

Nuances

Association Internationale pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique
Automne 2002 > < Prix : 4,5 €

30



Chardin. *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière*, avant et après restauration (voir p. 30)

> Le rôle de la patine et le nettoyage des œuvres d'art

L'image outragée, de S. Walden, p. 3. Ainsi écorchés, les tableaux..., par J. Clair, p. 10. La notion de patine..., par P. Philippot, p. 11. Patine et dérapage, par J. Blœdé, p. 13. Chardin, par J-M. Toubeau, p. 15. David en bonnes mains, par J. Beck, p. 17. La science jugée au critère de l'art, par M. Henry, p. 19. Entretien avec Leonardo Cremonini, p. 21. Le Louvre, la Cada et nous, par C. Denoun, p. 29.

◆ *Editorial*, par James Blædè

Les 6 et 7 décembre se dérouleront à l'auditorium du Louvre une série de conférences et de tables rondes rassemblées sous un titre (un peu) déconcertant : « Pourquoi restaurer les œuvres d'art ? ». Soumise à la sagacité d'un congrès de médecins, la question serait, *mutatis mutandis* : « Pourquoi soigner les gens ? ». On se dit d'abord qu'un enfant sourirait à la naïveté de la devinette, puis qu'il ne viendrait à l'idée de personne de mobiliser une vingtaine et plus de spécialistes pour leur faire dire des lapalissades du genre : « Parce que les gens sont malades », ou, pour ce qui est des œuvres : « Parce qu'elles sont abîmées », ou bien : « Pour les sauver ». A n'en pas douter, semblables réponses ne seraient pas de nature à éteindre la soif de savoir de la clientèle cultivée de l'auditorium. « Trop simples », se dirait-elle, « trop convenues ».

« Pour mettre les œuvres au goût du jour » serait déjà une raison qui, bien qu'évidente, secouerait un peu les esprits. Ou bien : « Parce que l'on a tendance à considérer la patine comme de la crasse ». Ou : « Pour supprimer le déséquilibre introduit dans une salle par la restauration trop poussée d'une œuvre, il faut restaurer toutes les autres ». Ou : « Parce qu'elles sont exposées sous un éclairage ou sur des fonds inadaptés ». Ou encore : « Parce que les restaurer est un moyen efficace de les exploiter en tant que documents pour servir à l'histoire de l'art ». « Parce que les restaurer fait partie du processus de réification des œuvres qui permet de les mettre au service du musée (et non plus le musée au service des œuvres)¹ ». Etc.

On le voit, il existe bien des façons de répondre à la question posée et qui, en ouvrant les consciences, passionneraient l'auditoire tout en le sensibilisant utilement au devenir de son patrimoine. Mais, à bien consulter la liste des intervenants, les titres de leur causerie – et mise à part la présence, pour le moins inattendue, de James Beck –, il semble que le public n'aura droit qu'à une vision partielle (pour ne pas dire partielle) du vaste problème de la protection et de la transmission des œuvres.

Qu'il nous soit permis d'exprimer un regret, celui de ne pas voir figurer au programme le nom de Jean-Pierre Mohen que sa fonction de directeur du Centre de recherche et de restauration des musées de France désignait pourtant comme le conférencier idéal. Son absence est d'autant plus inexplicable qu'il a naguère apporté une contribution remarquable à l'explication du pourquoi des restaurations. Il n'est pas inutile d'en rappeler brièvement la teneur : les œuvres, parce qu'elles sont aujourd'hui dans les musées, ne sont plus des œuvres d'art mais des œuvres d'histoire de l'art. Arrachées à leur premier destin, leur vocation est désormais d'être étudiées scientifiquement et exposées non plus pour la satisfaction esthétique d'un nombre restreint d'amateurs mais pour répondre à la demande, massive, de la société de consommation. De ce fait, il faut restaurer les œuvres d'art pour les rendre « lisi-

bles », c'est-à-dire compréhensibles par le grand public et les enfants des écoles.²

L'invitation de James Beck n'a pas dû aller de soi. On sait qu'il y a trois ans de cela, alors qu'il avait déjà été pressenti pour une conférence à l'auditorium, Jean-René Gaborit (directeur du département des sculptures au Louvre et co-directeur scientifique du colloque de décembre) avait, d'accord avec Pierre Rosenberg, opposé un veto à sa venue, invoquant le fait que donner la parole à James Beck équivaldrait à tendre des verges pour se faire battre. Il faut donc qu'une évolution se dessine pour que l'institution sorte un peu de son frileux repli et laisse enfin parler un opposant aux restaurations abusives. Il se peut que souffle, ce jour-là, le 7 décembre, un vent de contestation sur l'auditorium du Louvre, un vent qui, nous l'espérons, soufflera suffisamment fort pour ébranler les convictions des adeptes de la restauration radicale.

Mais ne nous faisons pas d'illusions. Laisser parler James Beck ne signifie pas que l'on est prêt à l'écouter, encore moins à admettre qu'à trop vouloir « purifier » les œuvres on ne fait que précipiter leur ruine.

D'autres que nous, dans les mêmes termes que nous, qu'ils soient praticiens ou théoriciens de la restauration, historiens d'art ou hommes de musée, ont dénoncé les méfaits des nettoyages excessifs et des abus de la restauration. Leurs textes sont là, qui accompagnent notre action. Que l'on lise Brandi, Gombrich, Huyghe, Philippot (dont nous publions ici le texte sur la patine), Alessandro Conti, Marijnissen, tous ont fait, comme ce dernier, le déplorable constat que la leçon de 250 ans de ravages causés par la restauration n'est toujours pas tirée.³

Dans leur droite ligne s'est élevée la voix d'une restauratrice unanimement reconnue, Sarah Walden. En 1985, elle a publié, à Londres et à New York, un livre, *The Ravished Image, or how to ruin masterpieces by restoration*. Ce livre est de ceux qui nous ont éclairés et très souvent aidés à faire de nos intuitions des convictions. Épuisé dans sa langue, il n'avait pas encore été traduit. Lorenzo Valentin, le directeur des Editions Ivrea, éditeur de *Chronique d'un Saccage*, à qui nous avons présenté l'ouvrage, a décidé d'en assurer la publication. Mieux, *The Ravished Image* constituera le premier volume d'une nouvelle collection consacrée à la restauration. Le livre de Sarah Walden, traduit par Christine Vermont, paraîtra en fin d'année sous le titre : *L'Image outragée*. Nous en donnons, ci-après, l'introduction.

1. Dans son livre remarquable, *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art* (Hazan, Paris 1998), Roland Recht analyse p. 42 à 57 cette dérive en s'appuyant sur l'installation des cours Puget et Marly du Louvre.

2. Voir l'article de Jean-Pierre Mohen : « Faut-il restaurer les œuvres d'art ? » dans *Le Monde des débats* de septembre 2000 et les réponses que nous lui avons données dans *Nuances* n° 25 et 26.

3. R. H. Marijnissen et L. Kockaert, *Dialogue avec l'œuvre ravagée après 250 ans de restauration*, Fonds Mercator, 1995.

L'IMAGE OUTRAGÉE

de Sarah Walden

Nous proposons ici l'introduction de l'ouvrage de Sarah Walden dont les Editions Ivrea assurent la publication en langue française. Un livre de première importance, bientôt chez tous les libraires

*Certains s'emparent des pages d'anciens auteurs ;
Ni le temps ni les mites ne les gâtèrent autant qu'eux.
Pope, Essai sur la critique*

Imaginons. Imaginons que Titien ou Léonard de Vinci viennent à s'aventurer de nos jours dans l'un de nos grands musées de peinture. Comment réagiraient-ils ? A première vue, ils ne reconnaîtraient peut-être pas certains de leurs propres tableaux. Après les avoir découverts, après s'être renseignés poliment, peut-être seraient-ils d'abord perplexes, puis indignés. Ils comprendraient bien la nécessité de retirer leurs œuvres des églises ou des palais pour lesquels elles avaient été peintes, pour les mettre dans des musées. En hommes de la pratique, ils ne seraient pas surpris d'apprendre tout ce que leurs tableaux ont subi en passant de main en main au cours des siècles. Ils prendraient avec philosophie les effets du temps sur la peinture et la toile, d'autant plus qu'eux-mêmes connaissaient bien le problème de l'assombrissement du vernis. Mais ils seraient horrifiés devant les ravages infligés par l'homme à leurs œuvres.

Les sujets des tableaux seraient encore reconnaissables ; ils raconteraient encore la même « histoire ». Mais, en artistes suprêmes qu'ils étaient, ils s'intéresseraient bien plus à la surface peinte elle-même, avec ses superpositions de touches délicates, l'équilibre des couleurs et des tons et ses glacis subtils. Consternés, ils voudraient savoir ce qui est arrivé à cet aspect, complexe et précieux entre tous, de leur art, auquel ils avaient consacré le meilleur de leur talent.

Et, en effet, nombre de leurs peintures sont devenues des fantômes : de plates ombres de ce qu'elles étaient, identifiables à leurs contours mais ne transmettant plus qu'un faible écho de l'esthétique qui était celle de l'original. Dans les cas extrêmes, elles s'apparentent plus aux reproductions des boutiques des musées qu'à un grand art. L'œil averti de nos grands maîtres remarquerait d'étranges similitudes entre l'état actuel de certaines de leurs œuvres et l'idéal de la photographie.

Cette sécheresse de la couleur, cet écrasement de la surface plane et cette texture homogénéisée qui font de l'appareil photo le pivot même de l'art du xx^e siècle,

semblent s'être aussi, en quelque sorte, imprimés rétroactivement sur l'art du passé. Cette impression n'est certainement pas un délire extravagant, elle est due à une donnée physique. Avec leur expérience des problèmes et des pièges de la restauration, nos peintres soupçonneraient vite la main besogneuse du restaurateur du xx^e siècle ; et ils seraient dans le vrai.

Léonard de Vinci, cet esprit universel, serait sans doute particulièrement consterné. Son immense curiosité l'avait amené à s'intéresser à de nombreux domaines d'expérimentation et d'invention scientifiques. Il serait d'abord enchanté et fasciné par les réalisations de ses successeurs du xx^e siècle. Puis il s'inquiéterait en découvrant que ces développements nouveaux ont entraîné une arrogance nouvelle contre laquelle rien – non plus que l'œuvre d'art – n'est à l'abri. L'humanisme, qui instaurait une unité entre les sciences et les arts, dont la Renaissance est le symbole, et l'œuvre de Léonard, l'accomplissement exemplaire, a disparu.

Il pourrait demander à rencontrer les techniciens responsables. Imaginez sa consternation à son entrée dans le service de restauration d'un grand musée moderne. Ayant été l'un des premiers à s'intéresser à l'anatomie et à pratiquer des dissections, Léonard serait frappé par le fait que ces départements ressemblent beaucoup plus à une salle d'opération qu'à un atelier d'artiste. Les tableaux qu'il avait vus pour la dernière fois sur son chevalet ou dans le lieu pour lequel ils avaient été peints, il les trouverait maintenant couchés comme des malades, entourés de techniciens et d'appareils, se vidant lentement de leur sang, jusqu'à mourir, sous le scalpel et l'action corrosive de violents produits chimiques. La réalisation finale de la vision de l'artiste, construite touche après touche en un film fragile de particules de peinture, subirait ici l'exploration téméraire et les transformations involontaires de la technologie du xx^e siècle.

Il verrait que l'on ne tient guère compte des facteurs plus subjectifs, non quantifiables, en jeu dans cette microscopique couche de peinture : les effets de la lumière et du vernis, les illusions d'optique voulues et obtenues par le peintre, ou les modifications inévitables, dues au passage du temps, dans l'équilibre des

valeurs tonales. Léonard et Titien pourraient bien en conclure tristement que, dans son attitude envers leur art, le xx^e siècle est aussi despotique face au passé qu'il est, à l'évidence, méprisant face à l'avenir.

Le divorce d'avec le passé

L'ampleur de la restauration des peintures, durant ces cinquante dernières années, est sans précédent, aussi bien par le nombre que par l'extrémisme des méthodes employées, qui vont de l'inadéquat jusqu'à l'irresponsabilité totale. Si nous ne mettons pas rapidement un frein à nos travaux, nous aurons fait à la peinture ce qui fut fait à maintes grandes cathédrales et églises en Europe au xix^e siècle et qui provoqua le grand cri de protestation de Ruskin :

« La vraie signification du mot restauration n'a été comprise ni du public ni de ceux à qui incombe le soin de nos monuments publics. Il signifie la destruction la plus complète que puisse subir un édifice ; ... tout le fini de l'œuvre se trouvait dans ce demi-pouce d'épaisseur disparu ; si vous tentez de restaurer ce fini, vous ne le faites que par conjectures ; ... Il y avait encore dans l'ancien quelque vie, quelque mystérieuse suggestion de ce qu'il avait été et de ce qu'il avait perdu ; ... Ne parlons donc pas de restauration. La chose elle-même, du début à la fin, n'est qu'un mensonge. »¹

Les plus grands tableaux dans les plus grands musées ont été saccagés par leur traitement, d'une façon qui est tout bonnement un scandale. L'étendue du ravage commence seulement à apparaître. Tout comme nous voyons maintenant, de plus en plus clairement, les effets dévastateurs du développement à courte vue de la construction dans tant de villes ou de villages, les « avancées » pleines d'assurance dans le domaine en expansion de la restauration des peintures durant ce dernier demi-siècle, amènent nombre de gens, connaisseurs aussi bien que profanes, à remettre en question les idées reçues d'il y a dix ou vingt ans.

Nombre des plus grands chefs-d'œuvre ont été victimes d'un traitement doctrinaire, insensible, par des techniciens incapables de voir plus loin que le bout de leur microscope. Ceux-ci ne semblent pas conscients des conséquences de leurs actes pour le tableau en tant que totalité, et les connaissances qu'ils ont de son contexte historique plus général se limitent parfois aux mentions de la dernière revue technique.

Personne ne saurait nier l'importance de la science dans ce domaine ; mais, pour un professionnel de cette discipline comme de toutes les autres, être fasciné par ses outils est révélateur d'une faiblesse et d'un manque de maturité dangereux. Le fait que cette attitude et que ces excès soient particulièrement manifestes en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis s'explique peut-être par notre avance générale en matière scientifique, et par l'éthique protestante même. Ce peut aussi être le reflet de la faible – voire presque inexistante – continuité de l'artisanat, ainsi que par notre position à l'écart du courant majeur des arts plastiques en

Europe. La sagesse d'une tradition reçue en héritage nous fait cruellement défaut, de même que le sentiment de la transgression dont parle Ruskin : l'humilité de l'artisan véritable devant un chef d'œuvre.

Ruskin parlait d'attitudes du xix^e siècle. Aujourd'hui, dans le domaine de l'esthétique, nous vivons une époque particulièrement précaire. Dans l'art comme dans la guerre, les moyens de protection sont contrebalancés par les moyens de destruction. Les nouveaux outils fournis par la science peuvent soit nous aider à protéger et améliorer la vie, soit détruire notre héritage et compromettre l'avenir. Même là où la technologie est bien utilisée, le seul fait qu'on en dispose peut souvent mener à des actions irréfléchies. Nous avons vu certains résultats tragiques de l'emploi expérimental excessif de drogues et de médicaments modernes ; et c'est encore ce que nous voyons dans le domaine de la restauration des œuvres d'art.

Ce danger menace particulièrement la peinture. Pas seulement à cause de la fragilité de cet art et de la révolution technologique. Mais aussi parce que c'est en peinture que le xx^e siècle a provoqué la disjonction et discontinuité la plus profonde. Notre conception tout entière de ce qu'est un tableau a été bouleversée par l'avènement de l'abstraction. Le rapport entre les siècles, en son contenu comme en sa forme, s'est rompu, les liens spirituels nous rattachant aux artistes qui ont peint des tableaux de saints, par piété aussi bien que par métier, se sont brutalement défaits. Nous admirons toujours leurs œuvres et les exhibons sur des autels en toc et dans des expositions attirant la foule. Mais en art, comme en religion, il est facile de confondre fréquentation de l'église et piété.

Nos comportements face à ces œuvres et à leur restauration sont étroitement conditionnés par notre vision particulière du passé. Nous sommes la première génération à penser avoir maîtrisé le temps – qui nous semble se télescoper tout entier dans le xx^e siècle – et qui possédons ce que nous croyons être une technologie de mémoire totale. Il est vrai que jamais tant d'informations n'ont été accessibles au si grand nombre, grâce aux reproductions, microfilms et bibliothèques informatisées. Mais cette abondance a un revers. Elle donne une illusion de pouvoir ; le passé devient un simple serviteur du présent. Ses images et ses objets d'art peuvent être convoqués et écartés à volonté. Cela présente, bien sûr, aussi des avantages : accroître notre conscience historique des accomplissements d'époques passées peut nous inciter à les sauver et à les préserver. Mais notre perception de ce qui mérite d'être préservé, et l'état dans lequel nous choisissons de le préserver, sera, là aussi, lourdement influencé par les priorités et les perspectives du xx^e siècle.

Cette ambiguïté n'est jamais très éloignée de la surface. Nous révérons l'Antiquité mais voulons la réduire à nos propres termes. Nous empêchons le passé de disparaître mais le retenons prisonnier et le tourmentons. Notre mentalité scientifique, nos certitudes positivistes et le poids écrasant de la technologie

qui nous emballent dans ce présent, peuvent facilement affecter et étouffer notre sensibilité face à la culture du passé. Nos propres modèles culturels ne sont pas conçus pour aiguïser notre sensibilité : la musique est de plus en plus bruyante, et notre ouïe, de plus en plus dure ; toutes ces formes et ces couleurs qui passent en éclair devant nous, parasitant notre attention, croissent régulièrement en violence et en intensité, émoussant notre réceptivité au langage plus nuancé de la grande peinture.

Il se pourrait aussi que l'accessibilité même de notre héritage artistique, de quelque époque et pays qu'il soit, en vienne à inhiber aussi bien que stimuler notre créativité, nous écrasant par son simple poids ? (Il serait intéressant d'approfondir la théorie selon laquelle « plus il y a de conservateurs, moins il y a de créateurs... ».) Assurément, aucun critique sérieux ne saurait prétendre que la peinture est à son apogée en ce dernier quart du xx^e siècle. Il se pourrait que l'intérêt actuel pour la restauration soit dû au fait que, par quelque étrange cheminement subconscient, nous compensons les défauts du présent par l'interférence excessive de l'excellence artistique d'époques précédentes, grâce à cet outil-ci, seul incontestable, de la suprématie moderne : la science et la technologie.

On peut même se demander si, d'une certaine façon, la supériorité même des écoles de peinture du passé ne nous pèse pas, et si nous ne cherchons pas simplement à les rabaisser à notre niveau en les vidant d'une part de leur mystère, nous vengeant ainsi de quelque obscure insatisfaction quant à notre condition actuelle. Même s'il semble peu probable que ce soit là l'intention, c'en est certainement, parfois, le résultat. La même tendance est assez évidente pour une bonne partie de notre critique littéraire et de notre critique d'art, qui projettent en arrière nos préoccupations et nos obsessions banales, et déconstruisent le passé en utilisant notre code binaire, et spécieux, du sexe et de l'argent. Freud et Marx. Avec de tels « outils d'interprétation », les pièces de théâtre – et même la musique – des siècles passés sont interprétées d'une façon que leurs auteurs eux-mêmes ne reconnaîtraient pas.

Mais même lorsqu'il est, apparemment, le plus bienveillant, notre intérêt pour le passé peut être nuisible : dans sa forme moderne, l'intérêt universitaire peut étouffer son objet, pour mieux le maîtriser, le réduisant à une série de faits documentaires exacts.

Le parallèle avec la peinture est moins évident à première vue, mais c'est avec le plus beau des beaux-arts que nos attitudes sont les plus révélatrices. Ici aussi, nous « déconstruisons » les œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous. Les restaurateurs d'aujourd'hui utilisent les méthodes modernes du « criticisme » pour écorcher les surfaces, et ce, grâce à la supposition qu'ils les sauvent des obscurs recoins de sombres intérieurs, ainsi que des lourds rideaux des vernis teintés. Puis ils exposent triomphalement devant la foule impatiente le choc nu des couleurs. Voici, disent-ils, ce que l'artiste aurait réellement voulu dire, s'il avait bénéficié

des atouts de la perspicacité moderne. Comme dans le cas de la théorie littéraire, notre nouveau dogme critique pourrait bien se révéler sous peu éphémère et faux, simple produit d'une mode. Il y a, toutefois, une différence de poids dans le cas de la peinture, le dommage causé est permanent.

La vie dans le musée : sanctuaire ou sacrilège ?

Une autre illusion qui afflige l'esprit moderne est ce postulat que la science, la culture muséale et une nouvelle prise de conscience en matière de restauration, à se combiner, ont placé le grand art du passé dans le sanctuaire assuré que constitue un musée lumineux et climatisé. Et de fait, ceci est souvent considéré comme l'un des domaines de progrès incontestables de notre siècle. La grande majorité des trésors artistiques sont maintenant entre les mains publiques. On suppose tout naturellement que l'Etat veillera à leur santé et qu'ils bénéficieront des soins d'une science neutre, rationnelle et attentive pour le restant de leurs jours. A notre époque d'« état-providence », nous imaginons tout naturellement que ces œuvres seront plus en sécurité là où elles pourront être protégées des caprices de propriétaires privés et bénéficier d'une surveillance permanente : comme un parent âgé confié à un établissement spécialisé et à des soins de professionnels, elles seront « bien mieux dans une maison de retraite ».

On peut toutefois s'avancer jusqu'à soutenir que les ravages causés par des comités directeurs impersonnels et la vie institutionnelle dans un établissement spécialisé ne valent pas mieux que les excès ou la négligence de collectionneurs privés. Le propriétaire privé protège souvent passionnément ses acquisitions ou son héritage ; et dans le cas des peintures en particulier, la négligence peut souvent se révéler bénigne dans ses effets.

L'image, cependant, du musée comme d'une sorte de bien absolu est tenace. C'est un établissement sérieux, didactique, démocratique : existe-t-il meilleure dernière demeure pour les monuments du passé ? Or le musée ne se situe pas dans un vide intemporel, isolé des préférences et des préjugés culturels des sociétés qui le gèrent, le parrainent et le financent. L'idée reçue qu'un tableau, après des siècles d'errance agitée et dangereuse, a enfin atteint un havre de sécurité, s'il se retrouve dans un musée public, est discutable pour le moins.

Le musée lui-même est probablement situé au centre d'une métropole polluée et peuplée. Pour l'atteindre, l'œuvre devra quitter son environnement d'origine où elle avait peut-être passé des siècles – une église ou un manoir. Ces transitions mêmes peuvent être dangereuses. Parfois le tableau avait été bien soigné et se trouvait adapté à sa demeure. D'autres fois on l'aura sauvé d'une existence dans l'humidité, incertaine et dangereuse. Mais quels que soient son histoire ou son état, son nouvel environnement peut présenter de nouveaux risques pour sa stabilité interne et sa

bonne conservation.

A son entrée, et quel que soit son état, la peinture se retrouvera entre les mains du restaurateur. Il faut la rendre digne d'être vue, avant qu'elle se présente en scène. Cela peut signifier un séjour prolongé dans le service de restauration du musée, que l'œuvre ait, ou non, besoin de soins. Le traitement peut varier en longueur ou en intensité, mais il y aura presque toujours traitement. Tel un objet étranger, le tableau doit être intégré par le musée et rendu conforme aux normes et postulats préétablis.

Les plus chanceux s'en tirent avec un simple « nettoyage de surface ». Mais la plupart vont probablement être les victimes de soins plus radicaux. La philosophie inconsciente qui sous-tend ces opérations est simple : la peinture doit être rendue aussi séduisante que possible pour le public de masse du xx^e siècle. Le musée emploie un personnel permanent pour ce faire. Ces personnes sont financées par l'Etat, ainsi ni le temps ni le coût n'entrent en ligne de compte. Comme les balayeurs dans les écoles ou la rue, ils nettoient parce qu'ils sont là pour nettoyer, même si le travail a déjà été fait la veille. La volonté de certains musées publics d'être didactiques et « grand public » influera de différentes façons sur la manière de traiter le tableau. Mais le résultat général sera de faire ressortir ses grands traits, de l'éclaircir, de le rendre plus net – bref, de le rendre plus « acceptable » et plus « photogénique ». La visée sous-jacente sera d'attirer et d'étonner le public et de lui montrer que même l'art ancien peut être amusant. Comme le disait récemment un article sur les nouveaux courants de la critique d'art : les pratiques modernes peuvent prolonger l'existence de « charme » d'un tableau.²

Mais ce n'est pas tout. L'œuvre aura bien rarement le droit de reposer en paix, même après la fin du traitement. Elle sera l'objet de soins permanents, réencadrée, accrochée différemment, prêtée à d'autres musées, dans des pays lointains qu'elle atteindra après de périlleux voyages par avion, bateau ou autoroute, et mènera généralement une existence moderne active. A chacun de ses déplacements, elle risquera de nouveaux dommages, et ces nouveaux dommages signifieront une restauration plus poussée qui s'étendra forcément au-delà des zones immédiatement touchées. La perte de quelques écailles de peinture, par exemple, peut être, parfois, l'occasion d'un rentoilage complet.

Elle courra des dangers plus insidieux. Les soins des spécialistes, immédiatement après l'acquisition, quelle que soit leur grandeur d'âme, peuvent aussi comporter leurs propres risques. Il peut y avoir controverse sur l'authenticité ou l'attribution d'un tableau, ce qui accroîtra la probabilité d'un examen détaillé. Le tableau peut alors être nettoyé en pensant à une nouvelle attribution, qui conditionnera l'approche du restaurateur. Si l'on pense qu'il s'agit d'un exemple précoce du style d'un peintre particulier, on fera, inconsciemment, en sorte qu'elle paraisse plus fraîche et plus naïve, pour qu'elle soit conforme à cette image.

Et considère-t-on qu'il s'agit d'une œuvre de la maturité, on la traitera dans ce sens.

D'autres risques sont plus faibles, mais réels malgré tout. Les peintures sont souvent caressées ou maltraitées d'une manière ou d'une autre par les milliers de visiteurs qui arpentent les musées publics. Les tableaux célèbres sont à la fois une cible pour les voleurs et une provocation pour les détraqués. Afin de protéger les œuvres contre ce genre d'attentions fâcheuses, on installe parfois des alarmes antivol, qui peuvent entrer en contact avec la toile et créer des dégâts s'aggravant avec le temps. Des peintures importantes entre des mains privées peuvent aussi être en danger. Il arrive que leurs propriétaires ouvrent leur maison au public, qui apportera tous les dangers de la vie muséale. Et s'il faut trouver de l'argent sous la pression du fisc, ces peintures seront « bichonnées » pour être mises en vente. Les risques que courent les tableaux entre les mains de marchands peu scrupuleux ne sont pas propres au xx^e siècle, mais la vitesse et la fréquence avec lesquelles les peintures changent de mains aujourd'hui, à l'évidence, aggravent ces dangers. En outre, les marchands modernes ont accès aux mêmes moyens techniques que les musées pour intervenir sur les toiles et certains sont évidemment tentés de les employer avec encore plus de brutalité.

Le débat manqué

Quelqu'un a dit qu'il y a deux façons infaillibles de détruire une peinture : en la restaurant ou en ne la restaurant pas. Les opinions divergent sur la meilleure façon de ruiner un tableau, ou de le sauver. Le restaurateur se heurte souvent à de vrais dilemmes. Il est donc curieux que les discussions publiques sur la restauration des peintures soient si rares. Le fait même que l'on ait entendu si peu d'avis contraires devrait nous alerter. Et le débat tel qu'il a eu lieu, a été intermittent, non concluant ou mal posé.

En Grande-Bretagne, l'inquiétude grandissante sur les techniques de nettoyage radicales que la National Gallery met en œuvre depuis la guerre, fait surface sporadiquement dans les colonnes du *Times*. Mais le débat de fond n'a jamais dépassé le cadre du *Burlington Magazine* et il n'a guère attiré l'attention du grand public. La discussion principale a opposé le professeur Sir Ernst Gombrich, alors directeur du Warburg Institute, et les techniciens de la National Gallery, menés par un peintre allemand devenu restaurateur, Helmut Ruhemann. C'est le nettoyage controversé, par Ruhemann, de chefs-d'œuvre des collections de la National Gallery, qui a provoqué l'inquiétude des experts en Grande-Bretagne et à l'étranger ; mais j'y reviendrai plus en détail dans un chapitre ultérieur.

Une controverse plus récente a éclaté à la National Gallery de Washington, aux Etats-Unis, suscitée par le traitement brutal du *Paysage avec un moulin* de Rembrandt, provoquant tant d'inquiétude que le travail a été suspendu dans le département de restauration du

musée pendant plus d'un an, tandis qu'était menée une enquête officielle.

Mais en général, les techniciens ne sont pas contestés, du moins en Grande-Bretagne et aux États-Unis. La restauration se poursuit, radicale et discutable, dans la quiétude aseptisée de nombreux laboratoires de musées, à l'abri des réactions critiques. Même des institutions relativement indemnes encore se mettent au pas. Les tendances homogénéisatrices de la modernité sont telles que même des pays dotés d'une politique de restauration plus prudente, comme la France, les Pays-Bas, l'Italie et la Russie, pourraient un jour succomber.

Comment se fait-il qu'il n'y ait pas eu, dans ce domaine, de contre-révolution pour s'opposer aux excès de la méthode scientifique ? Dans d'autres disciplines, des doutes s'élèvent depuis longtemps, issus de la remise en question générale de la croyance en ce progrès linéaire qui nous mène depuis le XIX^e siècle : personne ne croit plus que les engrais ou l'organisation sociale soient forcément bons, il s'agit simplement de forces puissantes, pour le meilleur ou pour le pire. La première explication, évidente, est que toute cette question de la restauration est considérée comme quelque chose d'un peu ésotérique, à quoi le sens commun n'aurait pas accès. On ne comprend pas toujours, par exemple, que les tableaux que nous voyons aujourd'hui ne sont plus tels qu'ils sont sortis des mains de l'artiste, mais le résultat d'une succession d'ingérences humaines et de changements naturels. Pourtant, à preuve, les éclats d'indignation, de temps à autre, après des cas scandaleux de nettoyages excessifs, et amenant même le profane à en prendre parfois conscience : il y a là quelque chose qui ne joue pas.

Une autre raison de l'absence de critique dans ce domaine est le traditionnel goût du secret des restaurateurs eux-mêmes, dont les méthodes et les recettes sont rarement rendues publiques. De nos jours, ils parviendront vite, avec la science à la bouche, à aveugler ou du moins laisser perplexe l'esthète intéressé ou l'observateur intelligent, les encourageant à passer leur chemin.

Il y a aussi une explication plus paradoxale au fait que la restauration des tableaux soit restée dans un havre de paix : c'est le retard scientifique relatif des techniques de restauration même. La science n'a été utilisée pour les tableaux que de façon relativement récente et les techniques en sont encore à faire leurs premiers pas, instant grisant mais où les erreurs sont le plus susceptibles de se produire. Il s'invente encore de nouveaux procédés, et les restaurateurs ne manquent pas qui désirent ardemment les expérimenter. Dans toute sa rigueur, la façon moderne de résoudre les problèmes s'applique maintenant à la surface peinte et à son support.

Il ne faut pas y répondre par une réaction primaire, à la façon de Ludd. Il est clair que la technologie de la restauration est importante : nous avons bien progressé depuis ce conseil que donnait un Français en

1679, comme traitement pour les peintures sales : « *prenez de l'urine toute chaude ou bien pissiez sur la peinture* ». ³ La solution ne se trouve pas forcément dans moins de science, mais dans une science meilleure, plus critique vis-à-vis d'elle-même, et dans plus de retenue et de finesse à l'appliquer. Et surtout, la restauration doit être éclairée par un regard d'historien d'art sensible et au fait de l'œuvre elle-même.

Conflit de cultures

Les enseignes dans les brocantes, montrant un tableau à demi nettoyé, suggèrent qu'un peu de soins professionnels peut opérer des miracles et qu'il existe une solution magique pour tout effacer, sauf « l'original » qui resurgira comme neuf. L'idée de base part de l'hygiène domestique. Mais les tableaux ne sont pas des surfaces de plastique, ce sont des films fragiles, d'illusion subtilement travaillée, dotés, chacun, d'une intégrité individuelle particulière. A s'en occuper comme on vaquerait, énergiquement, au ménage, il y a peu de chance qu'on la sauvegarde.

Aujourd'hui, l'un des principaux dangers est la tentation de ne voir dans tout cela qu'une question de technique. Autrefois, alors que les conflits et les controverses documentées à ce sujet abondaient, c'était rarement le cas. Un homme comme Goethe s'intéressa sérieusement à la restauration et, dans un texte clairvoyant, appela à la prudence. Les peintres eux-mêmes s'intéressaient aussi de près au sujet et s'inquiétaient vivement de la manière dont leurs tableaux et ceux d'artistes du passé étaient traités. Leurs attitudes à cet égard constituent un aspect fascinant et largement négligé de l'histoire de l'art. Titien en personne retoucha certaines peintures de Mantegna. Sebastiano del Piombo répara certains des dommages subis par les œuvres de Raphaël après le sac de Rome. Maratta fut si contrarié qu'on lui ait demandé de recouvrir une nudité dans un Guido Reni, qu'il le fit à la détrempe pour que le voile pudique puisse être enlevé plus tard. Delacroix était si vivement touché par ce problème qu'il mit fin à sa vieille amitié avec le restaurateur en chef du Louvre après une longue et véhémement querelle publique sur les styles de restauration.

Il est rare aujourd'hui de trouver des personnes qui aient une formation à la fois en histoire de l'art et en sciences. Pour le technicien en blouse blanche, ce sont la structure et la composition physique d'une peinture qui comptent, plutôt que les aspects de son esthétique. Dans ce domaine, le mythe selon lequel la science serait en quelque sorte neutre dans son action a vraiment la vie dure. En dépit d'une évidence accablante, nous ne réalisons toujours pas que tout ce que nous entreprenons sur une œuvre d'art dont nous avons hérité sera à notre propre image. Nous sommes si habitués à nos propres préjugés que nous sommes, véritablement, incapables de voir ce que nous faisons.

Pour comprendre la portée de la pression exercée par les attitudes contemporaines, il nous faut regarder

en arrière. Les tâtonnements du goût ont toujours été clairement visibles dans l'histoire de la restauration elle-même, comme le prouve un fait qui domine tous les autres depuis trois cents ans : les restaurateurs du XVIII^e siècle éclaircissaient les tableaux sur lesquels ils travaillaient, et ceux du XIX^e les assombrissaient. Le lien direct avec les philosophies esthétiques dominantes de l'époque n'a pas besoin d'être souligné.

Mais la meilleure preuve de l'évanescence du goût se trouve dans l'histoire des faux. A considérer l'épisode extraordinaire des Vermeer contrefaits par Van Meegeren, il nous est presque impossible aujourd'hui de comprendre comment les experts internationaux de l'époque ont pu se laisser abuser. Ce n'est pas que Van Meegeren ait été un faussaire maladroit ; au contraire, il déployait énormément de soin et d'ingéniosité dans sa tâche. Mais, quand on les regarde avec les yeux d'aujourd'hui, ses faux portent la lourde empreinte de leur époque ; ils reproduisent les aspects de Vermeer qui étaient parlants pour les présumés esthétiques des années trente et quarante. Vus avec nos yeux d'aujourd'hui, certains des visages présentent une ressemblance indéniable avec Marlène Dietrich. S'il fallait encore une autre preuve des fluctuations de la mode en matière d'art, il suffit d'ajouter que *La Jeune fille à la perle* de Vermeer fut vendue deux florins – en tant que Vermeer – au XIX^e siècle à Amsterdam.

Pour les restaurateurs, l'importance de ces fluctuations extrêmes du goût est – ou devrait être – évidente. Les praticiens d'aujourd'hui ne peuvent éviter d'être influencés par les mêmes modes et les mêmes préjugés que les artistes de notre propre génération. Nous aimons bien ridiculiser les habitudes du passé : les ajouts et les modifications apportés aux œuvres des maîtres anciens par les artistes ou les restaurateurs des XVIII^e et XIX^e siècles – un coucher de soleil ici, des animaux paissant là, ou tels autres motifs à la mode. Nous parlons avec pitié de la lascivité, de la pruderie et de l'hypocrisie amenant l'époque victorienne à trafiquer les originaux pour les adapter à sa propre sensibilité sexuelle. Mais nous sommes apparemment moins conscients de nos propres préjugés, qui sont, schématiquement, ceux de la publicité : impact, crudité et lisibilité. La contagion culturelle est quasi universelle et, dans le cas du restaurateur, insidieuse. Les contours de personnages ou d'objets, dans une œuvre de Titien, seront arrangés pour la rapprocher imperceptiblement, de quelques années, de nos propres idéaux, le mieux symbolisés encore par les maigres carrés de couleur primaire de Mondrian. Le test le plus simple est de comparer la reproduction photographique d'une œuvre avec l'original : par rapport à la photo, le vrai Titien peut sembler manquer de brillance dans la couleur ou de fermeté dans la silhouette. Un professeur des beaux-arts, interrogeant ses élèves sur ce point, s'aperçut qu'ils préféreraient toujours les diapositives les plus tape-à-l'œil aux plus fidèles.

Les peintures des maîtres anciens sont évidemment les plus vulnérables. Mais les modernes aussi peuvent

souffrir. Les œuvres cubistes sont peut-être le cas le plus frappant. Leurs surfaces ont maintenant souvent l'air saturées et monotones : l'interaction piquante, provocante, entre les textures – part de l'essence même du cubisme – a disparu, comme ont souvent disparu les contrastes entre noirs veloutés en retrait, rehauts de lumière rugueux portés en avant ou taches inattendues de bleus friables, émoussés par la conjonction d'imprégnation de cire au revers et de vernis sur la face. L'humour et les astuces optiques de l'artiste sont étouffés par devant et par derrière, et on demande à l'œuvre d'être conforme à l'idée reçue d'une peinture de musée. Comme pour les enfants à qui leur gouvernante faisait porter un certain type de vêtements convenables dans les grandes occasions, ce conformisme sacrifie la personnalité à la bienséance. Les surfaces de ces peintures ont souvent été ruinées du vivant même des peintres. Comme Marcel Duchamp le notait avec fatalisme : au bout de quelques années, un tableau, comme l'homme qui l'a fait, meurt pour devenir partie de l'histoire de l'art.⁴

Goût pour les vieilleries ou scientisme ?

Quelles leçons pratiques le restaurateur du dernier quart du XX^e siècle doit-il tirer de tout cela ? Nous ne pouvons jamais échapper totalement à notre environnement – et il serait artificiel de trop essayer de le faire. En dernier ressort, nous devons être nous-mêmes et utiliser avec intelligence et modération les outils dont nous disposons. La règle la plus fondamentale est peut-être d'éviter les extrêmes romantiques, qu'ils se manifestent sous la forme d'un esthétisme délibéré, ou par le leurre de la science elle-même, avec son théâtre continu de nouvelles « découvertes ».

Le goût pour les vieilleries – qui n'est guère qu'une autre façon de plaquer notre vision des choses sur le passé – n'est pas la réponse adéquate. L'obscurantisme, sous la forme du refus délibéré des méthodes modernes, est une solution de facilité, ici comme ailleurs. En fait, il est essentiel d'avoir le maximum de connaissances en matière d'histoire, d'histoire de l'art et de sciences. Nous pouvons rire avec Hogarth de ces connaisseurs qui ne savaient apprécier les peintures que si les toiles étaient tout enfumées par le temps.⁵ Personne ne devrait aimer la saleté et l'enlaidissement pour eux-mêmes. Mais, encore une fois, il importe d'éviter les extrêmes : Reynolds aussi avait raison, quand il prétendait qu'il était possible de voir à travers le nuage obscurcissant une peinture ancienne.⁶ S'il est recommandé, le plus souvent, de ne pas chercher à retirer jusqu'à la dernière trace des vernis antérieurs, il nous faut rester capables de voir à travers le nuage. C'est une faculté qui s'atrophiera si nous sommes confrontés à des surfaces remises à neuf, simples et brillantes, qui ne laissent pas de place à la suggestion ou à l'imagination, et réduisent les tableaux à des objets n'exigeant rien de nous et donnant peu en échange.

Tous les extrêmes sont déplorables, mais quelques-uns sont plus déplorables que d'autres. L'argument réellement décisif contre une approche dogmatique et radicale dans le nettoyage des peintures, est qu'elle a pour conséquence pratique, simple et définitive, de fermer toute option au futur, ce qui n'est pas le cas de l'excès de prudence. Une fois le fini incomparable d'une œuvre de maître ancien – fusion complexe d'art et de temps – disparu, c'est pour toujours.

La responsabilité ultime doit appartenir entièrement au restaurateur. Les théories définitives et doctrinaires sont à éviter. Les pratiques systématisées et enseignées dans les écoles de restauration sont l'antithèse de l'individualité de la création originale. Ce qu'il faut, c'est une approche équilibrée et mesurée, avoir le maximum de conscience historique et comme une sorte d'humilité et de respect face à la personnalité de chaque œuvre. En médecine, c'est devenu un lieu commun depuis Molière, que de dire que le remède peut être pire que le mal. Nous voyons bien aussi, maintenant, l'avantage qu'il y a à tenir compte de la personne dans son ensemble, en évitant de traiter trop, de façon déséquilibrée, une maladie particulière. Nous comprenons aussi qu'il vaut mieux ne pas traiter certains problèmes, compte tenu d'effets secondaires inévitables. Il en va de même pour une œuvre d'art : le restaurateur devrait réfléchir longtemps, et à fond, avant de toucher à une peinture, et il ne devrait jamais négliger la possibilité de ne pas y toucher du tout. L'idéal est facile à formuler, mais difficile à atteindre : c'est tout simplement d'éviter que le tableau ne s'impose à l'attention du spectateur, que ce soit par trop, ou trop peu, de restauration.

En dernier ressort, de solides arguments financiers incitent à la prudence. Il ne fait guère de doutes que d'ici une décennie au plus, il y aura un renversement brutal des modes actuelles de restauration et que le prix des tableaux réagira en conséquence. La valeur des œuvres sur le marché de l'art, faite d'un mélange de rareté, de snobisme, d'orgueil et de mode, autant que de goût et de savoir de connaisseur, est notoirement changeant. Cependant, les tableaux anciens sont, et de loin, de plus en plus chers. Reflets de distinctions très fines, les enchères permettent d'estimer approximativement, en termes d'argent, le « prix » d'un moment artistique qui ne se répétera pas, d'un sommet dans l'expression de l'esprit humain. Il n'est pas seulement contestable, d'un point de vue éthique, de falsifier, rénover ou, simplement, surnettoyer les œuvres des maîtres anciens, c'est aussi peu perspicace financièrement parlant. Quelle serait la valeur de revente d'un bronze Shang qui aurait été repoli au tour ? Qui voudrait d'un psautier du XII^e siècle dans les marges duquel l'ancien propriétaire aurait griffonné des traductions modernes pour éclairer le sens des caractères enluminés anciens, ouvragés à l'extrême, afin de les rendre immédiatement compréhensibles pour l'œil moderne ? Plus la prise de conscience de ce qui se commet contre la peinture croîtra, plus la valeur des œuvres relativement intactes croîtra en flèche, contrai-

rement à celle des produits de laboratoire falsifiés, les acheteurs distinguant de mieux en mieux entre vieillissement naturel et rajeunissement artificiel.

L'une des raisons pour lesquelles ce tournant n'a pas encore eu lieu est que le marché est souvent faussé par les acquéreurs institutionnels – en particulier les musées et galeries financés par l'État. Certains directeurs de musées sont, à l'évidence, plus attentifs que d'autres, et ils sont tous, théoriquement, responsables devant leur organisme de tutelle. Mais il leur manque parfois l'instinct de protection des acquéreurs privés les plus perspicaces, et ils sont certainement moins soucieux de maintenir la valeur marchande future d'un tableau. Une fois acquis, un tableau ne sera, en principe, plus jamais revendu. Il devient simplement propriété de l'État, ou « appartient à la collection », et on peut donc faire sur lui les expériences que l'on veut, sans même la moindre des restrictions que peut entraîner un intérêt financier personnel.

Il est amusant de noter, toutefois, qu'à l'autre bout de l'échelle, le marché se comporte à l'opposé. Le *Wall Street Journal* rapportait, il y a quelques années, que les tableaux de primitifs américains se vendaient mieux s'ils étaient laissés dans leur jus évocateur, tout nettoyage ne faisant que souligner leur naïveté.⁷ D'en arriver à une situation où les bons tableaux seraient sérieusement trafiqués, alors que les mauvais resteraient intacts, ne manquerait, assurément, pas de sel.

Les peintures anciennes sont en nombre limité. Aujourd'hui, nous restaurons tant d'œuvres, et si radicalement, que nous risquons de détruire d'un seul coup tout ce que de nombreux collectionneurs et hommes de métier prudents et sensibles ont tenté, pendant des siècles, de sauvegarder, ou que le hasard nous a conservé. Par notre zèle égoïste et notre arrogance face au passé, nous allons peut-être priver nos enfants de la joie d'en faire leur propre lecture. Ce qui est sûr : ce ne sera pas la même que la nôtre. Ils ne vivront plus, contrairement à nous, à l'ombre du XIX^e siècle ; ce sont nos propres excès qui leur feront de l'ombre. Il suffit de regarder quelques décennies en arrière. Déjà, le caractère irréfléchi et extraverti des années soixante commence à sembler aussi daté et, en un sens, aussi triste et artificiel, que la mélancolie mi-victorienne. En matière de restauration, comme en tant d'autres domaines, le simple sens de la relativité est le commencement de la sagesse.

1. Ruskin, *Les Sept lampes de l'architecture*, chapitre VI (Londres, 1849). Traduit de l'anglais par G. Elwall. Les Presses d'Aujourd'hui, Paris, 1980. p. 204.
2. Dan Gillan, « New Look at Old Art », *Times Higher Education Supplement*, 20 avril 1984.
3. La Fontaine, *L'Académie de la Peinture*. Paris, 1679. p. 18.
4. Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Ed. Belfond, Paris, 1967, p. 124.
5. Hogarth, « Analysis of Beauty », *Works*. Ed. J. Nichols and G. Steevens, 1810.
6. Joshua Reynolds, *Second Discourse to RA*, London, 1769.
7. *Wall Street Journal*, 2 avril 1982.

Ainsi écorchés, les tableaux...

par Jean Clair

[...] On avait toujours jusque-là regardé les tableaux à la lumière du jour, dans les conditions mêmes où ils avaient été peints. Les verrières du musée et leur orientation répétaient celles de l'atelier. Le peintre avait toujours été attentif à mesurer la lumière égale et froide du nord qui éclairait son travail, à régler son flux par des écrans, à éviter son éclat trop direct par des volets haussés à hauteur d'homme. Et quelle joie c'était, dans les anciens musées, de voir la même lumière caresser les tableaux, les éclairer doucement, jouer sur leur surface fragile et précieuse, faire ressortir dans leur plus fine modulation les variétés d'un vert ou d'un rouge, s'accrocher à quelques grains de leur matière ou sortir de son ombre un noir particulier qu'on n'avait pas encore bien vu. Et le plaisir aussi changeait avec les heures.

Les nouveaux musées, conçus comme des boîtes étanches, ne pouvaient pas souffrir pareille variété. Enclos dont on maîtrisait l'humidité et la chaleur, ils devaient être éclairés en lumière égale, quels que fussent l'heure, la saison, le temps. L'éclairage électrique devint la règle. On prit donc l'habitude, sans même s'en rendre compte, de regarder l'épiderme des tableaux sous l'éclat strident de rampes de théâtre que des techniciens, contre toute évidence, prétendirent en tout point identique à la lumière du jour.

Le même admirable tableau de Bonnard, *En barque*, que j'avais vu éclatant de lumière sous les verrières du vieux musée de Tokyo, dans l'éblouissement de ses rouges, de ses verts, de ses bleus, ses jaunes, je le revis plus tard, fané, décoloré, passé, grisaille, inanimé, sous les flots des projecteurs du lieu où il est aujourd'hui exposé.

Là où triomphait le grand éclat solaire, un ton pisseux devint la règle. De l'azur, on était descendu aux latrines. On obtura les dernières fenêtres, on traqua les derniers rayons du jour qui auraient pu encore être cités à témoin et, par comparaison avec leur gloire, faire condamner le crime.

Puis, car l'éclairage artificiel mais aussi le confinement des salles, en rappelant ceux des blocs opératoires, suggéraient la rigueur scientifique, on s'avisa en effet d'opérer les peintures. On en retira les vernis superficiels, souvent enfumés ou salis par les mouches, mais aussi, dans l'élan, les vernis durs et profonds, les couches du derme des pigments, les glacis successifs – *Trenta o quaranta*, précisait Titien en son temps –, ces vélatures délicates qui sont dans un tableau la part de l'ombre, non pas son enténébrement mais sa lueur la

plus délicate.

Ainsi écorchés, les tableaux s'offrirent, sous l'éclat des scialytiques, à la curiosité bavarde des badauds.

A qui prétendait protester, on opposa l'idée absurde que les tableaux souffraient de la lumière solaire, ou bien encore que les milliers de watts déversés à tout moment du jour comme de la nuit permettaient d'eux une approche démocratique que la lumière naturelle ne permettrait pas. Au nom du principe qu'il ne fallait plus rien laisser à désirer, mais au contraire, sous les projecteurs allumés jour et nuit, tout découvrir, exposer, tout imposer aux curieux, en tout moment et en tout lieu, on vit s'évaporer ce qui avait fait jusque-là le plaisir subtil et secret de l'amateur.

Jean Clair, *Court traité des sensations*. Gallimard, Paris, 2002. p. 97 à 99. Avec l'aimable autorisation de l'auteur.

Andrea del Sarto. *La Charité* (Musée du Louvre).

Etat du tableau au cours du nettoyage de 1980. Voir texte p. 14.



La notion de patine et le nettoyage des peintures

par Paul Philippot

☛ *L'intérêt suscité par la publication dans notre précédent bulletin du texte historique de René Huyghe sur le nettoyage des peintures nous amène à proposer à nos lecteurs l'article suivant paru en 1966 dans le volume IX du Bulletin de l'IRPA (Institut Royal du Patrimoine Artistique de Belgique). Paul Philippot a été directeur adjoint puis directeur de l'ICCROM (Centre international pour l'étude de la conservation et de la restauration des biens culturels, fondé par l'Unesco en 1959) de sa création jusqu'en 1977. Enseignant durant quarante ans à l'Université libre de Bruxelles, traducteur en langue française de Cesare Brandi, il est aujourd'hui président de l'APA (Association du patrimoine artistique belge). La réflexion qu'a conduite Paul Philippot dans ses différentes fonctions présente bien des similitudes avec celle que nous avons nous-même engagée. En témoigne ce court passage :*

« Observons [...] que la tendance à faire du nettoyage « radical » une position de principe, si elle semble venue du monde anglo-saxon et généralement nordique, s'est peu à peu répandue sur tout le continent. Or, cette expansion s'est faite, pratiquement, sans provoquer de discussion, laissant dès lors supposer qu'il ne s'agissait de rien d'autre que d'un progrès technique, conséquence d'une restauration devenue de plus en plus scientifique, et d'ailleurs de plus en plus abandonnée, sur la base de cette assertion, à la compétence des spécialistes. C'est précisément le danger de cet enchaînement de fausses évidences qu'il importe de dénoncer. Rappelons les fondements des positions en présence. D'une part la position pseudo-scientifique qui, pour donner au problème un caractère d'objectivité scientifique, le pose *d'emblée* dans ses termes matériels : tout ce qui n'est pas matière originale est altération déformante et doit être éliminé pour retourner à l'original. Toute autre attitude, dans la mesure où elle entend partir de l'impression générale produite par le tableau, est qualifiée de subjective ; dans la mesure où elle entend respecter le temps dont l'œuvre porte la marque, elle est discréditée comme romantique : deux variables qu'il importerait d'éliminer pour assurer l'objectivité de l'approche. Et pourtant, regardons les œuvres traitées. Ici, le bleu du ciel ou l'horizon s'avancent *devant* les nuages ou le plan moyen ; là les rehauts de lumière d'un drapé, tout à coup, se dissocient de l'ombre, alors qu'ailleurs les nuages flottent *dans* le ciel et que lumières et ombres, malgré la division des touches, se *composent* dans l'unité enveloppante de

l'espace. Ça et là, la couleur, au lieu de se donner comme dans la transparence d'un miroir où elle se spatialise, affleure en surface et redevient pure matière, comme sur la palette. On pourrait multiplier les observations de ce genre, multiplier les citations d'exemples précis. Il reste, il est vrai, difficile de les illustrer, mais nullement de les voir. Et qui a appris à les déceler, les retrouve aisément, chaque fois que s'est produite, du fait d'un nettoyage excessif, cette altération de la construction formelle de l'image, faite de rupture des rapports d'espace et de l'unité lumineuse. »

Paul Philippot, « Le nettoyage des peintures. Réflexions critiques », In *Watteau, Technique Picturale et Problèmes de Restauration*. Université Libre de Bruxelles, 1986, p. 84.

Toute œuvre d'art présente, du point de vue de sa restauration, un double caractère historique. D'une part, elle est historique en tant que création de l'homme réalisée à une époque déterminée. D'autre part, elle se présente à nous à travers le laps de temps qui s'est écoulé depuis cette création, et dont l'élimination est inconcevable. Or, cette durée affecte la matière à laquelle a été confiée la transmission de l'image. Dans le cas des peintures, qui nous occupera ici, certaines transformations s'opèrent normalement au cours du temps, qui sont totalement irréversibles.

C'est ainsi que le travail du support et le séchage de la peinture provoquent normalement un réseau de craquelures, qui joue un rôle considérable dans l'aspect et la texture de l'œuvre. Mais le séchage du liant tend aussi à augmenter la transparence des couches picturales, spécialement dans les parties où le liant a été utilisé en abondance, comme dans les glacis de terre brune, ce qui a pour effet d'accroître dans certains cas les contrastes entre ces zones transparentes et la relative opacité des zones qui ont moins évolué. Un phénomène de ce genre s'observe notamment dans certaines œuvres de Brouwer. D'autre part, l'évolution de certaines couleurs est bien connue. Souvent, il s'agit d'un assombrissement, comme pour certains rouges ou certaines ombres : le résinate de cuivre a tendance à brunir ; les bleus sont quelquefois atteints d'une instabilité particulière ; les vernis jaunissent et voient se réduire leur transparence. Enfin, un phénomène normal du séchage est l'exsudation du liant vers la surface. Cette migration contribue dans une large mesure à déterminer le lustre particulier de la surface

picturale « stabilisée », en affectant, avec l'état de surface, la transparence et la profondeur des tons.

Or toutes ces modifications peuvent être considérées comme normales ; sauf en des cas extrêmes, elles ne nous apparaissent même pas comme des altérations, mais comme la simple marque du temps – même si, d'un point de vue strictement matériel, il s'agit évidemment de processus d'altération.

D'autre part, dans la mesure même où ces modifications sont irréversibles et échappent à une détermination rigoureuse, il faut admettre que l'état original de l'œuvre, c'est-à-dire celui dans lequel l'artiste l'a laissée lorsque s'est achevé le processus de création, est en tout état de cause impossible à rétablir, et même à déterminer objectivement. Aucune restauration ne pourra donc jamais prétendre rétablir l'état original d'une peinture. Elle ne pourra que révéler l'état actuel des matières originales. A supposer qu'elle le veuille, elle ne peut donc en aucun cas abolir l'historicité seconde de l'œuvre, le temps qu'elle a traversé pour se présenter à nous.

Cette constatation nous permet d'aborder de façon plus rigoureuse le problème critique en reliant son aspect historico-esthétique aux facteurs matériels dans lesquels il se concrétise. Et c'est ici que trouve sa place la notion de patine. La patine en effet, est précisément cet effet « normal » du temps sur la matière. Ce n'est pas un concept physique ou chimique, mais un *concept critique*. La patine n'est pas autre chose que l'ensemble de ces altérations « normales » en tant qu'elles affectent l'aspect de l'œuvre sans la défigurer – précisément parce qu'il s'agit d'altérations « normales ». La notion même de « normalité » à laquelle il faut ici recourir, ne disqualifie nullement le concept, mais révèle simplement qu'il ne concerne pas la matière, mais relève du domaine critique et suppose toujours un jugement esthétique.

Ce serait une grossière erreur de croire qu'un tel jugement puisse être éliminé, et que cette élimination pourrait ramener le problème à une objectivité « scientifique ». En effet, éliminer le problème de la patine signifierait tout simplement ramener la question à ses données matérielles et, par conséquent, ignorer le *fait* de l'évolution des matières – ce qui serait une erreur scientifique – ou refuser de considérer le problème qu'elle pose : les rapports entre l'état original et l'état actuel des matières originales, c'est-à-dire renoncer à considérer la réalité esthétique de l'œuvre d'art.

L'importance de la notion de patine pour le nettoyage des peintures résulte du rôle particulier qu'y joue le vernis. Celui-ci, en effet, voit son éclat se ternir avec le temps, et cette altération, tant qu'elle ne dépasse pas certaines limites, se combine avec celles des couches sous-jacentes. En particulier lorsque celles-ci ont souffert, elle peut en atténuer les dégâts ou les contrastes. De sorte que se pose nécessairement la question de l'évaluation du rôle que joue ou peut jouer l'altération du vernis dans la constitution de l'aspect actuel de l'œuvre. L'état actuel de la couche picturale

n'étant en aucun cas identifiable à l'état original de l'œuvre, il est donc indispensable, au moment du nettoyage d'une peinture, d'apprécier le rôle que joue ou peut jouer le vernis en tant qu'élément de la patine. Mais il est évident que cette appréciation, comme celle de la patine en général, est fondée sur une comparaison mentale de l'aspect actuel de l'œuvre – ou, plus exactement, des divers aspects actuels possibles selon le degré du nettoyage – et de l'idée que le restaurateur se fait (et il ne peut pas ne pas s'en faire une !) de l'image originale. Une telle comparaison comporte nécessairement une grande part d'hypothèse. Mais le restaurateur ne peut y échapper sans se dérober à sa mission. Est-ce à dire que nous retombons ici dans la pure subjectivité du goût personnel ? Ce sera le cas, sans doute, chaque fois que le problème critique sera éludé parce que le restaurateur n'en aura pas pris conscience, et se laissera guider par ses seules préférences personnelles ; et en ce sens, le dévernissage complet peut fort bien n'être qu'une manifestation du goût, tout autant que le dévernissage partiel. Son objectivité, en effet, est illusoire, puisqu'elle est au prix de la substitution d'un critère purement matériel au jugement critique.

Une stricte méthodologie critique, au contraire, exigera de procéder avec une conscience rigoureuse de toutes les données du problème. Il faudra donc, d'une part, estimer les altérations subies, qu'il s'agisse de simple patine ou de véritables défigurations ou dégâts ; diagnostic qui se base à la fois sur la connaissance objective de l'évolution des matières et sur l'idée que l'on se fait de leur *aspect originel*, laquelle repose à son tour sur l'expérience des œuvres dans leur réalité esthétique et matérielle. D'autre part, le restaurateur devra se faire une idée aussi précise que possible de l'unité originelle de l'œuvre, dont est fonction chacune des valeurs particulières. Cette intuition, qui est fondamentale, n'est pas autre chose que l'identification de la réalité formelle de l'œuvre : celle-ci, ayant sa cohérence propre, est en effet le seul critère auquel peuvent se mesurer les altérations, pour autant qu'elles affectent la forme. Il semble donc que l'on en soit réduit à un cercle vicieux, l'unité originelle étant imaginée à partir de l'œuvre altérée, et les altérations appréciées à partir de l'unité originelle. Mais ce serait là oublier que deux facteurs sortent du cercle et assurent ainsi la validité du travail critique : les altérations objectivement démontrables, bien qu'au niveau purement matériel, et l'expérience de l'œuvre d'art comme telle qui, en raison même de la cohérence formelle qu'elle suppose toujours, dénonce aussi les atteintes qui y sont portées, – exactement comme l'expérience d'une exécution musicale révèle, avec l'œuvre exécutée, les erreurs éventuelles de cette exécution.

La comparaison entre l'état actuel et la représentation vivante de l'image originale n'est donc pas seulement possible, elle est l'expérience même de l'œuvre d'art comme telle, en tant qu'elle nous est parvenue à travers le temps qui nous sépare de sa création. C'est

sur cette base, faite d'un continuel va-et-vient de la matière à l'image et de l'image à la matière au cours duquel se précise le diagnostic critique, que le restaurateur pourra apprécier le rôle joué par les couches de vernis plus ou moins altéré. Le nettoyage devient alors, du point de vue critique, la recherche de l'équilibre actuellement réalisable qui soit le plus fidèle à l'unité originelle. Et il est évident que la solution dépendra chaque fois du cas d'espèce. Le nettoyage d'une peinture ne peut donc jamais être conçu comme une opération purement matérielle et comme telle « objective » : l'élimination du vernis – et éventuellement des repeints – qui recouvrent la couche originale. Nettoyer une peinture, c'est, sur la base d'une connaissance préalable aussi exacte que possible de son état actuel, progresser vers un état qui, sans attenter à la matière originale, restitue plus fidèlement l'image originelle : progression qui implique au plus haut point la capacité de prévoir, sans laquelle il est impossible de s'arrêter à temps, car le nettoyage devient alors une aveugle chasse au trésor qui s'arrêtera seulement – et pas toujours ! – à la matière originale.

En fait, le voile qu'apporte le vernis ancien sera généralement très précieux lorsqu'il s'agira de compenser des contrastes accrus ou d'équilibrer des parties usées et des parties intactes, tandis que le nettoyage pourra normalement être poussé beaucoup plus loin lorsque les altérations dues à la patine sont minimes. Dans ce cas cependant, il faudra également tenir compte du fait que la mise à nu radicale de la couche picturale originale souligne presque toujours sa matérialité au détriment de l'image et que, en conférant un aspect neuf à un objet ancien, elle crée au sein de celui-ci un désaccord qui est une sorte de falsification ; elle accentue la matière au détriment de la forme, et dénonce vis-à-vis de l'œuvre d'art la prédominance de l'intérêt hygiénique pour l'objet sur l'intérêt esthétique pour l'image.

A mesure que le nettoyage se rapproche du dévernissage complet, l'état de surface de la couche picturale requiert évidemment une attention croissante. Le critère de sécurité purement matériel de l'absence de pigment sur les tampons de solvant n'a évidemment ici aucune valeur, non seulement parce qu'un tel contrôle ne peut se faire qu'*a posteriori* et ne constitue donc pas une garantie, mais avant tout parce que la surface peut être matériellement altérée sans qu'il y ait perte de pigments. En effet, la migration du liant vers la surface au cours du séchage est déterminante pour la formation du lustre de celle-ci, qui confère aux tons leur profondeur et leur transparence. Dès lors, il faut admettre que le lustre peut fort bien être altéré par un nettoyage excessif, bien avant que celui-ci ne se révèle par des pertes de pigments. En fait, on ne rencontre que trop fréquemment des tableaux ravagés par un nettoyage drastique qui, en altérant le lustre de la surface dû à l'exsudation du liant, a « percé la peau » de la peinture. Une plaie s'ouvre alors, où la couleur apparaît dans la matérialité qu'elle a sur la palette, et

s'oppose ainsi à sa propre transfiguration formelle ; la matière affleure dans l'image comme une île émerge d'un lac et rompt la transparence de l'eau. Ce sont les effets de lumière et les parties claires qui subissent le plus souvent ces ravages dus à la « chasse au trésor » de la matière originale, et certains maîtres sont, en conséquence, particulièrement exposés à ce danger. Le brio fascinant des pâtes lumineuses de Josse de Momper l'a depuis longtemps désigné comme victime privilégiée, et bien peu de ses œuvres ont échappé au massacre. Ajoutons – car on ne le répétera jamais assez – que le crime, alors, s'arrête rarement à ce stade. Cette matière mise à nu, combien de fois ne cherche-t-on pas à l'exalter encore par un revernissage épais et brillant comme une carrosserie ! C'est alors l'antipode de la patine, car si celle-ci calme la matérialité de la peinture pour souligner la transposition des textures dans l'image, le vernis riche et dense, qui enrobe la peinture plus qu'il ne la recouvre, interpose au contraire la matérialité nouvelle et agressive de son clinquant propre. Un contraste naît alors entre la texture réelle de la peinture et son état de surface, qui tend à transformer l'œuvre en sa propre reproduction. Glissement d'autant plus dangereux que l'influence croissante des reproductions en couleurs, avec leur papier glacé, sur le « musée imaginaire » du public finit pas exiger cette conformité des œuvres avec leurs reproductions.

Le problème esthétique du nettoyage des peintures ne se pose donc pas dans les termes abstraits de l'alternative : dévernissage total ou dévernissage partiel. Il consiste au contraire, comme nous l'avons vu, en une démarche d'interprétation critique du cas d'espèce, visant à rétablir, compte tenu de l'état matériel actuel de l'œuvre, non pas un illusoire état original, mais l'état le plus fidèle à l'unité esthétique de l'image originelle. Dès lors, les solutions concrètes pourront s'échelonner, selon le cas, sur toute la gamme des degrés de nettoyage, jusqu'au dévernissage complet. En pratique cependant, il est évident que cette dernière formule ne se justifiera qu'exceptionnellement, car presque toujours elle portera atteinte à la patine en exaltant la matière au détriment de sa transfiguration formelle dans l'image.

Paul Philippot

Patine et dérapage

Dans sa conclusion, Paul Philippot écrit que le nettoyage des peintures consiste en « une démarche d'interprétation critique » qui vise à rétablir « l'état le plus fidèle à l'unité esthétique de l'image originelle ». Brandi, pour sa part, dans sa *Théorie de la Restauration*, se montre plus précis et exigeant : « La restauration doit viser au rétablissement de l'unité potentielle de l'œuvre d'art, pourvu que cela soit possible sans commettre un faux artistique ou un faux historique »

et sans effacer aucune trace du passage de l'œuvre dans le temps.» On comprend aisément pourquoi Brandi parle de « l'unité potentielle ». L'image originelle s'étant absentée, il n'est permis que de rétablir une unité déjà là, contenue dans l'œuvre en puissance, et non pas d'en recréer une sur la seule base d'hypothèses relatives à son état d'origine.

Dans le texte cité en exergue, Philippot dénonce « la tendance à faire du nettoyage "radical" une position de principe ». A cet égard, la charte de Cracovie représente une avancée importante pour la préservation des peintures, assignant à la restauration la tâche de conserver leur authenticité aux biens patrimoniaux, authenticité qu'elle définit comme « 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 ». Mais le problème restera entier tant que les conservateurs demanderont aux restaurateurs de se comporter comme si les règles de déontologie étaient faites pour être violées.

Les autorités muséales, comme les responsables des services de restauration, n'ont jamais cessé d'affirmer que dans les musées de France la règle en matière de nettoyage était celle de l'allègement des vernis. L'examen des tableaux du Louvre démontre que, hormis les opérations de « bichonnage », les nettoyages pratiqués ces vingt dernières années sont plutôt des dévernissages complets. Pour René Huyghe et l'équipe de Goulinat, il était encore possible de pratiquer l'allègement, car les œuvres qu'ils nettoyaient étaient toujours recouvertes de couches de vernis superposées passées au cours des siècles, pour rendre une part de leur transparence aux vernis oxydés. Mais alléger derechef un vernis déjà allégé est une opération qui se révèle pratiquement impossible.

Ségolène Bergeon, dans son livre « *Science et Patience* » traite de la patine en s'appuyant largement sur le texte de Philippot qu'elle salue comme un « article essentiel à méditer ». « Le temps ne confère donc pas toujours une harmonie mais peut introduire des discordances dont l'agressive mise en évidence par un dévernissage serait une véritable trahison ! Il est donc aisé de concevoir que le mince vernis original devenu blond, ou son équivalent s'il n'existe plus, joue un rôle unificateur d'atténuation des discordances acquises : le but de l'allègement est de respecter cette mince couche, originale ou non ; cette intervention, qui repose sur une étude critique du tableau, peut être plus ou moins prononcée selon le type de peinture et selon son état matériel : elle doit viser à ne jamais mettre en évidence la matérialité de la peinture au détriment de l'image.

« Cette raison esthétique invoquée déjà par René Huyghe dans la polémique de 1950 guide, chaque fois que cela est possible, les travaux d'allègement des vernis et conduit à ne pas dépouiller les œuvres usées, en mauvais état, telle la Mort de la Vierge de Caravage ou le grand Saint Michel de Raphaël au Louvre, mais en revanche à faire des allègements prononcés sur des

œuvres en bon état, tel le Pèlerinage à Cythère de Watteau ou La Charité d'Andrea del Sarto. »¹

Ces propos de Ségolène Bergeon appellent un certain nombre de commentaires. Quand Philippot disait que « le nettoyage pourra normalement être poussé beaucoup plus loin lorsque les altérations dues à la patine sont minimales », il voulait dire que, dans la mesure où l'œuvre n'est pas déséquilibrée par des usures ou des contrastes accrus de teintes, de tons et de matières, il est possible de pousser le nettoyage sans crainte de la désaccorder ou de produire, comme disait Brandi, « un faux esthétique ». Ségolène Bergeon, pour sa part, en mettant en avant le « bon état » comme critère autorisant ce qu'elle appelle, par euphémisme, « allègement prononcé », ouvre la porte à tous les dérapages, toutes les dérives radicales.

Il importe de s'arrêter aux deux exemples qu'elle cite. S'il est vrai que le nettoyage du *Pèlerinage à Cythère* peut être regardé comme l'exemple d'une réussite, il n'en demeure pas moins que l'on aurait pu choisir un moindre degré d'allègement afin de lui conserver un peu plus de blondeur et de moins courir le risque d'endommager sa couche picturale faite de glacis légers et fragiles. Pour ce qui est de son état, il était bon en effet, les examens préalables n'ayant décelé qu'un nombre infime de lacunes et laissant supposer, sous les vernis, un bel équilibre des couleurs.

Mais ce que dit Ségolène Bergeon de *La Charité* d'Andrea del Sarto représente un modèle de désinformation caractérisée. La restauration de cette œuvre est de celles qui montrent le mieux ce qu'il ne faut pas faire. Le vernis était certes très jaune, mais l'œuvre ne manquait pas d'intérêt. Son dévernissage l'a rendue criarde et désaccordée. Par ailleurs, n'en déplaise à Ségolène Bergeon, son état était tout sauf bon, comme peut l'être celui des tableaux qui eurent à souffrir plusieurs transpositions. Transposé de bois sur toile en 1750, tant son « état de dégradation était inquiétant », « le tableau fut encore l'objet de trois interventions destinées à améliorer son adhérence » et « toutes suivies de restaurations picturales... ».² « L'allègement prononcé » dont parle Ségolène Bergeon fut exécuté en 1980. Un simple coup d'œil au tableau suffit pour se rendre compte qu'il a consisté en un dévernissage complet, comme l'explique, en toute honnêteté, la restauratrice : « La première intervention a été la suppression de tous les vernis superposés, très jaunés, irréguliers et déplaqués, parmi lesquels étaient mêlés des repeints ».³

Madame Bergeon, dans son ouvrage déjà cité, consacre deux pages à la restauration de *La Charité*. Voici en quels termes elle y parle des nombreuses retouches qu'imposèrent ce dévernissage et la suppression de tous les anciens repeints : « La recherche poussée d'imitation pour rétablir l'unité esthétique de *La Charité* ne devait pas faire oublier l'un des buts de la restauration, c'est-à-dire de laisser aussi visibles les marques du passage normal du temps, témoignages d'authenticité. »⁴ Ces témoignages d'authenticité dont Ségolène Bergeon elle-même (comme Philippot, et

comme le simple bon sens) dit qu'ils disparaissent du fait d'un nettoyage complet, seront en fait reconstitués (pour ceux qu'il était possible de reconstituer), tant au niveau des mastics réalisés par empreinte moulée sur la matière avoisinante que par la retouche illusionniste (genre de retouche le plus couramment pratiqué au Louvre et qui frise la falsification). De même souligne-t-elle la perte de l'unité esthétique, qui elle aussi sera reconstituée dans une « *recherche poussée d'imitation* ».

En cette phrase unique, Ségolène Bergeon réussit à montrer – aussi bien que si elle avait voulu le faire exprès – la falsification que constitue la restauration quand elle cherche à maquiller les effets ravageurs des nettoyages radicaux.

James Blœdé

1. Ségolène Bergeon, « *Science et patience* » ou la restauration des peintures. RMN, Paris, 1990. p. 119.
2. *Le xvr^e siècle florentin au Louvre*. Les dossiers du département des peintures. RMN, Paris, 1982. p. 66.
3. *Ibidem*. p. 66.
4. Ségolène Bergeon, *opus* cité. p. 218.

Dossier de restauration

Chardin, *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière*

Une restauration délicate ?

« Entré au Louvre en 1979, exactement deux cents ans après la mort de Chardin, par dation, ce tableau récemment très délicatement restauré, complète magistralement la très belle suite de toiles de Chardin des collections nationales. » Pierre Rosenberg, *Chardin. Tout l'œuvre peint*. Flammarion, Paris, 1983. p. 79.

Dans le numéro 23 de *Nuances*, Paul Pfister analysait l'état de cette peinture comme un exemple d'œuvre ayant subi une restauration particulièrement mutilante : « *Le Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière pend aujourd'hui dans le vide, parce que ce vide a été provoqué par l'enlèvement pratiquement total des glacis et de la patine. Cet "équilibre d'une composition volontairement instable, mouvante", comme il est noté dans le catalogue, est par conséquent bien loin des intentions de l'artiste* ».

Entré au Louvre en 1979, restauré début 1980, le tableau a pu être admiré du public, dans l'état superbe de ses deux cents et quelques ans, dans deux expositions au Grand Palais (*Chardin*, 22. I. 79 au 30. IV. 79, et *Cinq années d'enrichissement du patrimoine national, 1975 - 1980*, 15. XI. 80 au 2. III. 81). La restauration de 1980 a complètement métamorphosé l'aspect du tableau. Pourtant, ni le support, ni la couche picturale ne présentaient de dégradation, et aucune intervention d'urgence ne s'imposait, comme on avait pu le constater, et comme en témoigne le dossier de restauration.

Ce dossier, des plus minces, se réduit à quelques photos et à deux pages de notes sur un formulaire type

avec cases à cocher. On peut noter que l'état de présentation ne mentionne aucun repeint, mais seulement une série de petites retouches faites là où il y aurait eu déplaquage de vernis. Pourtant le « nettoyage » a comporté deux phases, l'enlèvement du vernis, qui a emporté avec lui toutes les retouches mentionnées, « *qui étaient sur du vernis* », puis l'enlèvement de « repeints » (à l'éther monoéthylique de l'éthylène glycol pur, et au diméthyl, « *pour ceux qui étaient plus durs* »).

Le rapport laisse penser que le travail accompli entre le 25 février et le 12 mai 1980 n'a pas été précédé et accompagné par les réunions d'une commission de restauration pour faire, après débats, une proposition d'intervention et en assurer le suivi : essais par le restaurateur, leur évaluation, décision d'intervention finale, bilan. Comme s'il ne s'agissait ici que d'une opération d'entretien ordinaire. Nulle trace non plus de compte rendu d'examen de laboratoire, on se trouve loin de la pluridisciplinarité qui devrait être de règle.

Bien des questions se posent aujourd'hui. Existe-t-il des tableaux de Chardin dans un état « princeps » qui présentent des fonds où la touche apparaît fortement discontinuée, comme dans une facture impressionniste ? Faut-il se féliciter qu'une restauration fasse apparaître bien plus nettement des repentirs (par ex : l'oreille, la gibecière, etc.) ? Peut-on penser que les ombres portées qui ont plus ou moins disparu avec le nettoyage (sous la paille, les pattes, etc.) étaient dues au pinceau d'un retoucheur fantaisiste, quand on considère le rôle que leur directions jouaient dans la composition ? Se peut-il que les empâtements les plus forts ne correspondent plus aux parties les plus claires dans les rehauts ? Les aspérités de la touche dans le pelage clair du ventre ont retenu un peu de la patine qui a été dissoute ailleurs, de sorte que des touches claires plus lisses sur le côté droit jouent à présent le rôle de rehaut principal, au détriment de la construction du volume.

Enfin, la disparition d'une grande partie des ombres, particulièrement dans le bas du tableau, au profit d'un fond presque plat, change la manière de Chardin au point que l'on se demande si cette toile fut à part dans son œuvre, si elle fut l'occasion d'une « crise » qui lui fit changer son sentiment habituel du clair-obscur et son goût de construire l'espace du tableau par différenciation de plans.

Evidemment, ce sont là des questions que peu de visiteurs se posent. L'aspect actuel du tableau n'agresse pas par des tons criards dès le premier coup d'œil, comme il arrive dans d'autres salles du musée.

Et puis les amoureux de peinture ont raison d'aimer d'abord, dans ce tableau, ce qu'il lui reste de beautés. Mais ils peuvent mesurer les dégâts dont nous venons de parler en cherchant à distinguer, parmi les autres toiles de Chardin, quelles sont celles qui n'ont pas été « délicatement » frottées avec de l'éther monoéthylique de l'éthylène glycol.

Jean-Max Toubeau

Vers un démantèlement de la Barnes ?

Broomall, Pennsylvanie. Les lecteurs de ce bulletin se souviennent peut-être de la saga de la Fondation Barnes, un institut situé près de Philadelphie qui fut fondé pour l'étude de l'esthétique et l'appréciation de l'art. La Fondation Barnes abrite une importante collection d'œuvres de l'impressionnisme et des débuts de l'art moderne, peintes par Cézanne, Matisse, Picasso, Renoir, Van Gogh et d'autres encore. Le Dr. Albert C. Barnes, créa la Fondation et fit don de sa collection pour qu'elle serve à l'éducation de la sensibilité artistique. L'accrochage de ces centaines d'œuvres, longuement médité par le Dr. Barnes, est une caractéristique importante de la collection. Matisse en fit l'éloge. Barnes laissa un testament qui garantissait que la collection servirait à l'enseignement. Il interdisait, dans ce même document, la vente, le prêt ou le déplacement des œuvres après sa mort.

Dans les années 1990, de nouveaux administrateurs demandèrent à un tribunal de lever les restrictions prévues par Barnes en arguant que la Fondation n'avait pas les moyens de réparer le bâtiment et que des tableaux devaient être vendus pour payer les factures. Partout aux Etats-Unis des conservateurs de musée protestèrent et le projet fut rapidement remplacé par un autre qui consistait à louer des tableaux à de grands musées étrangers, dont le Musée d'Orsay, pour des sommes sans précédent. Des étudiants de la Fondation objectèrent que cette location violait le testament de Barnes et constituait une menace pour les tableaux. Ils notèrent aussi que cette tournée changerait le caractère de l'institution et permettrait aux administrateurs de se mettre à la traiter comme un musée et non comme une école. Enfin, les étudiants ne furent pas seuls à remarquer que le coût supposé des réparations du bâtiment avait été largement exagéré, et que l'on pouvait prendre des mesures moins drastiques pour financer les réparations vraiment nécessaires. Néanmoins les tribunaux de Pennsylvanie autorisèrent la location, et celle-ci rapporta finalement 17 millions de dollars. Si le dévernissage, dont l'un des sponsors du voyage, la National Gallery of Art de Washington, menaçait certaines peintures, ne fut jamais effectué, le déplacement endommagea certaines œuvres, en particulier *La Danse*, peinture murale que Matisse avait peinte pour la galerie de la Fondation. On peut voir des photos des dégâts sur le site <http://members.aol.com/barneswtch>.

A présent, c'est une nouvelle et grave menace que les administrateurs font peser sur l'institution : ils demandent à un tribunal de révoquer toutes les clauses du testament et d'autoriser la collection à déménager dans un nouveau bâtiment dans le quartier des

musées de Philadelphie. Avec l'excuse habituelle qu'il n'y a pas assez d'argent pour faire fonctionner la Fondation, les administrateurs ont accepté le projet de plusieurs grandes fondations caritatives d'installer la collection dans un nouveau bâtiment qui serait un musée à plein temps. Le projet a été immédiatement adopté par les médias locaux qui supposent que cela va attirer les touristes et leur argent dans la région. On a entendu quelques allusions au fait que des cours seraient encore donnés (à Merion mais sans les œuvres !), mais personne ne s'élève contre l'idée que ce ne sera plus le but premier de l'institution. De même, le silence règne sur le fait que disparaîtra l'accrochage didactique et sensible d'Albert Barnes dans le musée actuel, qui fut conçu pour lui par Paul Philippe Cret.

Ces mêmes organisations ont refusé, semble-t-il, d'apporter un soutien à long terme à l'institution telle qu'elle existe à Merion (une école, selon les vœux du fondateur). Mais elles sont prêtes à soutenir ce qui est avant tout un rachat d'entreprise, qui met la collection entre les mains de promoteurs du tourisme. L'analogie avec une prise de pouvoir d'entreprise est confirmée par le fait que les deux principales fondations caritatives concernées nommeront (si le tribunal accepte le plan) sept nouveaux administrateurs au conseil d'administration de la Fondation.

Si les administrateurs réussissent, la présentation des œuvres à Merion, historiquement et esthétiquement si riche de sens, sera perdue pour toujours. Seront perdues aussi la fonction première de la collection, celle d'outil pédagogique, et les conceptions artistiques qui ont été étudiées là pendant plus de soixante-dix ans. On peut aussi penser que ces promoteurs du tourisme ne se contenteront pas de faire venir le public sur place mais qu'ils enverront régulièrement la collection en tournée pour attirer encore plus l'attention sur la ville. Enfin, si le tribunal répond favorablement à la demande des administrateurs de se débarrasser complètement du testament, on peut craindre que, au cas où la nouvelle entreprise ne parviendrait pas à se financer, des œuvres soient vendues, sans surveillance judiciaire. Pour l'instant les journaux n'évoquent pas les changements que permettrait une vente sans autorisation de justice, mais ne parlent que des « bénéfices pour la ville ». Ils n'ont pas non plus regardé de bien près les prétendus problèmes financiers qui sont avancés comme excuse pour révoquer les clauses du testament. Il reste aux étudiants de l'institution, ou à d'autres, d'organiser une opposition légale et de poser ces vraies questions.

Nick Tinari
ancien élève de la Barnes

David en bonnes mains

Le nettoyage du David de Michel-Ange a été confié à Agnese Parronchi, à qui nous devons déjà celui, exemplaire, des sculptures de la chapelle des Médicis. James Beck met en garde contre le risque de disparition de subtils témoignages

Depuis des siècles, le *David* de Michel-Ange attire par millions amateurs d'art et touristes du monde entier. En 1873, cette statue de marbre trois fois plus grande que nature a été mise à l'abri dans un musée de Florence, la Galerie de l'Académie, et une copie installée à son emplacement d'origine, à côté de la porte principale du Palais de la Seigneurie, où elle se dressait depuis qu'elle avait été dévoilée en 1504.

Nous apprenons maintenant que, depuis le 16 septembre, le *David* est en restauration, pour la première fois depuis cent cinquante ans et pour la première fois depuis qu'il a été rentré à l'intérieur, afin d'ôter la poussière et la saleté accumulées. Le précédent nettoyage avait été fortement critiqué en son temps : on reprochait au restaurateur d'avoir été trop vigoureux et d'avoir utilisé de l'acide. Le *David* est sans doute le dernier chef-d'œuvre cinq étoiles de l'art occidental à n'avoir pas subi de traitement à notre époque.

Quand on songe à ce que l'opération va générer comme publicité, aux livres qui vont se multiplier, aux articles, annonces de découvertes, etc., la tentation est énorme, bien sûr. Mais fallait-il nettoyer l'œuvre, lui faire un « lifting » cosmétique, comme aime à le dire la presse italienne ? L'idée donne la chair de poule.

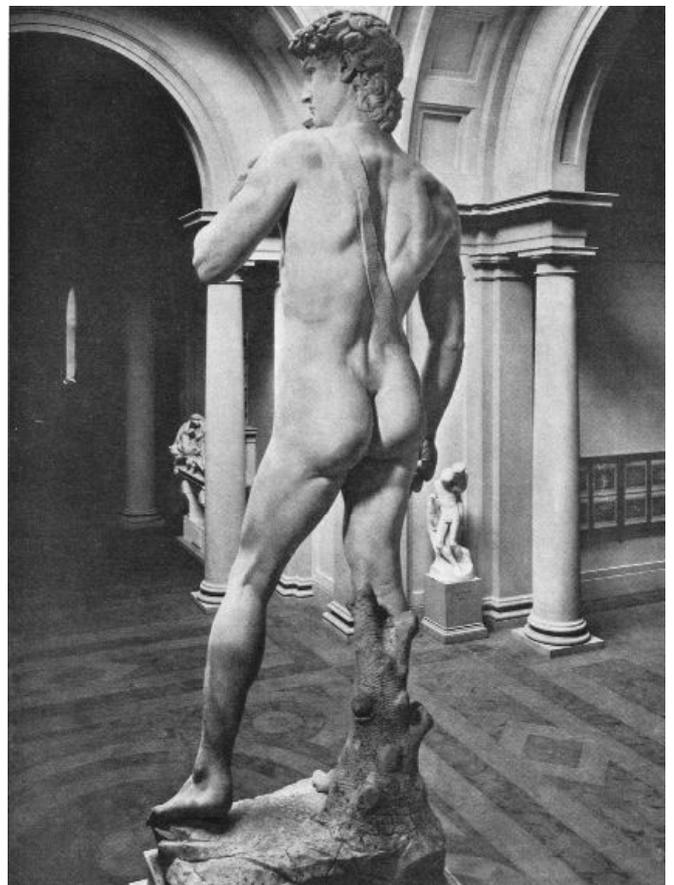
Ce qui est positif, c'est que cette intervention est menée par une restauratrice extrêmement expérimentée, cultivée et respectueuse, Agnese Parronchi, qui est elle-même sculpteur. Elle a démontré ses qualités sur d'autres œuvres de Michel-Ange. Elle rejette l'emploi des microsableuses, ces pistolets insidieux qui tirent des micro-particules sur la surface d'une sculpture pour ôter la saleté et tout le reste au passage. Au contraire, elle a la réputation d'être minimaliste et n'emploiera certainement pas non plus de produits chimiques agressifs, mais plutôt de l'eau distillée, des tampons de coton et une bonne dose d'huile de coude. Autre détail rassurant : la restauration n'est pas financée par les riches banques ou les fabricants de parfum habituels, mais par une petite fondation sans but lucratif basée en Hollande, ce qui, nous l'espérons, nous épargnera ce que la publicité a de pire.

Mais plusieurs éléments négatifs sont à noter, comme pour toutes les restaurations. D'abord et avant tout, une restauration est inévitablement une interprétation. Chaque restaurateur, comme chaque peintre ou chaque sculpteur, a sa propre vision de la restauration, de ce qui est original, de ce qu'il faut changer et

jusqu'où un objet devrait être nettoyé et réparé. Ce qui est saleté pour l'un est une preuve historique pour un autre. Il y a des interventionnistes et des minimalistes, et d'autres encore sont entre les deux.

Dans le cas de la restauration de la chapelle Sixtine, menée de 1980 à 1994, les restaurateurs ont supposé à tort que Michel-Ange était un puriste et qu'il n'avait peint le plafond qu'avec la technique de la fresque pure (*buon fresco*), posant les couleurs directement sur l'enduit humide. Ils ont donc retiré tout ce qui était en surface et n'était pas peint à fresque. Mais, selon d'autres spécialistes, Michel-Ange avait apporté des ajouts, des améliorations et des corrections à la détrempe après que la surface ait durci. Ce sont ces détails, en particulier dans les ombres et le modelé, qui ont été retirés.

Chaque époque historique fait des choix et applique des traitements particuliers. On le voit bien pour les



interventions chirurgicales : il y a trente ans, les chirurgiens préféraient ouvrir largement ; maintenant, ils ouvrent à peine. Un bon docteur peut reconnaître la date d'une opération, tout comme un amateur d'art éclairé peut dire la date d'une restauration.

De nos jours, la rhétorique de la restauration exige que l'objet soit ramené à sa splendeur d'origine : il faudrait que ce *David*, de cinq cents ans d'âge, redevienne l'original glorieux qu'il fut. Cela n'a, bien sûr, aucun sens. Parmi les statues de marbre équivalentes qui ont été nettoyées à Florence, on trouve le *Neptune* de Ammanati ; depuis l'époque de sa création, on l'avait toujours surnommé avec mépris « *il Biancone* », « la Grande Chose Blanche », mais maintenant on l'appelle « *il Giallone* », « la Grande Chose Jaune », parce qu'il est devenu jaunâtre à la suite du nettoyage. Quant à *Hercule et Cacus* de Bandinelli, un concurrent de Michel-Ange, c'est devenu un objet plat et insignifiant.

Contrairement à ces deux œuvres, le *David* est à l'abri dans un bâtiment depuis plus de 130 ans et a donc été protégé en grande partie de la pollution contemporaine. Se pose donc la question de l'urgence. Le but de la présente intervention semble être essentiellement d'ordre esthétique : le rendre plus propre. Mais que veut dire propre ? Une statue de marbre soumise à un traitement par microsableuse prend un aspect cru et décalé par rapport à son contexte historique. Tous les sculpteurs savaient et savent que leur œuvre va vieillir à certains égards et, plus encore, qu'une statue de marbre récemment sculptée n'est pas très agréable à regarder pendant quelques années, jusqu'à ce qu'elle commence à se patiner. Michel-Ange, qui le savait bien, appliquait de la cire d'abeille sur la surface pour la mater un peu et la protéger des éléments, et puis le temps a fait son œuvre.

La plus grande partie de la cire d'abeille sur le *David* a disparu. Mais il en reste peut-être un peu ici et là,

entre les doigts et les orteils et en d'autres endroits difficiles à atteindre. Il est peut-être donc préférable de ne pas nettoyer du tout la statue. Car, si c'est avec ses doigts que Michel-Ange a étalé la cire ou d'autres produits, ces minuscules parcelles de témoignages authentiques pourraient être perdus à jamais tout comme la possibilité de découvrir les empreintes digitales de Michel-Ange.

Des études récentes de peintures et de dessins ont montré les possibilités qu'offraient les empreintes digitales dans l'attribution des œuvres d'art. Si nous en trouvions sur le *David*, puis sur certains dessins ou peintures, elles pourraient être une confirmation de paternité de ces derniers. Dans la même veine, avec l'étude de l'ADN, un follicule de cheveu, appartenant par exemple à un artiste, ou encore un fragment de peau, pourraient à l'avenir nous apporter des informations inattendues.

Faut-il courir le risque de perdre ces éléments, sans parler d'autres que nous ne pouvons même pas imaginer en l'état de nos connaissances, pour une intervention à la nécessité discutable ? A moins que l'on ait établi que la sculpture est menacée par un danger imminent, la décision la plus responsable est de laisser le *David* tel qu'il est.

James Beck

Article paru dans *Newsday*, dimanche 6 octobre 2002. James H. Beck est professeur d'histoire de l'art à l'université de Columbia (New York) et président d'ArtWatch International.

✎ Les éditions European Press Academic Publishing (<http://www.e-p-a-p.com>) – Via Valle Bantini, 4 - Fucecchio (FI) Italie, viennent de publier un nouveau livre de James Beck intitulé *L'Arte violata, una valutazione sulla cultura del restauro*.

Brèves

❖ *Suppliante Barberini* :

Nous avons, dans le précédent *Nuances*, exprimé notre crainte que la superbe antique du Louvre ait été nettoyée à l'occasion de son expédition à Berlin. Hélas ! C'est chose faite.

❖ « ... nous réprouvons la déplorable tendance, que l'on constate actuellement, de faire subir à l'œuvre d'art (souvent hâtivement et à la dernière minute) des traitements importants dans le seul but de les rendre aptes à voyager. » Paolo Cadorin. In *Museum*. Vol. XXXIV, n° 1, 1982. p. 50.

❖ Dans son numéro d'octobre, la revue *Esprit* a publié un texte de Jean-Sébastien Still, adhérent de l'Aripa, intitulé : *Lisibilité de la restauration, visibilité de l'œuvre*.

❖ Dans le numéro 27 de *Nuances*, nous avons signalé le fait que les tableaux vénitiens, et en particulier la *Mise au tombeau* de Titien, exposés dans la Salle des Sept Cheminées (pour la durée des travaux de la Salle des Etats), bénéficiaient d'une bien meilleure visibilité grâce à la lumière naturelle. Hélas ! Les fenêtres qui la dispensaient viennent d'être obturées.

La science jugée au critère de l'art

La dérestauration des mosaïques de Daphni

Dans son livre publié chez Grasset en 1986 et intitulé La Barbarie, le philosophe, amateur d'art et fidèle lecteur de Nuances Michel Henry traitait, entre autres, des aberrations et faux-semblants auxquels la seule argumentation scientifique pure et dure peut conduire. En manière d'hommage, en voici un passage (ch. II, p. 60 à 65)

☞ Michel Henry, dans le second chapitre de *La Barbarie*, « La science jugée au critère de l'art », s'en prend à la restauration contemporaine dans ce qu'elle a parfois d'excessif. Il évoque la stupidité des conclusions auxquelles on peut parvenir en ce domaine en s'appuyant uniquement, les yeux fermés, sur des données historiques et scientifiques. Le monastère de Daphni, orné au XII^e siècle de mosaïques splendides, servit de refuge aux patriotes grecs lors de la révolution, de caserne et d'asile d'aliénés. Il fut restauré à la fin du XIX^e siècle et réouvert au public.

Michel Henry étudie la composition de l'ensemble des mosaïques en précisant qu'à l'« *unité esthétique... s'ajoute... une unité supérieure qui ne saurait être méconnue* » : autour « *du Christ Pantocrator dont l'image gigantesque trône au sommet de la grande coupole... s'ordonnent... les personnages de l'histoire sacrée... tandis que les événements liés à la vie de chacun... sont rapportés à des niveaux et selon des échelles qui sont chaque fois fonction... du degré de leur proximité ou de leur éloignement vis-à-vis du Principe* ».

L'émotion de celui, croyant ou non, qui pénètre dans le sanctuaire, se confond avec la perception confuse de ce continuum plastique qui lui offre l'image mystérieuse de ce qu'il est sans le savoir.

Mais ce n'est pas cette émotion bienheureuse, c'est la stupeur qui, dans le silence du sanctuaire, saisit le visiteur de Daphni figé dès le porche de l'esonarthex. Devant lui ne se développe plus comme autrefois, en un dégradé merveilleux de la lumière et des coloris qu'elle fait jouer selon des nuances sans fin, la continuité d'un vaisseau au revêtement éclatant où s'annonce le devenir sans faille de l'être à partir de sa source secrète. Masquées par des échafaudages qui font croire aux quelques rares touristes qui se présentent encore à des travaux de restauration, d'immenses traînées blanchâtres de stuc et de ciment étendent leurs tentacules monstrueux, semant la désolation et l'horreur là où resplendissaient hier encore les tonalités scintillantes des verres taillés et des pierres de couleur. Les scènes sacrées sont littéralement déchiquetées, privées à jamais de sens et de vie, le cercle qui figure autour du Pantocrator l'anneau céleste est rompu, les tesselles d'or de la grande coupole ont été pour une part descellées, remplacées par ces surfaces vides qui dessinent partout, sous les voûtes, dans les trompes, le long des

arcs, sur les pans entiers des murs du narthex, leur archipel de mort. Qu'on ne se méprenne pas : les giclées de ciment qui éparpillent aux quatre coins, comme des membres disloqués, les fragments des dépositions, des annonciations et des baptêmes, ne sont pas provisoires, c'est l'état définitif des lieux qui se présente à nous sous l'apparence consternante de cette signification éclatée, de cette unité plastique partie en lambeaux, pulvérisée.

Que se passe-t-il ? En raison de son progrès théorique indéfini, la science offre aujourd'hui la possibilité, grâce à diverses méthodes comparatives, de dater un matériau de manière rigoureuse et, par conséquent, de discerner dans une œuvre restaurée ce qui est original et ce qui ne l'est pas. Que ces tesselles n'appartiennent pas à la mosaïque primitive, qu'elles aient pris ultérieurement, par exemple en 1890, la place de celles qui avaient disparu, voilà une vérité scientifique, irréfutable, objective. « Objective » au double sens qui a été établi, celui d'être incontestable justement, de devoir être reconnue par tous, et cela parce qu'elle est objective en un sens plus radical, ontologique, comme ce qui peut être posé et placé là devant nous et se tenir sous le regard, que chacun pourra voir et revoir, vérifier et constater aussi souvent qu'il le voudra : la numération d'une formule de laboratoire. Mais cette prise que nous avons sur la réalité, cette façon de la contraindre, de l'amener à se dénuder devant nous et à s'exhiber en elle-même telle qu'elle est, à dire elle-même qu'elle date du XI^e, du XVII^e ou du XIX^e siècle, ce n'est pas seulement notre savoir mais un savoir absolu, non qu'il soit achevé, mais parce qu'il n'existe aucun savoir autre que celui-là, aucune science différente de la science. Pour cette raison aussi c'est ce savoir-là qui doit diriger notre action, dont il ne diffère pas dans la mesure où notre seule relation à la vie est une relation intentionnelle et ainsi la relation à une objectivité, où notre seul comportement envers l'être, par conséquent, consiste à l'amener dans cette condition qui est et qui doit être la sienne : être là devant et s'exhiber dans ce devant afin de s'y dévoiler en son être propre. L'approche physico-mathématique détermine ce que nous percevons vraiment de l'être et voulons de lui, ce que nous pouvons en attendre, ce qu'il est légitime d'en faire. Ce qui importe dans le monastère byzantin qui se tient devant

nous, c'est ce qui en lui peut être rendu objectif de cette façon et à cette fin, ce qui peut être établi scientifiquement, à savoir notamment la discrimination des ajouts, raccords et autres repeints apportés à l'œuvre primitive – et les coups de marteau des démolisseurs qui font dégringoler systématiquement ces adjonctions expriment très exactement ce que la science a à dire au sujet du monastère de Daphni, ils sont la conséquence rigoureuse de son savoir et de son vouloir.

Voilà donc pour la première fois dans l'histoire de l'art une restauration d'un type très particulier, qui ne refait pas ce qui a été défait, qui ne recolle pas, sur le fond de leur sinopia, les tesselles tombées, qui ne ravive pas les couleurs effacées, qui ne s'efforce pas, en reconstituant le continuum matériel du support, d'offrir à une répétition possible l'unité plastique vivante de la composition ; mais, pourrait-on dire, qui fait tout le contraire : qui abat et élimine aveuglément ce que des générations patientes d'admirateurs, d'artisans et d'artistes avaient entrepris pour rendre au chef-d'œuvre la plénitude de sa beauté et de son sens. Voilà une forme nouvelle de barbarie qui ne repose plus sur l'ignorance et la misère, sur le pillage et la convoitise de l'objet précieux, mais sur la science, ses organismes et ses crédits.

On objectera que la science ne prescrit aucun but à notre action et que, quelle que soit sa propre démarche à l'égard de l'être, elle n'a pas à répondre de l'usage que nous faisons des méthodes de plus en plus différenciées dans lesquelles s'exprime un savoir de plus en plus élaboré. L'analyse chimique nous dit-elle de mettre à terre tout ce qui ne date pas du XIII^e siècle ? *Mais qui le dira ?* Ne convient-il pas de faire intervenir ici une discipline autre que la physique, qui prenne en considération l'aspect esthétique du monastère – discipline qu'on appelle précisément l'« esthétique » ?

Seulement cette esthétique sera-t-elle scientifique ? Aura-t-elle les moyens, laissant là toute impression subjective et ainsi tout discours sur et autour de l'œuvre d'art, de mettre en évidence un corps de connaissances rigoureuses, positives ? Son projet sera-t-il d'exhiber dans une présentation objective explicite ce qui ne pourra

être reconnu et établi de façon absolument certaine qu'à l'intérieur de ce mode de présentation et par lui ? En sorte que tout ce qui relèvera de cette venue à l'apparence rendue possible par une méthode définie et répondra au réquisit de cette méthode constituera son objet, un élément du domaine de la science en question en même temps que la preuve de son efficience et de sa réalité. C'est précisément au moment où l'esthétique a compris la nécessité de se comporter à l'égard de l'œuvre d'art comme le font les autres sciences à l'égard de la nature, de la soumettre à une méthode d'investigation qui s'assure d'elle-même en des déterminations universelles, rationnelles et certaines, qu'elle est devenue scientifique et que, comme on le voit à Daphni, elle a commis le monastère à lui livrer son secret et à faire l'aveu, sur un relevé d'analyse, de ce qu'il est vraiment. Et c'est parce que tout ce qui n'advient pas ainsi à l'objectivité dans l'éclairage d'un comportement scientifique à son égard n'est rien qu'il n'y a plus en effet qu'à le pousser de côté, avec les gravats et les balayures.

Afin de prendre la mesure de ce que signifie l'exclusion de la sensibilité hors du monde de la vie, c'est-à-dire de la sensibilité, nous avons choisi le critère de l'art, ce qui nous a conduit à une première et brève analyse de l'objet esthétique. Celle-ci nous place devant une aporie. D'une part nous disons que, constituée à partir de son support matériel mais au-delà de lui, l'œuvre est imaginaire, se développant en dehors du monde réel, donc dans une dimension d'irréalité principale. C'est précisément la méconnaissance du statut

ontologique de l'œuvre d'art par le savoir scientifique et par l'esthétique scientifique (qui en prolonge la visée objectiviste) qui conduit une telle « esthétique » à confondre l'œuvre avec son support, à s'imaginer que l'authenticité de la première se recouvre rigoureusement avec celle du second et que, si le support a été refait, l'œuvre originale n'existe plus. Et c'est alors qu'interviennent les destructions monstrueuses dont nous avons parlé et dont Daphni n'offre malheureusement qu'un exemple parmi beaucoup d'autres. (...)

Michel Henry

© Grasset, Paris 1986
(Tous droits réservés)



Entretien avec Leonardo Cremonini

☞ *Voici une conversation à bâtons rompus qui invite à rencontrer l'esprit et le regard d'un peintre dont l'œuvre est, à coup sûr, l'une des plus éminentes de notre temps. La ville de Milan vient de lui consacrer, cet automne, une importante rétrospective qui sera, selon toute vraisemblance, présentée à Bologne jusqu'à fin janvier 2003 pour peu que soient levées d'ultimes et minimes difficultés. Leonardo Cremonini est membre fondateur de l'ARIPA.*

JEAN FRANÇOIS DEBORD : Il semble que dans son besoin de nivellement, le xx^e siècle ait produit une nouvelle catégorie d'artistes, ou de plasticiens, comme on voudra, incapables de résister à l'emprise des médias ? Ne vaut-il pas mieux, comme toi, avoir pris un certain retrait ?

LEONARDO CREMONINI : Tu me demandes : est-ce que ce n'est pas mieux d'être en retrait ? Je n'ai pas pris un retrait, je suis à l'écart.

J.F.D. : N'es-tu pas un peu responsable ? N'est-il pas emblématique de la fin du xx^e siècle qu'il soit aussi difficile de rester peintre, comme il est si difficile d'aller au Louvre pour ne voir que trois tableaux. Ne vaut-il pas mieux se tenir en retrait, comme le fit si longtemps Balthus ?

L.C. : Moi, je n'appellerais pas cela « être en retrait », mais « être égoïste », car être en retrait, cela donne l'illusion de la rigueur du prince, tandis que nous ne sommes pas du tout des princes. Nous sommes des marginaux parce que nous ne pouvons pas être utiles à la société actuelle. Donc, étant marginaux, la seule stratégie que l'on puisse assumer, c'est marcher dans le rang ou bien être égoïste. Être en retrait, j'appelle cela être égoïste : savoir clairement ce qu'il en est de son propre désir et concentrer toutes les énergies par rapport à cela. Balthus, je l'ai fréquenté avec admiration et amitié depuis 1953. C'était bouleversant de le connaître avec le *Passage du Commerce Saint-André* sans savoir, avant, rien de lui. Il est resté toujours pour moi la référence anti-Picasso, la reconstruction dans la forme du vécu, dans le vécu du doute comme Giacometti.

C'était douloureux pour moi de voir exposés à Venise, au Palazzo Grassi, dans une magnifique exposition, les derniers tableaux. Les avoir faits avec des

aides, malheureusement, ne regarde que sa faiblesse physique. De son vivant, je ne crois pas qu'il aurait voulu les exposer.

Ceci dit, Balthus est un cas profondément significatif jusque dans ses contradictions. Je veux dire qu'il a réalisé un rêve, qu'il n'avait jamais peut-être avoué auparavant, quand il est entré à la Villa Médicis. Il a réalisé la « coïncidence » entre l'artiste et le prince. Mais ça, c'est un piège, le piège que tout rêve peut engendrer s'il n'est pas assumé avec lucidité. Le piège dans lequel Balthus est tombé est le même piège dans lequel nous sommes tous destinés à tomber, dans un sens ou un autre, avec un profil ou un autre. Nous sommes dans une société qui veut, sans le savoir, la disparition de la peinture en tant que discipline privilégiée de la singularité – discipline privilégiée dans la mesure où elle n'a pas de code. Moi, je voudrais envisager une histoire de l'art du xx^e siècle dans ses références au crime. Ça serait très intéressant de voir comment toute l'histoire des avant-gardes, qui sont, à mon avis, l'histoire de la vivisection du corps pictural – c'est-à-dire qu'on a commencé à prendre le corps pictural et à le diviser anatomiquement en miettes : une miette de la forme pour le cubisme, une miette de la couleur pour le fauvisme, une miette de la matière pour l'informel, une miette de la géométrie pour l'abstraction, une miette de la naïveté pour la trans-avant-garde... une après l'autre. Cette vivisection, étrangement, se situe historiquement entre deux éloges du crime : le premier, c'est Van Gogh – éloge jusqu'au mythe parce que c'est le crime de lui-même. S'il n'était pas suicidaire, il ne serait pas le génie du xix^e siècle. Et le second c'est Picasso, qui est le criminel de la peinture tout simplement. Ce n'est pas un hasard si Picasso est devenu le génie du xx^e siècle, le siècle de la violence, de la déformation. Et nous, évidemment, nous continuons à réclamer nos droits. Mais ce n'est valable que jusqu'à un certain point : est-ce que nous avons des devoirs ? Dès lors que nous n'avons pas de devoirs, comment pouvons-nous réclamer nos droits ? C'est pour cela que je défends mon identité avec le plus honteux des égoïsmes. C'est seulement mon égoïsme qui peut me défendre aujourd'hui parce que je ne peux réclamer ni droits ni devoirs.

J.F.D. : Est-ce qu'on ne crève pas aussi d'histoire de l'art ?

L.C. : Bien sûr qu'on crève d'histoire de l'art, comme on crève du tourisme !

J.F.D. : Pour en venir à la restauration, certains historiens d'art laissent faire des nettoyages abusifs.

Nous sommes dans une époque où l'on tripote, l'on manipule, on est prêt parfois, sous prétexte de connaissances historiques ou scientifiques, à décaper un tableau superficiellement pour voir ce qu'il y a au-dessous ou pour retrouver une soi-disant fraîcheur originelle.

L.C. : Moi je crois que l'histoire de la restauration, les dégâts que la restauration peut produire sur les tableaux, sont parallèles à la disparition de la discipline artistique dans les écoles des Beaux-Arts. A partir du moment où, à l'École des Beaux-Arts, on réduit le nombre d'ateliers de peinture et de sculpture pour y introduire des ateliers scientifiques ou technologiques, cela veut dire que l'on ne demande plus à l'art son imaginaire humaniste. On établit déjà que les disciplines qui nous concernent sont « destinées à produire des chômeurs » – déclaration faite par Yves Michaud, directeur de l'école dans les années 90. Dans les deux dernières années où j'étais professeur, j'étais tout le temps en contradiction avec ses propos. Je lui disais qu'il transformait l'École des Beaux-Arts en école d'arts-déco ou d'arts appliqués, et lui me répondait : « Il ne faut pas que l'École continue à produire des chômeurs ». C'est très simple. Voilà un projet de société qui est dit avec clarté et au moins avec honnêteté, sans hypocrisie.

JEAN-MAX TOUBEAU : En principe, les Beaux-Arts sont le sommet de cet enseignement. Mais, à la base, on peut trouver le reflet ou la cause de cette situation de crise. Un enfant de douze ans, on ne lui apprend rien ou pire que rien en ce domaine car, aujourd'hui, dans le moindre collège de province, on lui apprend à détourner *La Joconde*, à la regarder avec des moustaches ou on lui demande d'inventer quelque chose du même genre. On ne lui apprend pas le dessin comme langage de représentation, simplement. Les gens n'ont absolument aucune notion qu'il puisse même y avoir des bases dans le domaine des langages visuels.

L.C. : Le fait que la culture vis-à-vis de l'art ne soit pas d'un certain niveau ne veut pas dire grand chose. Je ne crois pas qu'au XIX^e siècle, c'était mieux. Au XX^e siècle, on a voulu que la culture artistique s'adresse à tout le monde et, pour tout le monde, il a fallu la mortifier.

JAMES BLACÉDÉ : Ce que tu dis, c'est ce que l'on a pu lire sous la plume du directeur du laboratoire et des restaurations des musées de France, Monsieur Mohen, quand il a déclaré que toutes les restaurations que l'on mène actuellement visent le grand public, dans le but de rendre la peinture accessible à tout le monde.

L.C. : Il l'a déclaré ?

J.B. : Noir sur blanc, dans *Le Monde des Débats*.

L.C. : C'est toujours le même projet de société, dans lequel le Louvre n'est plus un dépôt de modèles mais un lieu de passage de touristes. J'ai l'impression que

nous ne pouvons même plus dénoncer cela. Ce n'est pas la peine de dénoncer. Cela ne fait que du gargarisme sur ce que les autorités déjà proclament comme *leur* prestige, un prestige politique, social, alors que nous, nous cultivons une nostalgie aristocratique. Si on considère que dans les musées anglais on ne paye pas et qu'il n'y a pas la queue, alors que dans les musées français on paye et il y a la queue, cela prouve tout simplement que le désir véritable du musée n'existe pas. C'est seulement le fait d'organiser tout un système – payant – qui produit le désir.

J.B. : Absolument, un désir qui de toutes façons s'étend devant les portes.

L.C. : La jouissance n'est ni devant les portes ni après les portes. Ce sont des *desideri indotti*, des désirs induits, fabriqués. J'ai un mal fou à me rendre au Louvre. Je vais la voir, la peinture, mais j'essaie d'y aller dans les moments de moindre fréquentation.

J.F.D. : Qu'est-ce que tu penses de tout cela, de toutes ces usines à touristes, de ces énormes musées sans lumière du jour ? Comment toi, peintre, vis-tu cela ?

L.C. : De plus en plus, les musées sont en train de remplacer le culte des morts. On va au Louvre comme autrefois on allait au Père-Lachaise. Moi, j'y vais dans des termes absolument égoïstes de voyeur libidineux. Mais la difficulté que nous avons à fréquenter les musées n'est imputable qu'à la société qui en a détourné la fonction. C'est assez intéressant de voir que le seul domaine où on défend encore le culte des morts, ce sont les musées. Les musées sont un regard dans le passé. Tout le reste, c'est un regard vers l'avenir. C'est un peu la raison pour laquelle on ne peut pas tolérer aujourd'hui que la peinture soit pratiquée par les vivants, parce que ce serait un projet de peinture poussé vers l'avenir.

J.B. : C'est un peu le travail du deuil dont tu parles là : à l'heure où l'on dit que la peinture est morte, on s'entasse au musée, on « restaure », on touche sans vergogne aux tableaux...

L.C. : On est dans le siècle qui a inventé l'« antiquariat » précoce. On fait de l'« antiquariat » avec les dentelles de notre grand-mère. C'est ça, le deuil est une notion fondamentale dans la dynamique culturelle de notre temps.

J.B. : Au fond, ce serait la face mélancolique de l'art contemporain.

L.C. : Voilà... Mais il y a des phénomènes devant lesquels je continue à me poser la question : « Quelle est l'idée derrière ? ». Quelle est l'idée derrière le pot doré de Raynaud ? Pour moi, c'est un phénomène que je n'ai pas encore éclairci. Quelle est l'idée qu'il y a derrière le pot doré de Raynaud ?

J.F.D. : Quelle est l'idée qu'il y a derrière le fait de

bâtir aujourd'hui des musées d'art contemporain, contemporanissimes. Le Palais de Tokyo, c'est l'extrême. On tente de cerner ce qui se fait à la minute même, on veut que tu collabores...

L.C. : C'est l'équivalent du tas de sable dans un jardin public. C'est ça le côté vivant : patauger... patauger. Les visiteurs peuvent patauger.

J.F.D. : Mais c'est tout de même intéressant par rapport à ce que tu disais de la nostalgie et du culte des morts, est-ce qu'on ne veut pas faire de nous des morts-vivants ?

L.C. : Bien sûr. Comment tuer au moment juste le désir pervers ?

J.B. : Le mettre au musée, c'est une manière, aussi, de le décharger de sa force explosive. On récupère « la chose » à la base. Ou plutôt, de ce désir subversif, on fait une chose inoffensive, sans intérêt. Quant au pot de Raynaud, on le monte sur un socle gigantesque, au moment où on ferme Beaubourg, comme un symbole de Beaubourg.

L.C. : Tu sais, c'est un cadeau, c'est une œuvre offerte au Centre Pompidou. Pourquoi doit-on assumer un cadeau comme symbole ? C'est vraiment du chômage mental ! Non ?

J.F.D. : Qu'entends-tu par là ?

L.C. : Le chômage mental, c'est l'abîme de la pensée critique, c'est l'histoire du xx^e siècle. L'abîme de la pensée critique, je le vois dans ce mépris de la singularité au profit de l'éloge de la ressemblance. Qu'est-ce qu'on peut avoir de plus fortement symptomatique comme éloge de la ressemblance que le bleu d'Yves Klein : tout le monde peut le faire, et tout à fait ressemblant. A partir du moment où on met dans un musée un tableau peint en bleu, un point c'est tout, qu'est-ce qu'on peut avoir comme plus monumental éloge de la ressemblance, du nivellement ? Le pot doré de Raynaud, c'est la même chose. Tout conduit vers un but très simple, casser la singularité qui pourrait précipiter dans l'abîme la sérialité, le sériel.

J.F.D. : On veut faire jouir le peuple avec une télévision, devant des personnages de série, des poupées Barbie. Dès qu'il peut y avoir une passion hors normes comme celle que peuvent susciter chez certains les œuvres d'art, il semble qu'il y ait là danger pour la société. Pourquoi y voit-elle un danger ? Quel est ce danger ? Pourquoi ce nivellement que l'on retrouve jusque dans le « politiquement correct » ?



Le jardin à tâtons. 1996-97. Huile sur toile. 128,5 x 114 cm (Photo Galerie Claude Bernard)

L.C. : Le danger se situe dans une société qui envisagerait encore, ou à nouveau, l'éloge des différences, et l'éloge des différences amène inévitablement une situation où il y aurait des princes et des pauvres.

J.F.D. : Donc, nous sommes vraiment réactionnaires.

L.C. : Inévitablement, nous sommes réactionnaires.

J.B. : On pourrait nous taxer de réactionnaires dès lors que nous ne voulons pas que l'on touche aux tableaux. Mais moi, j'ai toujours pensé qu'au contraire, sont réactionnaires ces campagnes de restauration. Si on essaie d'élargir le problème, pourquoi vouloir tout restaurer de nos jours ? Au travers des œuvres d'art, qu'est-ce que la société a bousillé et qu'elle tente de réparer ?

L.C. : Elle veut les faire les plus ressemblantes possible au technicolor.

J.B. : Oui, mais ça, ça ne répare rien.

J.F.D. : Il y a chaque année plus de restaurateurs et il faut bien donner du travail à ces gens-là, puisqu'on les crée. Le nombre de petites jeunes filles qui ont fait un peu de peinture et un peu d'histoire de l'art et qui

passent les concours d'entrée à l'IFROA ! La plupart des jeunes gens qui ne peuvent plus peindre aujourd'hui choisissent la restauration pour toucher un peu à ces choses. On a donc une pléthore de restaurateurs, il faut bien leur donner des choses à restaurer.

J.B. : Je ne suis pas sûr que c'est parce qu'on forme beaucoup de restaurateurs qu'il faut leur donner du travail. Je crois que la société actuelle veut tout restaurer. Et cela fait de la restauration un métier d'avenir. Pourquoi ? C'est ce que je me demande toujours. Auparavant on faisait appel à des gens de bonne condition pour sauver des âmes ou participer à des œuvres caritatives. Aujourd'hui on trouve des jeunes gens de bonne famille qui manifestent le désir de sauver des œuvres. C'est une façon de se donner bonne conscience. En Italie, avant le Jubilé, on a tant voulu restaurer qu'on a été obligé d'engager des restaurateurs de seconde zone. Les restaurateurs professionnels se sont émus, ajoutant d'autre part : « On va dépenser tant d'argent pour ce Jubilé, qu'après, il n'y aura plus de travail. »

L.C. : Ce n'est pas de la restauration, c'est presque de la déformation. A partir du moment où l'on enlève avec une telle aisance les vernis anciens et toutes les retouches et tout cela... Il y a quand même une chose, je crois, qu'il faudra préciser : ce qui nous scandalise probablement dans la restauration, c'est aussi le fait d'enlever toute l'histoire d'un temps qui s'est accumulé sur l'œuvre. La restauration obsessionnelle devient le recyclage d'une œuvre trop vieille dans une œuvre trop neuve. Ce qui justifierait notre nostalgie. A savoir que très probablement, les tableaux qui nous scandalisent par leur côté clinquant, à leur époque ils étaient aussi probablement à peu près clinquants, parce que leur clinquant correspondait à la conviction idéologique de l'époque qui les avait désirés. Ce côté clinquant ne peut pas correspondre aujourd'hui à notre dimension, ni idéologique, ni utopique, et donc, elle devient comme une insulte à notre nostalgie.

J.B. : Ce n'est pas tout à fait cela. Nous aimons des enluminures dans des ouvrages qui, fermés à l'abri de la lumière, ont gardé toute la qualité de leurs pigments. C'est sans doute là ce que tu entends par « clinquant ». Ce qui nous choque, ce n'est pas le fait que l'on nettoie les œuvres, mais que souvent on les récurer et qu'elles s'en trouvent alors désaccordées.

L.C. Le véritable problème, en effet, il faut le situer dans les dégâts que l'on peut provoquer en enlevant surtout les glacis et les vernis qui n'étaient, parfois, qu'une sorte de glacis. Mais ce problème-là est malheureusement lié à la disparition de la discipline même de la peinture dans les écoles. On fait disparaître la discipline de la peinture dans la connaissance du regard lui-même. C'est-à-dire que le fait que le Louvre laisse réaliser des dégâts involontaires vient du fait aussi que le Louvre n'est plus depuis longtemps un lieu de référence pour les peintres. Le problème de la restauration, il ne

faut pas l'envisager seulement dans les dégâts des tableaux mais il faut l'envisager dans les dégâts de la culture. Qu'est-ce que ça veut dire que de se scandaliser parce qu'on enlève des glacis sur certains tableaux vénitiens alors qu'on ne s'est jamais scandalisé des hommages que Picasso a rendus à Vélazquez ! Ben, quoi ! Les hommages rendus par Picasso à Vélazquez ou à Manet ou à n'importe qui, c'est-à-dire ces recyclages de l'art mondial faits par Picasso en termes de déformation, tout le monde a crié au chef d'œuvre. Et maintenant, on devrait crier au crime parce que l'on a enlevé le rouge du manteau de Véronèse !

J.B. : Oui, mais Picasso n'enlevait pas le brun des manteaux de Vélazquez !

L.C. : Le responsable n'est pas Picasso – que ce soit bien clair –, comme n'est pas responsable le restaurateur qui abîme un glacis, le responsable est la société qui le veut, le responsable du Vélazquez visité par Picasso, ce n'est que la société qui crie au chef d'œuvre. Pourquoi n'a-t-on jamais dit que c'était une insulte ? La cause première du glacis rouge qui disparaît du tableau de Véronèse, elle est à repérer dans le rejet de la discipline picturale. Ça, c'est ma conviction. Le manteau rouge a disparu du tableau de Véronèse, non parce qu'il y avait des ignorants parmi les directeurs de musée, non parce qu'il y avait des ignorants parmi les restaurateurs, mais tout simplement parce qu'il n'y a plus aujourd'hui une connaissance de la peinture répandue à tous les niveaux.

J-M.T. : Mais il faut bien voir qu'en amont de tout cela, il s'est quand même passé une chose fondamentale, la transformation du monde artisanal en monde industriel. Quand les hommes produisaient à la main des objets uniques, il fallait qu'ils sachent voir, il fallait qu'ils sachent dessiner.

L.C. : Et pourquoi a-t-on fait disparaître la pratique artisanale sinon pour développer la technologie de la sérialité.

J-M.T. : Oui, c'est-à-dire qu'à partir de l'ère industrielle, ceux qui produisent n'ont plus le besoin indispensable de savoir faire et de savoir voir. La société peut se permettre alors de faire l'impasse sur l'un des apprentissages fondamentaux des enfants à l'école. Ils apprennent à lire, à compter, à parler, mais n'apprennent pas à dessiner, et cet enseignement de base du dessin est pourtant le seul qui puisse avoir une valeur dans une pédagogie artistique. Comme le dit Courbet : « On ne peut pas enseigner l'art. » Mais on peut enseigner les bases des langages de représentation. Le fait qu'on ne fasse pas cela, je pense que c'est le néant fondamental à partir duquel se développe toute cette situation de crise...

L.C. : N'oublions pas que la finalité première du dessin était la carte géographique. Donner forme au chaos du visible, parce que rien n'est plus chaotique que le visible, donc dessiner devient l'acte le plus

extraordinaire de stratégie pour ne pas se perdre – acte qui a disparu avec la photo. On ne peut pas imaginer que cet acte on va le retrouver, et c'est un peu la raison pour laquelle, progressivement, on a perdu de vue le désir premier de faire forme, parce que faire forme est vraiment l'acte le plus courageux contre l'informe. Donc il y a mille quantités d'éléments qui nous mettent au chômage. Que malheureusement tout ce chômage puisse produire des dégâts, c'est là une question, à mon avis, très importante. C'est-à-dire, en d'autres termes : les gouverneurs de la modernité n'ont pas encore compris que si on mortifie progressivement, comme on vient de le faire, la créativité individuelle, on augmentera les criminels et les drogués. Donc véritablement, le problème est à prendre d'un autre côté, d'un côté sociologique et pas d'un côté artistique.

J.M.T. : Je ne pense pas qu'il y ait, aujourd'hui, un démon machiavélique qui gouverne pour produire tels ou tels effets désastreux. Par contre, je crois qu'il y a une crise grave dans la façon dont s'est organisé l'enseignement dans ce domaine qui rejette tout ce qui tendrait à faire naître pour tout un chacun du désir visuel, c'est-à-dire du désir de voir.

L.C. : L'envie de regarder est un acte obscène. Le phénomène le plus important à propos du désir de visible, c'est surtout qu'il n'y a qu'un seul tableau qui règne, celui qui bouge dans le téléviseur. Ça, c'est vraiment un des éléments les plus décisifs : notre regard est colonisé par une image qui bouge et qui est en train de produire une paralysie du regard. Tout cela a même mis en crise, je crois, le marché innocent de la peinture. Au lieu d'avoir un tableau immobile, on a un tableau qui bouge et qui, en plus, ne coûte quasiment rien.

J.F.D. : Est-ce qu'il n'est pas rassurant de voir le peuple regarder sa télévision pendant un certain nombre d'heures chaque jour ? N'est-ce pas du même ordre de transformer les musées en ces sortes de lieux où justement le plaisir disparaît... Est-ce que tout cela n'est pas une façon de faire passer son temps à l'homme ? Il ne s'agit là que de politiquement correct et d'une somme de petites lâchetés... Est-ce que Lascaux, par exemple... ça n'est pas avant tout ce besoin de « faire forme » dont tu parlais tout à l'heure ?

L.C. : Lascaux, c'était vraiment le dessin qui commence avec le besoin « géographique » parce qu'on a représenté l'animal sauvage pour le rendre proche. Le plaisir de représenter, c'est de mettre cet animal à sa taille. Le plaisir de représenter la divinité, c'est de lui donner un corps humain, c'est de la rendre proche de nous. Quant au téléviseur, il y a un lien étroit, dans la pratique du visible, entre le téléviseur et le Louvre. Le téléviseur produit une image qui bouge, devant un spectateur immobile et le Louvre produit une image immobile devant un spectateur qui bouge... mais qui ne regarde pas, qui passe devant le tableau en suivant un petit drapeau. Il regarde davantage le petit drapeau que le tableau.

J.F.D. : Et il ne s'arrête que si on met un téléviseur sur son chemin...

L.C. : ou si on lui colle un écouteur. On arrête le visiteur avec l'explication. Il ne regarde pas, il écoute. Je trouve quand même que l'évolution des choses ne donne pas beaucoup d'espoir à une entreprise comme celle de l'ARIPA. De toute façon, je continue à croire que l'une des fonctions essentielles de l'ARIPA réside dans la culture de l'esprit critique. Cela permet d'introduire dans les comportements des responsables, ne serait-ce qu'un peu de mauvaise conscience. Je crois qu'avec la crise des idéologies, la seule rigueur possible, c'est la mauvaise conscience. Eveiller la mauvaise conscience est une façon d'éveiller une certaine rigueur. J'ai l'impression que la crise que l'Europe est en train de vivre par rapport au reste du monde est justement repérable dans la mauvaise conscience du colonialisme. Sinon on ne pourrait pas expliquer que l'on bâtit à Paris un Musée des Arts Premiers quand on n'a pas encore le musée de l'École de Paris. Le musée de l'École de Paris, pendant un certain temps, il était question de le faire au Palais de Tokyo, justement là où il était autrefois, quand ce lieu était dirigé par Jean Leymarie.

J.B. : On peut aller plus loin et dire qu'à Paris, il n'y a plus de musée de peinture contemporaine.

J.F.D. : Un tel musée est inconcevable aujourd'hui : le marché de l'art veut que ça tourne.

L.C. : Tu dis : « on veut que ça tourne ». Mais que ce soit bien clair, pas dans la prolifération de la créativité. On veut que ça tourne dans l'éloge du néant, pratiqué dans la culture de Beaubourg, celle du Palais de Tokyo et dans la création du Musée des Arts Premiers. Il y a là une parfaite cohérence dans la mesure où le Musée des Arts Premiers c'est le tombeau des arts premiers. Ce musée aurait dû être construit en Afrique, en Océanie ou ailleurs. Le construire ici, c'est vraiment vouloir en finir avec une civilisation.

J.F.D. : Mais moi, j'aurai beaucoup de choses à voir dans ce musée alors que je n'ai rien à voir au Palais de Tokyo...

L.C. : C'est toujours le problème du désir. Tout ramène à cela de façon inexorable... On ne peut plus voyager, il y a le tourisme. Comment s'opposer à cela ? C'est trop tard. Je crois que seule la crise économique pourra s'opposer à cela. L'évolution des choses est déjà tellement structurée sur l'économie : comment croire encore dans les vertus de la pensée critique ?

J.M.T. : Aujourd'hui, on célèbre les artistes mais personne n'a la moindre idée de ce que peut être une œuvre, et à quoi peut ressembler une œuvre, de sorte que les « artistes » ne sont pas faits par leurs œuvres mais par le caprice de ceux qui ont le pouvoir de faire des artistes (de les faire et de les défaire) à partir de rien et dans la culture du rien, comme tu le disais tout à l'heure. Il y a une autre équivoque qu'il faudrait, me

semble-t-il, dissiper : autour de cette table, nous avons l'air d'être tout le temps en train de dire : « On cherche à éviter d'être pris dans le troupeau des imbéciles, nous sommes gênés par ce troupeau, on ne veut pas en faire partie », alors qu'en réalité, ce n'est pas du tout cela que je ressens, comme colère, quand je vois les gens faire la queue pendant des heures. Je n'aime pas voir les gens humiliés en masse. Nous sommes furieux de voir les gens mis dans des situations collectives de misère, d'exploitation, de frustration, d'imposture, où on leur vend des simulacres...

J.B. : Ça, c'est une question assez compliquée. Comment faire pour montrer à des foules et leur faire goûter quelque chose qui a été fait, après tout, pour des élites...

L.C. : Là, c'est le fond du problème... où argumenter devient difficile.

J.F.D. : Je crois tout de même qu'on a choisi la plus mauvaise solution en faisant un énorme Louvre au lieu de cinq ou six musées. Il y aurait peut-être eu peu de monde dans celui des Antiquités Orientales. Mais peu importe ! On aurait évité ces déplacements perpétuels de population à l'intérieur de cet énorme machin où les touristes ne font qu'aller et venir, exténués, à la recherche de *La Joconde*.

L.C. : Ce qui est assez diabolique, c'est la façon dont le tourisme a fait du Louvre une gare, une salle des pas perdus. L'histoire de la France pèse encore de façon radicale sur la distribution culturelle de ce pays. La centralisation du Louvre en est l'image renouvelée et amplifiée. L'Italie, elle, a des musées partout, et des musées de très grande importance. Ce qui lui donne une société totalement différente, une société dans laquelle la gauche n'arrive pas à avoir la prise qu'elle peut avoir en France parce que la gauche a besoin de la centralisation. Il y a un certain dirigisme dans le culte de la ressemblance et du nivellement. A partir du moment où l'on doit niveler, il faut bien centraliser.

J.F.D. : Donc, tu n'es plus du tout un homme de



Train de nuit. 1992-94. Tempera et huile sur toile. 110 x 90 cm (Photo Galerie Claude Bernard)

gauche ! Pourtant, la gauche, on aurait pu croire qu'elle était ton amie ?

L.C. : La gauche, je crois qu'elle n'a jamais été mon amie.

J.F.D. : Même en 68-70 ?

L.C. : Non, c'était de l'hypocrisie.

J.F.D. : De la part de qui ?

L.C. : De la gauche - d'avoir envie des artistes. La gauche n'a pas envie des artistes.

J.F.D. : Et la droite a envie des artistes ?

L.C. : Non plus. Je te dis... nous sommes au chômage.

J.F.D. : Qui a envie des artistes aujourd'hui ?

L.C. : Moi je crois que l'artiste est assumé par la

société dans la nostalgie.

J.F.D. : Alors, ni droite, ni gauche ?

L.C. : On ne peut plus raisonner avec les critères de gauche et de droite. Ça, je crois que vraiment, on ne peut plus, tandis qu'on peut raisonner avec le nivellement et la différence. Je crois que si je ne peux plus être de gauche, comme je l'étais avant, cela ne veut pas dire que je me sente de droite. Cela veut tout simplement dire que je me sens un peu plus seul qu'avant.

J.F.D. : Tu es grand-père. Que ferais-tu si l'un de tes petits-enfants voulait être artiste ?

L.C. : Je ne ferai rien pour décourager l'envie de la différence, tout simplement. Mais je ne ferai rien non plus pour la cultiver. Cultiver l'envie de la différence, je le ferais – et je l'ai fait – si je peux vérifier l'authenticité de cette envie. Mais il faut être attentif : si tu encourages trop l'envie de la différence, tu ne fabriques qu'un malheureux. Mais si tu encourages une envie véritable, tu ne fais pas un malheureux, tu solidifies une différence. Je ne crois pas qu'il faille décourager les artistes. Je crois qu'il faut encourager les vocations. Mais tu sais, je peux t'expliquer à ce propos pourquoi à un certain moment de ma vie je me suis décidé à aller aux Beaux-Arts. Je n'ai jamais eu de vocation pour l'enseignement, jamais. Mais à un certain moment, je me suis dit que je ne pouvais pas être contre l'effondrement de cette discipline sans voir comment les choses se passaient auprès des jeunes. Être contre l'effondrement de ma discipline dans ma pratique, c'est un fait tout à fait personnel. Je me suis dit : « Je vais voir comment on peut enseigner à l'École des Beaux-Arts tout en étant contre la mort de l'art, même dans l'enseignement. » C'est comme cela qu'à un certain moment, j'ai pris de front cette expérience. Mais si j'ai pu la pratiquer, c'est uniquement parce que j'étais entièrement libre de choisir mes élèves. Autrement, je n'aurais pas pu tenir une année. Je pouvais très bien décourager ceux que je ne croyais pas aptes. Mais les décourager, pas tellement à faire ce travail, mais les encourager à aller dans un autre atelier. Moi, j'avais un atelier qui tenait compte, comme critère de sélection, d'un véritable soupçon de désir et donc de singularité. A partir de ce soupçon de singularité et de désir, je pouvais envisager d'aider l'étudiant à sortir de lui-même cette singularité et ce désir. Mais, ceci dit, je ne suis pas fier non plus des résultats, parce que les résultats, ils peuvent être assez positifs au niveau de l'école, mais la vie, c'est un écrasement continu. Les talents sont très démunis, aujourd'hui, de possibilités de ressources. Je trouve que la société qui m'a encouragé quand j'avais vingt ans n'existe plus. Ce n'est pas par hasard si le xx^e siècle, siècle de l'information, a été celui qui a détruit l'art, parce que l'art, c'est la formation. Cela paraît un jeu de mots mais il y a une coïncidence épouvantable. La mort de l'art, c'est-à-dire de la forme, coïncide avec le siècle de l'information, et cette coïncidence m'angoisse depuis très longtemps. L'in-

formation, elle-même, se veut déformante, je le crois profondément. J'ai l'impression que ce n'est pas par hasard si l'on a considéré Picasso comme le génie du siècle.

J.B. : A propos d'information déformante, c'est comme ça aussi que les musées fonctionnent. Ils sont tenus par des historiens d'art qui engagent les visiteurs à jouer à l'historien d'art, à s'informer au lieu de regarder, à posséder une information qui n'a parfois rien à voir avec le tableau lui-même, ce qui ne peut que détourner le regard et lui ôter sa naïveté.

L.C. : En d'autres termes, une société de la sérialité ne peut pas fonctionner avec l'invention, elle ne peut fonctionner qu'avec l'inventaire. L'inventaire à la place de l'invention, ce n'est pas une blague ! Dès lors, parler de différences qualitatives devient progressivement blasphème contre la béatitude mystique des inventaires.

J.F.D. : Mais est-ce que je peux avouer que les têtes peintes par Picasso autour de 1906, je ne regarde pas ça sans fascination.

L.C. : Soyons clairs. Quand je parle de Picasso, je n'attaque jamais le peintre Picasso. J'attaque le génie Picasso, fabriqué par la société. C'est une précision indispensable que j'oublie toujours de faire.

J.M.T. : Dans le génie de Picasso, il y avait autant la capacité de former que la capacité de déformer. Quelquefois, il a reformé après avoir déformé, et reformé de manière étonnante.

L.C. : Il y a chez Picasso une force diabolique qui traverse toute sa vie. Il a eu l'intuition précoce et diabolique qu'avec sa singularité il n'aurait jamais affirmé son personnage, et donc il a mis de côté sa singularité et il a commencé à faire l'art nègre, à faire les *Demoiselles d'Avignon*.

J.F.D. : Mais c'est une toile superbe, *Les Demoiselles d'Avignon* !

L.C. : Moi, je la déteste. Toi, tu trouves cela une toile superbe ? Ah bon ! Non, vraiment, non ! D'ailleurs elle a bien généré une drôle d'équivoque. C'est à partir des *Demoiselles d'Avignon* que Duchamp a fait la pissotière. Tu le sais, ça ! La pissotière de Duchamp sort des *Demoiselles d'Avignon*, par une rage de Duchamp contre le succès de Picasso. Duchamp détestait Picasso, il trouvait que le succès qu'on lui attribuait était l'image d'une société idiote. Donc à cette société idiote, on peut très bien donner une pissotière...

J.F.D. : Et jouer aux échecs, et arrêter.

L.C. : Voilà. Et donc une pissotière qui était un jugement féroce de Duchamp contre une société a été assumée par la même société comme un chef-d'œuvre.

J.M.T. : C'était le seul moyen de se remettre du coup porté.

L.C. : Moi je l'ai connu, Duchamp. Je l'ai rencontré dans deux de mes expositions, une à New York, une à Paris. C'est quelqu'un qui regardait la peinture avec libido. Ça, je peux le dire parce que je l'ai vérifié.

J.F.D. : Il s'est occupé de Brancusi avec beaucoup de dévouement et il a possédé l'esquisse de *La Rue* de Balthus, la première version de *La Rue*.

L.C. : Les tableaux qu'il a peints sont des tableaux magnifiques, il a fait des tableaux extraordinaires.

J.F.D. : Et tout d'un coup, il se met à faire sa « fontaine »...

L.C. : Il en a signées plusieurs parce que, quand même, c'était continuer avec le même mépris. Mais le fait qu'il se soit refusé de peindre, avec le talent qu'il avait, c'est un geste très lourd. C'est un geste que je ne peux qu'apprécier, car il est chargé probablement d'une rigueur morale que je ne partage pas, parce que je suis beaucoup plus libidinal que moraliste. C'est un geste qui, à mon avis, n'appartient pas à la culture baroque catholique mais à la culture protestante, c'est un geste de rigueur protestante.

J.F.D. : Est-ce qu'il n'y a pas un lien direct entre cette *Fontaine* de Duchamp et, complètement dévalorisé – sans aucun caractère de manifeste, car ce n'est pas un manifeste – le pot doré de Raynaud ?

L.C. : Le pot doré de Raynaud ne vit bien sûr qu'à partir de la pissotière de Duchamp.

J.F.D. : C'est quand même grave !

L.C. : C'est gravissime. Ce que je n'apprécie pas chez Duchamp, c'est le silence avec lequel il a laissé faire tout cela, tandis qu'il aurait pu élever une voix polémique.

J.M.T. : A ce moment-là, on n'aurait pas pu le récupérer aussi bien.

L.C. : Il aurait bien pu avoir l'envie de s'opposer à cette récupération. Là, pour moi, c'est le mystère !

J.F.D. : On l'aurait peut-être traité de vieux con contre lui-même.

L.C. : C'est peut-être ça... De toute façon, je peux témoigner de l'attention amoureuse qu'il portait à la peinture.

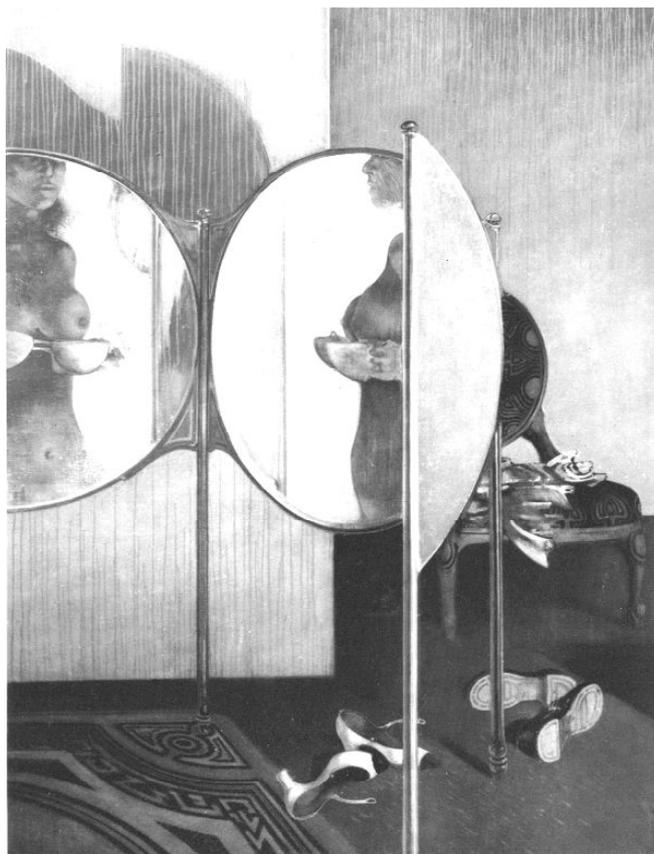
J.F.D. : Et là, il s'est châtré.

L.C. : Totalement.

J.F.D. : C'est intéressant, cette castration symbolique qui est à la base du xx^e siècle et de tout notre ennui.

L.C. : C'est une référence très significative, à situer justement entre ces deux cas de criminologie dont j'ai parlé : Van Gogh et Picasso.

*Propos recueillis par Jean François Debord,
James Blœdé et Jean-Max Toubeau*



Les sens et les choses. Tempéra et huile sur toile (détail).

(Photo A. Morain)

« Pourquoi restaurer les œuvres d'art ? »

Nous apprenons à l'instant, alors que ce bulletin est complètement bouclé, que James Blœdé, président de l'Aripa, est invité à participer au colloque qui se tiendra à l'auditorium du Louvre les 6 et 7 décembre. Il interviendra en principe le samedi 7 décembre à 15h au côté de James Beck, puis à la table ronde qui suivra.

Le Louvre, la Cada et nous

L'accès aux documents administratifs, et en particulier

à ceux de la restauration : mode d'emploi

Depuis sa création, en 1992, l'Aripa ne cesse de réclamer un débat contradictoire sur l'actuelle politique de restauration. L'Aripa déplore notamment que la plupart des décisions relatives à la conservation du patrimoine ne fassent pas l'objet d'une information publique avant d'être mises en œuvre, et que de nombreuses restaurations soient entreprises sans que le public ne sache comment et pourquoi.

Il serait temps que les institutions fassent preuve, en ce domaine, d'une totale transparence. Cette transparence est, en effet, une condition indispensable à la sauvegarde du patrimoine et une garantie élémentaire contre toute restauration abusive. Si les collections des musées de France relèvent du « *domaine public* » comme le rappelle la loi du 4 janvier 2002, tout ce qui touche à leur conservation (et à leur sauvegarde) doit également relever du domaine public et il paraîtrait logique que les responsables des restaurations (intervenant et commanditaires) soient tenus de rendre *publiquement* compte de leur mission.

C'est ce que réclame l'Aripa depuis plus de dix ans : la mise en place d'une instance de contrôle et d'information, indépendante, veillant à la sauvegarde des collections publiques.

Les institutions et, de manière plus générale, les « professionnels de la restauration » reprochent souvent à l'Aripa de « prendre parti » contre telle ou telle intervention sans véritablement s'appuyer sur des éléments scientifiquement établis. Ses critiques seraient, disent-ils, « subjectives ». Or, paradoxalement, ces mêmes « professionnels » font preuve de réticence chaque fois que l'Aripa leur demande la communication de dossiers de restauration : ils prétendent que ses critiques ne seraient pas fondées et en même temps ils rechignent à lui transmettre des documents qui justifieraient le bien-fondé de *leurs propres interventions*. Ainsi, lorsque l'Aripa a cherché à obtenir de l'administration la communication de ces documents, elle s'est heurtée le plus souvent à des refus, des réponses dilatoires, ou des communications incomplètes.

Or ces dossiers de restauration (échanges de lettres, procès-verbaux de réunion, comptes rendus d'analyses etc.) sont des *documents administratifs* qui doivent pouvoir être consultés par tout administré en vertu du principe de « *liberté d'accès aux documents administratifs* » posé par la loi du 17 janvier 1978.

Une « Commission d'Accès aux Documents Administratifs (CADA) » a été instituée par cette loi afin de veiller au respect de ce principe fondamental. Elle peut être saisie par tout administré qui se voit refuser

l'accès à un document administratif. Elle rend des avis qui n'ont pas de valeur contraignante. Cependant, lorsque ses avis sont favorables, l'administration communique généralement les documents requis pour ne pas s'exposer à un recours pour excès de pouvoir devant le juge administratif.

Quels sont les documents dont on peut demander la communication ?

Aux termes de l'article 1^{er} de la loi du 17 janvier 1978, « *sont considérés comme documents administratifs, tous dossiers, rapports, études, comptes-rendus, procès-verbaux, statistiques directives, instructions, circulaires, notes et réponses ministérielles qui comportent une interprétation du droit positif ou une description des procédures administratives, avis, prévisions, ou décisions* ».

Ces documents peuvent émaner aussi bien « *de l'Etat, des collectivités territoriales, des établissements publics* » que des organismes « *de droit public ou privé chargés de la gestion d'un service public* ». Les autorités administratives doivent communiquer non seulement les documents qu'elles ont elles-mêmes élaborés mais aussi tous les documents qu'elles « *détiennent* », même s'ils ont été rédigés par des tiers (article 2).

L'administration ne peut donc pas s'opposer à la communication de rapports, notes et lettres de restaurateurs au prétexte que ces documents n'émaneraient pas de ses propres services.

Ces documents peuvent revêtir toutes sortes de formes : écrits, enregistrements sonores ou visuels, fichiers, etc. Seuls les documents « *publics* » (que l'on peut consulter dans des publications officielles ou par voie électronique), les documents élaborés dans le cadre d'une prestation de services pour des tiers, et ceux couverts par des « *secrets protégés par la loi* » n'ont pas à être communiqués par l'administration. Les dossiers de restauration ne contenant aucun document de cette sorte peuvent, par conséquent, être communiqués dans leur intégralité à toute personne qui en fait la demande.

Cependant, deux sortes de problèmes se posent (l'Aripa en a fait l'expérience) :

- Comment demander la communication d'un dossier dont on ne connaît pas précisément la teneur et la nature ?

- L'administration peut-elle refuser de communiquer un dossier au motif qu'il ne serait pas encore clos et que l'œuvre concernée serait en cours de restauration ?

1- La teneur des dossiers : La CADA a eu l'occasion de préciser, dans un avis du 16 mars 2000 concernant l'aménagement des terrasses et du parvis de l'Abbaye de Brantôme, que « *l'administration ne peut pas attendre du demandeur qu'il connaisse par avance la teneur et la forme exacte des documents qu'il sollicite* ».

Il suffit donc que les documents sollicités soient « identifiables ».

A noter : La loi du 4 janvier 2002 prévoit que « toute restauration d'un bien faisant partie d'une collection d'un musée de France est précédée de la consultation des instances scientifiques prévues à l'article 10 » (article 15). Depuis la promulgation de cette loi, les dossiers de restauration devraient donc comporter tous les éléments relatifs à cette consultation.

2 - Les dossiers en cours : La loi du 17 janvier 1978 dispose que l'administration n'est tenue de communiquer que des documents « *achevés* » et non les documents « *préparatoires à une décision administrative tant qu'elle est en cours d'élaboration* » (article 2).

Deux éléments sont ici à prendre en considération :

- La forme du document : La CADA considère comme « *achevé* » et donc communicable tout document revêtant une « *forme définitive* » ;

- Le processus de décision dans lequel s'inscrit le document : le droit d'accès aux documents « *préparatoires à une décision administrative* » est suspendu tant que cette décision « *est en cours d'élaboration* » (Ainsi, la CADA a considéré que des comptes municipaux n'avaient pas à être communiqués tant que la commune n'avait pas délibéré - Avis n°20003016).

Comment faut-il interpréter ces dispositions en ce qui concerne les dossiers de restauration ? Est-ce à dire que l'administration serait en droit de s'opposer à la divulgation d'un dossier sous prétexte qu'il concernerait une restauration « en cours » ? C'est du moins ce que le Louvre a fait valoir en refusant de transmettre à l'Aripa deux dossiers, l'un concernant *la Pietà* du Rosso (au motif que le musée n'avait pas encore « *exploité* » ce dossier) l'autre concernant les *Métopes* d'Olympie (parce que le dossier n'était pas encore « *clos* »). Or pour apprécier le bien-fondé de tels refus, on doit nécessairement s'interroger sur la qualification juridique de ces dossiers de restauration. S'agit-il de documents « *préparatoires* » et la restauration doit-elle s'analyser comme une « *décision administrative* » ?

À notre sens, ce n'est pas la restauration elle-même mais la décision préalable d'intervenir sur une œuvre qui peut être qualifiée de « *décision administrative* ».

Le dossier de restauration, qui couvre toutes les étapes de la restauration, à partir de cette prise de décision et qui concerne essentiellement les modalités de l'intervention du restaurateur, ne revêt pas vraiment un caractère « *préparatoire* ». Affirmer que ces dossiers ne pourraient être divulgués tant que cette intervention n'est pas achevée, ce serait admettre le caractère totalement discrétionnaire du processus de restauration et soustraire au regard du public des documents parfaitement « *achevés* » et non confidentiels.

Qui peut demander ces documents, à qui les demander et sous quelle forme les consulter ?

Le droit d'accès aux documents administratifs est ouvert à toute personne physique ou morale, sans condition de nationalité. Les requérants n'ont pas à fournir de motifs ou à invoquer un intérêt à agir.

L'article 6 de la loi du 17 juillet 1978 apporte toutefois une restriction à ce droit d'accès :

Les documents « *dont la communication porterait atteinte au secret de la vie privée et des dossiers personnels, au secret médical et au secret en matière commerciale et industrielle ; portant une appréciation ou un jugement de valeur sur une personne physique nommément désignée ou facilement identifiable ; faisant apparaître le comportement d'une personne dès lors que la divulgation de ce comportement pourrait lui porter préjudice ne sont communicables qu'à l'intéressé* ».

La CADA considère que ces dispositions ne font pas forcément obstacle à la communication du document dans sa totalité puisqu'il suffit bien souvent d'occulter certaines mentions, lorsque c'est possible, pour que le document devienne librement accessible.

La loi prévoit deux modes de consultation des documents administratifs au choix du requérant : par consultation gratuite sur place « *sauf si la préservation du document ne le permet pas* » ou par la délivrance, à ses frais, d'une copie sur papier ou sur un support informatique identique à celui qu'utilise l'administration.

Si l'administration saisie ne détient pas le document sollicité, la loi du 12 avril 2000 prévoit qu'elle doit transmettre la demande à l'autorité compétente. Rappelons à cet égard que le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France « *constitue et conserve une documentation sur les matériaux, les techniques et la restauration des œuvres des musées* » (arrêté du 16 décembre 1998 - article 1^{er}, I).

Par ailleurs, l'article 2 de la loi de 1978 dispose que « *l'administration sollicitée n'est pas tenue de donner suite à des demandes abusives, en particulier par leur nombre, leur caractère répétitif ou systématique* ». L'administration ne saurait invoquer ces dispositions à l'encontre de l'Aripa qui n'a formulé depuis sa constitution en 1992 que 30 demandes alors que des centaines de restaurations sont entreprises chaque année.

L'intervention de la CADA

Instance consultative indépendante, la CADA intervient à la requête de toute personne qui « *rencontre des difficultés pour obtenir la communication d'un document administratif* » (article 5 de la loi du 17 juillet 1978).

Toute personne qui se voit refuser l'accès ou la communication d'un document par l'administration dispose d'un délai de deux mois pour saisir la CADA (Pour faciliter la tâche du requérant, la CADA met à sa disposition deux modèles de lettres-type).

Le refus de l'administration peut être exprès ou tacite (le silence gardé par l'administration pendant plus d'un mois équivaut à un refus).

La CADA délivre, dans le délai d'un mois, un avis sur la communicabilité du document sollicité au requérant et à l'autorité compétente. Cette dernière dispose du même délai pour informer la CADA de sa décision.

Que l'avis de la CADA soit favorable ou non, l'intéressé dispose alors d'un délai de deux mois pour effectuer un recours contentieux auprès du juge administratif, s'il n'a pas obtenu satisfaction.

Catherine Denoun
Avocat à la Cour

Jacques Bertin

L'Aripa et le mécénat d'entreprise

L'Aripa alerte les mécènes sur les dangers qu'ils courent en finançant des restaurations hasardeuses.

Chacun sait que plusieurs entreprises privées ont, ces dernières années, subventionné des restaurations que nous avons plusieurs fois trouvées discutables, voire navrantes. C'est pourquoi l'ARIPA a rencontré monsieur Jacques Rigaud, président de l'Admical (association pour le mécénat d'entreprise).

L'ARIPA, en tant qu'association, n'a pas et ne doit pas avoir d'opinion sur le mécénat d'entreprise en tant que tel. Certains de nos membres sont pour, certains sont contre ; ces positions n'ont jamais fait l'objet d'une discussion dans nos réunions. Mais notre association a une opinion sur le problème des restaurations. En particulier les dangers que leur systématisation (un grand nombre d'œuvres restaurées à l'occasion de la rénovation d'un musée, par exemple, ou une œuvre restaurée pour la mettre à l'unisson des autres œuvres d'une salle, etc.) et des techniques pas toujours sûres leur font courir.

Nous avons donc demandé à monsieur Rigaud de bien vouloir transmettre aux membres de son association notre souhait de leur parler : soit au cours d'une rencontre amicale, soit en nous exprimant sous forme de tribune dans leur bulletin. Il nous paraît de l'intérêt même des entreprises mécènes de les mettre en garde contre les aléas qu'elles pourraient avoir un jour à assumer, en terme « d'image », comme on dit.

Pour son plus grand dommage, le grand Véronèse du Louvre, *Les Noces de Cana*, a été restauré sans véritable nécessité grâce à des fonds d'ICI. Les retouches à sec de Michel-Ange ont été supprimées lors du nettoyage de la voûte de la Sixtine financées par la NTV. Nous pourrions multiplier les exemples. Les sigles des généreux subventionneurs de ces dégâts resteront-ils dans les mémoires associés à ce drame ? Tel est l'enjeu, pour les mécènes : celui d'une réelle – et durable – contrepublicité. Les entreprises doivent mesurer ce que pourrait leur coûter le fait de passer peut-être dans l'actualité et même dans l'histoire pour avoir permis le saccage de telle toile ou telle sculpture, de devoir porter longtemps le poids d'une réputation d'irrespect, de

légèreté. Qu'on ne s'illusionne pas : les modes changent, et ce qui paraît aujourd'hui le comble de la modernité vous donnera peut-être demain l'image infamante de la vulgarité.

Nous pourrions montrer à ces responsables d'entreprises des exemples frappants. Voilà pourquoi nous souhaitons les rencontrer. Nous pensons sincèrement que c'est dans leur intérêt même.

Courrier des lecteurs

J'ai lu avec un grand plaisir l'article de M. Paul Pfister dans le numéro 29 de *Nuances*. Je le félicite particulièrement d'avoir souligné l'importance de la manière de présenter les anciens tableaux.

Depuis longtemps, j'ai pu constater que le fond le plus inadapté pour ceux-ci est un mur blanc. Comme il l'a observé, le fond blanc rend tout ce qui est accroché dessus, comme une tache sombre. Les tableaux anciens perdent ainsi tout leur éclat.

Pour en citer quelques exemplaires, au musée d'Orléans, j'ai découvert récemment des œuvres étonnantes de Lubin Baugin. Les renommées natures mortes y étaient accrochées, mais toutes leurs subtilités furent estompées contre le fond aveuglant. Pareillement, le *Joueur de Vielle* de Georges de La Tour, au musée de Nantes, souffre du même sort... Et on parle de la *lisibilité* d'un tableau ! Au Rijksmuseum, il y a toute une aile consacrée aux peintres hollandais du XIX^e, si atmosphériques, mais hélas, la blancheur des murs les rend ternes, morts.

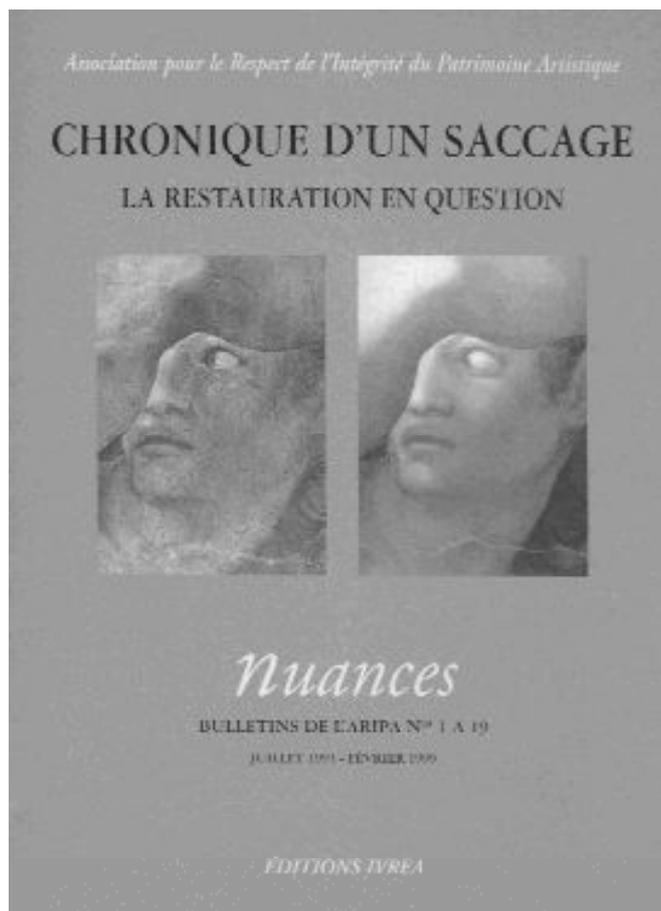
La seule façon que j'ai trouvé de contrer cette triste tendance, c'est de faire de mes deux mains un cadre, masquant les murs, tout, sauf la toile. Tout d'un coup, les tableaux redeviennent lumineux, ils retrouvent leur éclat d'origine. L'inconvénient, c'est que la vue monoculaire diminue l'ampleur des formes et, en se contorsionnant, on prend un air bizarre. Ces fonds blancs produisent un autre important effet aussi néfaste sur les tableaux. Les murs reflètent dans tous les sens une lumière incolore, qui enlève largement le chromatisme des surfaces qui la reçoivent. Tout est rendu grisâtre.

Pour pouvoir constater la différence, au Métropolitain de New York, les murs de l'aile Lehman sont entièrement tapissés par des tissus somptueux, dans des couleurs très soutenues et vives. Là, les tableaux des maîtres prennent toute leur richesse, sans perdre de leur luminosité, de leur chromatisme, ni de leurs nuances les plus subtiles.

Je saurai gré aux muséologues de ne plus m'obliger à faire le clown pour pouvoir apprécier mes chers maîtres.

Ted Seth Jacobs,
Artiste peintre, professeur de peinture/dessin

Ce que veut l'ARIPA



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

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

« Une aventure intellectuelle qui fera date. »

Jacques Bertin,
Politis, 20 mai 99.

Editions IVREA - 1, place Paul Painlevé - 75005 Paris
Format 21x 30 - 296 pages - 34 €

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 Bløedé. Pascal Bonafoux. Yves Bonnefoy. Jacques Bony. Alain Bosquet. Maurice Breschand. Robert Bresson. Pierre Bulloz. Pierre Cabanne. Elisabeth Caillet. Jean Cardot. Pierre Carron. Edmonde Charles Roux. Christo et Jeanne-Claude. Louis Clayeux. Julien Clay. André Comte-Sponville. Jean Courthial. Leonardo Cremonini. Jean Dasté. Jean François Debord. Michel Deguy. Jean Delannoy. Jean Desailly. Decerle. Deverne. Jean-Philippe Domecq. André du Bouchet. Georges Duby. Jacques Dupin. Henri Dutilleux. Jean Dutourd. Georg Eisler. François-Xavier Fagniez. Michel Favre-Félix. Jean-Michel Folon. Georges Formentelli. Marc Fumaroli. Julien Graçq. André Green. Jean-Pierre Greff. Simone Gröger. Luigi Guardigli. Carlo Guarenti. 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. Bløedé - ISSN : 1270-1955

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

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

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

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