gains* ».

Monsieur Seracini n'a pas encore rendu son rapport définitif et aucune commission n'a été nommée : le projet est suspendu jusqu'à la publication du rapport définitif. Nous espérons qu'il s'agit d'un abandon et que la sagesse qui prévaut aujourd'hui ne sera pas remise en cause dans les années à venir. Dans l'immédiat, l'œuvre va être raccrochée après une légère consolidation du panneau.

L'une des leçons que nous tirons de cette histoire est que l'indépendance de l'expert, si elle ne garantit pas la justesse de ses analyses, lui permet plus facilement de juger de la nécessité de l'intervention en toute impartialité. Une autre concerne l'argent public ou privé mis à la disposition des musées. Mieux vaut évidemment le consacrer à une étude pertinente et attentive de l'état de conservation des œuvres que de se précipiter systématiquement dans des restaurations spectaculaires.

Christine Vermont

Orphée attaqué par les Furies

Quand l'alcool l'emporte

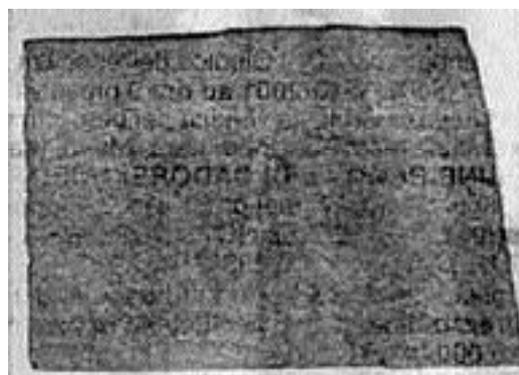
Un dessin de Léonard de Vinci a été, il y a quelques mois, détruit par des restaurateurs qui avaient entrepris de le nettoyer. L'encre utilisée par Léonard, une encre végétale, s'est dissoute quand ils ont plongé la feuille dans une solution d'alcool et d'eau distillée.

Le dessin, qui appartenait à un collectionneur privé, représentait Orphée attaqué par les Furies. Il avait été récemment découvert dans un lot de dessins de Stefano della Bella par un spécialiste de Léonard, Carlo Pedretti, qui l'avait identifié comme partie d'une page plus grande du *Codex Atlanticus* illustrant des scènes de l'*Orphée* de Politien.

Carlo Pedretti a lui-même annoncé ce désastre dans l'édition milanaise du *Corriere della Sera*, révélant en outre que deux autres dessins de Léonard ont été récemment endommagés par des nettoyages bâclés. Mettant en cause les effets de la routine, il s'est dit surpris que les restaurateurs n'aient pratiqué aucun test de solubilité de l'encre, ce qu'en effet n'importe quel débutant n'aurait pas manqué de faire avec un dessin de moindre valeur.

Carlo Pedretti ajoute : « *Je ne dirai pas où cela est arrivé ni par la faute de qui, parce que nous espérons encore trouver un moyen de récupérer l'image grâce à quelque procédé chimique ou à la technologie nucléaire* », ce qui en dit long quant à la foi et la naïveté de nos contemporains.

J. Bl.



Orphée attaqué par les Furies. Avant et après l'intervention.

Nb : nous prions le lecteur de nous excuser pour la mauvaise qualité du document, repris d'un journal et trouvé sur Internet.

A propos de technique picturale

Pour répondre à la curiosité exprimée par certains de nos lecteurs quant au sens de termes techniques, nous publierons régulièrement sous cette rubrique quelques citations ou extraits qui pourraient nous sembler dignes d'intérêt.

Les lois du coloris

(extrait de *La Science de la peinture* de J.-G. Vibert, p. 52 à 60)

De la superposition des couleurs

Lorsqu'on superpose une couleur transparente sur du blanc en couche assez mince pour que le blanc du dessous ait de l'influence, c'est comme si on mettait de la lumière derrière cette couleur qui nous est alors transmise par transparence, au lieu de l'être par réflexion diffuse comme lorsqu'elle est opaque. Les effets que l'on obtient par la superposition des couleurs sont donc d'autant plus parfaits que les couleurs employées sont plus transparentes.

Laissant de côté celles qui viennent de nous servir, ainsi que la palette noire¹, nous copierons de nouveau le spectre ; mais, cette fois, sur une palette blanche et avec des couleurs que nous rendrons toutes également transparentes avec plus ou moins de vernis en leur laissant leur égale intensité colorante. Quant à l'intensité lumineuse, la lumière venant par-dessous, produite par le blanc de la palette, elle est parfaitement régulière pour des couleurs de semblable épaisseur.

La première observation qui va nous frapper, c'est que par ce nouveau moyen nous obtenons une intensité colorante beaucoup plus grande pour la même intensité lumineuse : c'est-à-dire que, lorsqu'avec les couleurs opaques nous voulons avoir, par exemple, un rouge très éclairé, il nous faut y ajouter tant de blanc que nous arrivons à un rose pâle où la sensation du rouge est presque disparue, tandis qu'en transparence, nous obtenons, au même degré de lumière, un rose beaucoup plus vif dans lequel la sensation du rouge est encore très sensible.

Un autre exemple aidera encore à bien saisir cette différence.

Etant donné le rouge le plus intense que vous puissiez faire avec de la couleur opaque, vous aurez beau en ajouter par-dessus, vous ne le rendrez pas plus intense ; mais en superposant, en glacis, un rouge

transparent, vous en augmenterez considérablement l'intensité colorante sans en diminuer l'intensité lumineuse.

Superposition de couleurs transparentes sur le blanc et le noir

Sur le blanc, une couleur superposée augmente d'intensité lumineuse à mesure qu'elle est en couches de plus en plus minces ; mais elle se rapproche du point fixe du spectre, c'est-à-dire du jaune-vert...²

Exemple. – En couches de plus en plus minces :

A gauche du point fixe :	$\left\{ \begin{array}{l} - \text{ le jaune devient de plus en plus jaune-vert.} \\ - \text{ l'orangé jaune.} \\ - \text{ le rouge orange.} \\ - \text{ le cramoisi rouge.} \end{array} \right.$
A droite du point fixe :	$\left\{ \begin{array}{l} - \text{ le vert devient de plus en plus jaune-vert.} \\ - \text{ le bleu vert.} \\ - \text{ l'outremer bleu.} \\ - \text{ le violet outremer.} \end{array} \right.$

Par contre, si on augmente l'épaisseur des couches à partir du point où les couleurs sont à leur plus grand degré d'intensité colorante, celles-ci s'éloignent du point fixe, c'est-à-dire du jaune-vert, l'intensité lumineuse diminuant.

Exemple. – En couches de plus en plus épaisses :

A gauche du point fixe :	$\left\{ \begin{array}{l} - \text{ le jaune devient de plus en plus orange.} \\ - \text{ l'orange rouge.} \\ - \text{ le rouge cramoisi.} \end{array} \right.$

Et comme après ce cramoisi c'est l'obscurité, celui-ci s'assombrit.

A droite du point fixe :	$\left\{ \begin{array}{l} - \text{ le vert devient de plus en plus bleu.} \\ - \text{ le bleu outremer.} \\ - \text{ l'outremer violet.} \end{array} \right.$

Et le violet, marchant aussi vers l'obscurité comme le cramoisi, comme lui s'assombrit. Sur le noir, s'il était absolu, une couleur transparente ne se verrait pas. Par cela même qu'elle est transparente, elle ne réfléchit pas la lumière qui la frappe ; elle ne peut que transmettre celle qui vient derrière elle : or, s'il n'y a que l'obscurité, elle ne peut rien transmettre. Mais [...] il n'y a pas dans la nature de corps qui soient d'un noir absolu.

Si l'on divise en cent parties la quantité de lumière qui frappe sur un écran noir, celui-ci en réfléchit environ cinq parties ; cette petite quantité suffit néanmoins à rendre sensible la couleur transparente qu'on superpose sur du noir : les effets seront donc les mêmes que sur du blanc, mais considérablement obscurcis. En superposant les couleurs transparentes sur des gris de plus en plus clairs, on verra les résultats de cette loi s'accroître à mesure que les gammes s'éclairciront.

1. Vibert vient d'expliquer les effets du mélange des couleurs

2. Le « point fixe » est le jaune-vert. Il est situé au centre du spectre allant du cramoisi au violet :



Superposition des couleurs transparentes les unes sur les autres

Lorsqu'on superpose une couleur transparente sur une autre, il y a mélanges par transparence et ces mélanges suivent les mêmes lois que pour les mélanges des couleurs opaques. Si les couleurs du dessous contiennent du blanc ou du noir, il s'y ajoute les résultats que donnent les superpositions sur blanc et noir que nous venons d'étudier.

Superposition des couleurs translucides

Il existe des corps composés de parcelles minuscules opaques en suspension dans un milieu transparent gazeux, liquide ou solide, comme les nuées de poussière et la fumée, le lait et la colle de pâte, la nacre, l'opale et l'écaïlle, etc., – ou composés des gouttelettes imperceptibles d'un liquide en suspension dans un milieu transparent liquide aussi, mais de densité différente, comme toutes les émulsions, ou dans un milieu gazeux, comme toutes les vapeurs dans l'air, brume, rosée, brouillard, etc.

Ces corps, que l'on nomme translucides, réunissant les propriétés de la transparence et de l'opacité, transmettent donc une partie de la lumière qu'ils reçoivent et en réfléchissent une partie ; mais la partie qu'ils transmettent prend une teinte plus orange, et la partie qu'ils réfléchissent, une teinte plus bleue. Ces deux couleurs, orange et bleue, vers lesquelles vont la lumière transmise et la lumière réfléchie par les corps translucides, sont placées dans le spectre, juste au centre de chacune des moitiés que sépare le point fixe.

Exemples : La fumée s'échappant de la cheminée d'une chaumière est bleuâtre sur le vert sombre des arbres, parce que, n'ayant pas de lumière par derrière à transmettre, nous ne voyons que la lumière réfléchie ; mais la même fumée paraît rousse aussitôt qu'elle se détache sur le ciel lumineux, nous la voyons alors par transparence.

Un verre de lait vu en transparence est orange ; mais si on répand de ce lait sur la table foncée, il est bleuâtre, parce qu'alors on ne le voit plus que par *réflexion*.

L'air lui-même, tenant en suspension des corpuscules solides, subit cette loi des corps translucides. Le ciel est bleu parce que, l'atmosphère terrestre, ne pouvant rien transmettre des ténèbres infinies qui s'étendent au delà de lui, réfléchit la lumière du soleil. Mais quand on se retourne du côté de celui-ci, l'atmosphère, nous transmettant sa lumière par transparence, n'est plus bleue, et à mesure que l'astre radieux descend vers l'horizon, ses rayons, traversant les couches translucides des brumes qui s'élèvent de terre, nous sont transmis de plus en plus orange suivant que ces brumes sont de plus en plus épaisses ; et tout à fait à l'approche de la nuit, quand l'intensité lumineuse diminue, l'orange, suivant les lois que nous avons expliquées,

marque vers le cramaisi qui est la dernière teinte du soleil couchant avant l'obscurité.

Ce sont aussi les mêmes causes qui font paraître le soleil comme un énorme boulet incandescent pendant les jours de brouillard.

Ainsi s'explique encore la couleur bleue que prend la peau sur le passage des veines, la teinte bleuâtre du blanc de l'œil, etc.

Les peintres qui, sans souvent connaître les causes des phénomènes de la nature, les ont néanmoins tous observés, ont depuis longtemps traduit instinctivement cette loi des corps translucides en séparant leurs couleurs en deux classes : les tons chauds et les tons froids. Les tons chauds correspondent à toute la partie du spectre, à gauche du point fixe, dont le centre est l'orange ; les tons froids, à toute la partie du spectre à droite du point fixe, dont le centre est le bleu...

Jehan-Georges Vibert

(J.-G. Vibert, artiste peintre et auteur dramatique, né à Paris en 1840, mort en 1903. Elève de Picot et de Barrias. Dans son hôtel de la rue Ballu dont le salon pouvait être transformé en théâtre, il avait installé, près de son atelier, un laboratoire où il se livrait à des expériences sur les vernis au pétrole et sur les résines. Il développa le résultat de ses recherches dans un cours public à l'Ecole des Beaux-Arts. Il résuma celles-ci dans *La Science de la peinture*, ouvrage publié en 1890.)

Glacis

« Les couleurs transparentes sont ainsi nommées parce qu'elles ouvrent un passage à la lumière, laissent voir la couleur qui est au-dessous d'elles, et ne font que lui prêter la teinte qui leur est propre. Elles conviennent donc moins par leur peu de consistance à peindre qu'à glacer. Le glacis unit et accorde les tons en leur donnant une teinte générale et prête de la sympathie aux couleurs les plus antipathiques.

« Sans l'emploi des couleurs moelleuses et transparentes, observe le Chevalier Mengs, on ne pourrait représenter des ombres véritables. C'est par le choix de ces couleurs, et par la manière de glacer, qu'on parvient à tenir dans l'obscurité les parties ombrées. Les couleurs sombres qui ne sont ni moelleuses ni transparentes, ne peuvent imiter une ombre réelle, parce que la lumière n'en étant point absorbé, se réfléchit sur leur superficie, et les représente en même temps obscures et éclairées, au lieu que les couleurs transparentes laissent passer les rayons lumineux et conservent une superficie réellement obscure. C'est le Corrège qui a le premier découvert cette théorie et qui l'a mise heureusement en pratique. »

Watelet, *Dictionnaire de la Peinture*, Paris, 1792.

Les bustes de Daumier

Daumier ne dessinait pas d'après nature. Lorsqu'un jour il eut besoin d'un canard pour l'une de ses lithographies, il se rendit chez son voisin de Valmondois, Geoffroy-Dechaume, pour aller au fond du jardin, regarder des canards. On lui proposa un carnet et un crayon. Daumier refusa péremptoirement, prétendant qu'il n'y avait, pour lui, rien à tirer de ce genre d'exercice. Il voulait voir bouger l'animal pour en saisir une sorte de présence charpentée et bien s'imprégner de cette mécanique vivante particulière au canard.

Peut-on, dès lors, imaginer Daumier assis dans le poulailler de la Chambre des Députés, analysant ce qui constituait la charpente osseuse et la mécanique particulière de chacune des *Célébrités du Juste Milieu* qu'il voulait faire revivre dans ses lithographies. Là non plus, pas de croquis d'après nature mais, pour mieux s'imprégner de la présence caractéristique de chaque personnage, une sorte de buste en terre crue réalisé sans doute dans l'urgence – tant que la présence de l'individu était en lui encore chaude – dès son retour à l'atelier ou peut-être dans les locaux mêmes du *Charivari*. Devant la collection de célébrités qui se constitua peu à peu, on ne songea pas à la prudence, à la conservation, à évacuer ces bustes et faire cuire cette terre pour que les molécules s'agrègent, se fixent. Bien au contraire, on eut envie dans l'impatience, dès la « consistance du cuir » peut-être¹, de peindre cela à l'huile. C'est ainsi, à peu près, que naquirent celles qui sont sans doute les plus extraordinaires sculptures colorées du XIX^e siècle – mais aussi les plus fragiles.

Dans l'ouvrage que Maurice Gobin consacra en 1952 à *Daumier sculpteur* on discerne très nettement d'effroyables craquelures. Lorsque l'ensemble fut présenté au public en 1979 chez Sagot-Le Garrec et superbement photographié par Robert Descharnes, la plupart des plaies les plus cruelles étaient refermées.

L'entrée dans les collections publiques qui suivit peu après fut pour notre génération un enchantement.

Il est question aujourd'hui de les restaurer à nouveau. Les craquelures se sont-elles réouvertes ? La peinture s'écaille-t-elle ? Nous ne nous en étions pas rendus compte. On voudrait espérer que l'argent de BNP-Paribas serve avant tout à étudier ces sculptures. Que ce soit enfin l'occasion pour nos responsables de changer de pratiques et de faire passer l'analyse attentive avant toute chose ! La moindre, devant ce trésor national, serait que les dossiers soient consultables par tous ceux que ces sculptures passionnent. Elles sont la propriété de la nation et sous la responsabilité de ceux qui ont la charge de les conserver.

Quand on voit qu'aujourd'hui un dessin de Léonard peut disparaître sous les mains de restaurateurs avertis, on peut tout craindre. Il est grand temps que les responsabilités soient clairement et nominalement établies et qu'on s'en tienne à de strictes restaurations conservatrices. Peut-être alors les prises de risques seront-elles réduites à néant.

On évoque à nouveau un « dégageement éventuel des repeints ». Sous ce goût invétéré chez nos contemporains de « dégager les repeints », n'y a-t-il pas avant tout le goût de faire place nette devant eux et le mépris des restaurateurs précédents ? Sont-ils bien sûrs de retrouver la peinture originale de Daumier sous leurs scalpels ou autres cotons-tiges ? Ne vont-ils pas, une fois de plus, araser, décaper et devant le vide... retoucher moins habilement peut-être que leurs prédécesseurs ? Ne risque-t-on pas de voir Daumier, son incroyable vigueur, sa vision si particulière de sculpteur-lithographe, quitter les lieux et abandonner ces bustes ?

Jean François Debord

1. La « consistance du cuir » est l'état de la terre qui, sans être tout à fait sèche, l'est assez pour recevoir l'engobe ou l'oxyde.

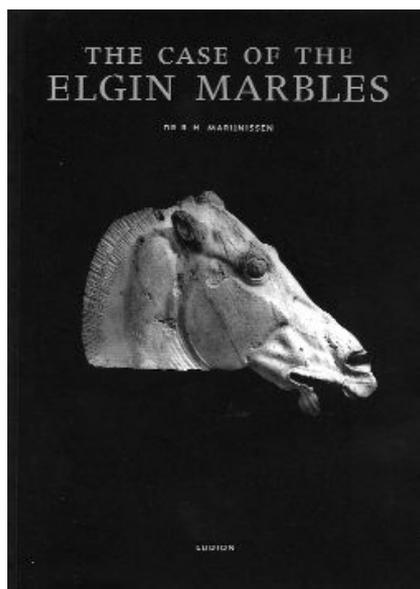


Les marbres d'Elgin

Le projet de musée de l'Acropole se confirme à Athènes, avec comme échéance les jeux olympiques d'été de 2004. Mais aucune demande de prêt ou de restitution des marbres conservés au British Museum de Londres n'a encore été formulée, ce qui étonne le directeur de cette institution, Robert Anderson. Il prend cependant position dans le quotidien *The Times* (repris par *Le Journal des Arts* du 8 février 2002) en critiquant les conditions de conservation actuelles des sculptures restées à Athènes – dont certaines ont été déposées mais ne sont pas exposées et d'autres, toujours en place, s'abîment sous l'effet des intempéries – et refusant par avance de prêter les pièces qu'il conserve. D'autres personnalités britanniques sont plus souples et trouveraient normal que les sculptures retournent en Grèce.

Nos lecteurs ont pu connaître les données de cette polémique dans les numéros 24 et 25 de *Nuances* (juin et novembre 2000) grâce à deux articles de R. H. Marijnissen, historien de l'art et membre de la commission qui s'était réunie à Londres en 1999 afin d'évaluer les effets des nettoyages commandités par Lord Duveen à la fin des années 30. Il rappelait l'histoire de l'affaire et prenait la défense des sculptures en montrant que les conditions de conservation devaient primer sur les considérations politiques ou patrimoniales.

Les textes de R. H. Marijnissen viennent de paraître en anglais en un livre très élégant et bien illustré intitulé *The Case of the Elgin Marbles*, aux éditions Ludion (Gand - Amsterdam).



Peter Nathan

Nous apprenons avec le plus grand regret le décès, le 30 décembre 2001, de Peter Nathan, historien et marchand. Né à Munich en 1925 et ayant grandi à Zurich, il avait acheté une aquarelle de Delacroix grâce à son premier argent de poche. Il soutint sa thèse de doctorat sur le peintre Rudolph Von Alt, et poursuivit les activités de son père dans le marché de l'art.

Peter Nathan a aimé profondément les grandes valeurs humanistes portées par l'art français du XVII^e au XX^e siècle.

Peter Nathan s'engagea toujours avec enthousiasme pour soutenir les artistes de son temps comme Bazaine, Chaissac, Estève, Lapique, de Stael..., ce qui lui valut d'être nommé chevalier des arts et des lettres par la République française.

Il se préoccupait du devenir des œuvres lors de leur restauration, sur le marché de l'art et de plus en plus souvent dans les musées français. C'est pourquoi il soutenait l'ARIPA depuis l'origine.

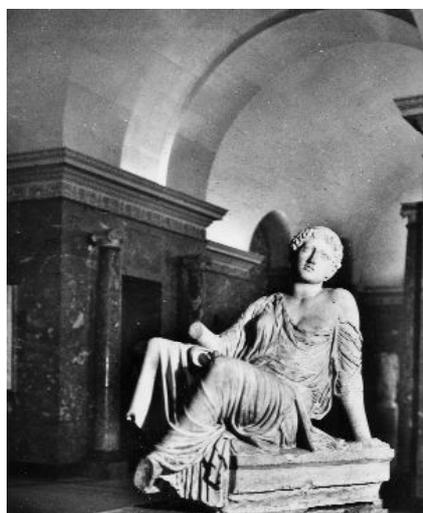
L'Adoration des mages

L'une de nos correspondantes, Géraldine Albers, « restauratrice et historienne de la restauration ayant obtenu cette année – comme James Beck autrefois – une bourse de Harvard à la villa I Tatti » nous avait spontanément adressé le 4 février dernier le message suivant : « Etant à Florence, j'ai, bien sûr, pu voir l'œuvre dans les dépôts du musée. Elle est magnifique et l'on se réjouit, comme vous le dites, qu'elle ne soit pas encore restaurée. »

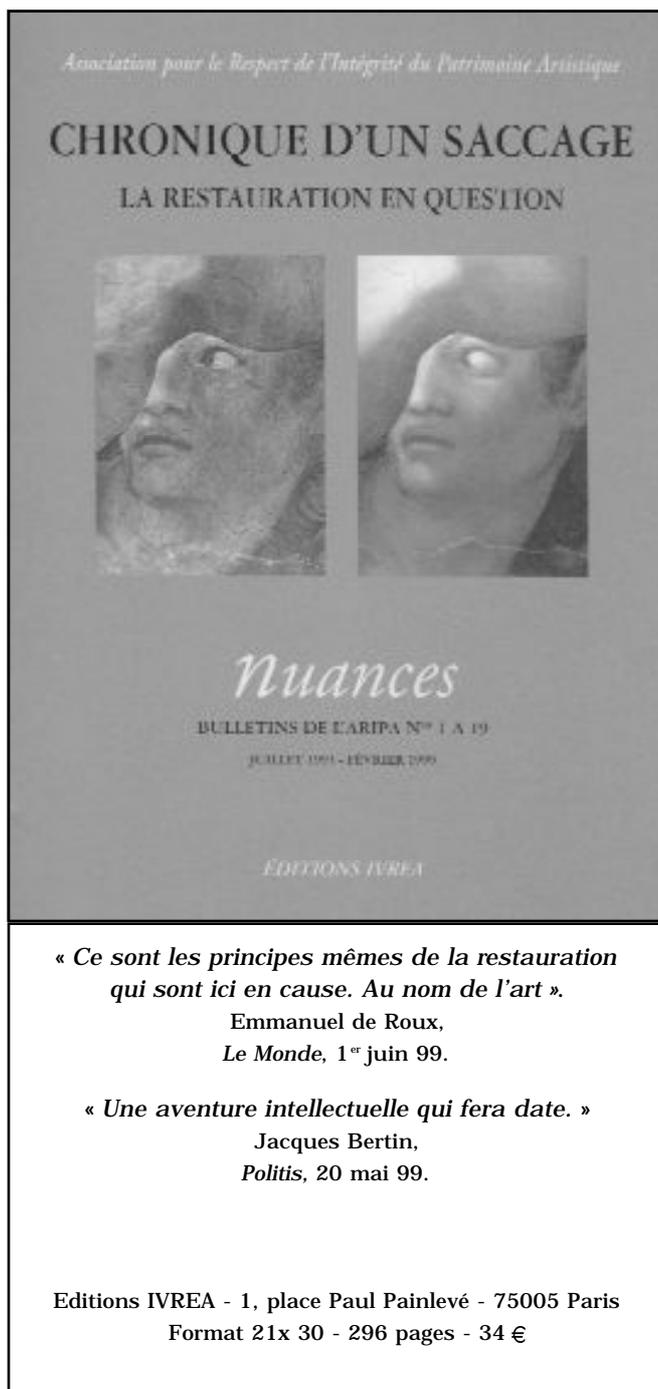
Elle nous demande aujourd'hui de nuancer son propos : « L'on ne peut que se réjouir que sa restauration soit retardée. Nous pouvons aussi le regretter parce que l'œuvre est très sale et légèrement occultée par un voile blanchâtre. »

La Suppliante Barberini

La Suppliante Barberini et *l'Aphrodite au pilier* ont été prêtées par le département des antiquités grecques et romaines du Louvre pour l'exposition « Die griechische Klassik-Idee oder Wirklichkeit » qui vient de se tenir à Berlin du 1^{er} mars au 2 juin.



L'Aripa, qui a beaucoup lutté contre la suppression des patines et avait déjà appelé à ce qu'on ne touche pas à *La Suppliante*, du fait de l'extraordinaire qualité de ce marbre et de sa coloration, espère que le prêt n'aura pas été l'occasion d'un nettoyage drastique. On ne connaît en effet que trop les consternantes pratiques de ce département. On peut d'ailleurs s'étonner que depuis tant d'années aucune voix ne se soit élevée – en dehors de l'Aripa – parmi les historiens d'art et les médias devant l'étendue du désastre.



Ce que demande l'ARIPA

Créée en septembre 1992, l'ARIPA demande instamment au ministre de la culture l'instauration d'une Commission supérieure nationale d'éthique indépendante de l'administration des musées nationaux. A sa création, un texte avait été rédigé qui demandait un moratoire et un débat public sur les problèmes de la restauration.

Parmi les signataires de cet appel :

Rémy Aron. Balthus. Paul Baudiquey. James Bayle. Jean Bazaine. Laure de Beauvau-Craon. James Beck. René Belleto. Jacques Bertin. Vincent Bioulès. Serge Bloch. Alain Blondel. James Blœdé. 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 Dutilleul. Jean Dutourd. Georg Eisler. François-Xavier Fagniez. Michel Favre-Félix. Jean-Michel Folon. Georges Formentelli. Marc Fumaroli. Julien Graçq. 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. Fred Zeller...

Rédaction : 97, bd Rodin - 92130 Issy les Moulineaux - Directeur de la publication : J. Blœdé - ISSN : 1270-1955
<http://www.aripa-nuances.org> - e-mail : aripa@wanadoo.fr
 Abonnement annuel (3 numéros + port) : 12 €

ADHÉREZ à l'ARIPA : cotisation annuelle incluant l'abonnement à *Nuances*

membre sympathisant ou étudiant : 15 € membre actif : 38 € membre bienfaiteur : 75 € 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