

# Nuances

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

Printemps 2003 > < Prix : 4,5 euros

31



Rembrandt, *L'Ange Raphaël quittant la famille de Tobie*  
(détail. Musée du Louvre. Voir commentaire p. 13)

## > Pourquoi restaurer les œuvres d'art ?

Un débat, au Louvre : *Commentaire de M. Favre-Félix, p. 3. Interventions de R.H. Marijnissen, J. Beck et J. Blodé, p. 6 à 13. Déjà...pas encore..., par A. Besançon, p. 14. La Chute d'Icare au laboratoire, par L. Kockaert, p. 19. Agnese Parronchi démissionne, par M. Favre-Félix, p. 23. Et aussi, Coustou, p. 22. Goya, p. 25. Etc.*

---

◆ *Editorial*, par Michel Favre-Félix et James Bloëdé

Dans son édition du 30 janvier dernier, *Le Monde* a fait paraître un article d'Emmanuel de Roux intitulé « Les mécènes reçus à Versailles et au Louvre ». Un encadré signale, à propos des travaux entrepris sur le plafond de la salle d'Apollon, que « l'équipe de restauration entend faire ici "un travail modeste" pour retrouver l'état de 1850 et éviter toutes les polémiques qui accompagnent désormais une telle entreprise. »

Ces propos – qu'ils aient été tenus par l'équipe de restauration ou qu'il s'agisse d'une synthèse du journaliste – appellent plusieurs observations. Tout d'abord, s'agissant du plafond de Delacroix, « l'état de 1850 » n'est autre que son état « pré-original », le peintre y travaillant essentiellement en 1851... En outre, il est invraisemblable d'affirmer que des polémiques éclateraient désormais à chaque restauration. (Certaines de ces entreprises n'en ont justifié aucune. D'autres, en Italie notamment, auraient dû, au contraire, soulever des discussions qui n'ont pas eu lieu.) Maintenir cette fiction d'une opposition systématique équivaut à discréditer par avance toute critique sans même l'entendre. Enfin, quelle peut bien être la vertu d'un « travail modeste » dont l'explication repose non pas sur une réflexion et une volonté de modération, mais sur la crainte de controverses (sans dire lesquelles ou à quel propos) ? S'agit-il avant tout de faire en sorte que cette restauration ne soit pas discutée, ni avant, ni pendant, ni après ?

La modestie a été plusieurs fois citée durant le colloque « Pourquoi restaurer les œuvres d'art ? » qui s'est tenu à l'auditorium du Louvre, les 6 et 7 décembre dernier, avec son pendant : la polémique.

Sans aucun doute, ces deux journées nous sont apparues comme un véritable signe d'ouverture. Pour la première fois, aux côtés de restaurateurs et de conservateurs, deux associations étaient invitées à prendre la parole. Reste qu'on leur prêtait des sentiments – agressifs –, qu'on leur reconnaissait des passions – mais non des raisons –, des opinions – mais non des réflexions. Nombre de participants ne voyaient pas de motifs à s'interroger sur les restaurations actuelles (en dépit du titre du colloque, interrogatif) mais cherchaient davantage à saisir le « phénomène » polémique, réputé rituel, passionnel et incompréhensible : comment l'expliquer, l'excuser, l'éviter ?

Il est bien évident qu'une discussion en vue du bien des œuvres doit s'instaurer sur d'autres bases. Tout se passe encore comme si les principaux intéressés n'avaient pas pris connaissance, ou conscience, du contenu des critiques. Or, l'infléchissement de leurs propos (sur l'état original, l'interventionnisme, la lisibilité...) montre qu'ils ont lu nos remarques, et savent qu'elles sont pertinentes. Sans doute savent-ils aussi qu'en publiant des textes fondamentaux de Huyghe, Brandi, Philippot, Boito – parce que certains n'étaient plus trouvables –, de Marijnissen, Pfister, Sarah

Walden, ainsi que nos propres analyses, nous avons rassemblé un grand nombre d'éléments nécessaires à l'intelligence du débat.

Reprenons donc cette idée de « travail modeste ». Celui-ci semble s'opposer au principe de restaurations fondamentales appliqué durant ces deux dernières décennies. Reste maintenant à donner un contenu précis à cette modestie : éthique et pratique.

Voici quelques thèmes qui y contribueraient :

1. Une éthique devrait être définie pour les contributions du laboratoire. Elle devrait exiger que les comptes rendus d'analyses soient accompagnés explicitement des réserves scientifiques qui s'y attachent (marges d'erreur, part de l'interprétation, valeur statistique des résultats, limites des connaissances), et que soient indiquées clairement les différentes interprétations possibles de ces résultats.

2. Une éthique devrait être précisée pour le travail pluridisciplinaire, notamment sur la bonne succession des étapes d'une intervention. Par exemple, il est inacceptable que la recherche des copies anciennes, qui peuvent être décisives, soit menée dans le cours d'une restauration, et parfois aboutisse après son achèvement. Il en est de même pour les analyses, qui sont logiquement « préalables », mais se trouvent réalisées au milieu d'une intervention, ou carrément après.

3. Comment mettre en pratique une restauration minimale ? A titre d'exemple : rectifications ponctuelles à l'endroit des anciennes retouches ou des anciennes consolidations, sans intervention sur le reste de l'œuvre. Un tel processus a été réalisé par Paul Pfister au Kunsthaus de Zurich (voir *Nuances* 29).

4. De préférence à une action directe sur l'œuvre, on privilégie aujourd'hui la qualité de ses conditions de préservation (conservation préventive). Cette démarche serait à étendre à son aspect esthétique : aménagement des éclairages, de la tonalité des murs, afin de résoudre certains problèmes d'apparence sans intervenir sur l'œuvre elle-même.

5. Programmes d'études sur l'authenticité des finitions et celle de l'aspect des tableaux. Recherche de vernis originaux, ou de leurs traces résiduelles, stratigraphie et analyse des couches de finition, et discussion, avant intervention. Prendre comme référence esthétique les œuvres (comparables) les plus intactes, de divers musées et collections privées.

6. Méthodes de nettoyages sélectifs des marbres antiques (voir l'approche d'A. Parronchi, p. 23).

Ces points pourraient être étudiés dès maintenant, et discutés dans un prochain colloque intitulé : « Authenticité : comment restaurer les œuvres d'art ? »

M. F.-F. et J. B.

# Un débat, au Louvre

*Pour la première fois s'est tenu, à l'auditorium du Louvre,*

*un débat contradictoire sur les nécessités et les choix de restauration.*

*La participation de James Beck et de James Bløedé, ainsi que la diversité des autres interventions, donne la mesure de l'évolution en cours.*

Il n'y a pas de doute, les rencontres des 6 et 7 décembre 2002 se proposaient bien de réfléchir sur la restauration actuelle, et, cette fois, autant sur les critiques qu'elle peut susciter que sur ses justifications. Dès l'ouverture, Daniel Arasse, historien, spécialiste de la peinture de la Renaissance italienne, co-directeur de ce colloque avec Jean-René Gaborit, conservateur en chef du département des sculptures, a expliqué son intitulé : « Pourquoi restaurer les œuvres d'art ? »

« Si l'on a choisi la restauration, c'est évidemment parce que le thème, et sa pratique, sont l'objet de débats, actuellement particulièrement vifs. [...] Il nous a paru bon de consacrer deux jours à ces débats, avec, à la fois, les explications, les clarifications des restaurateurs et des conservateurs sur la politique de restauration, et également en donnant la parole aux "adversaires" – je mets ce terme entre guillemets – de la restauration » ; puis d'ajouter : « Si cela nous a paru bon, c'est que le débat sur la restauration est tout à fait légitime. »

La participation officielle de James Beck devait en témoigner, marquant un changement important, puisqu'il y a trois ans de cela, Jean-René Gaborit s'était opposé à la venue de l'historien américain, alors que celui-ci était pressenti pour une conférence dans cet auditorium. La présence de James Bløedé, à l'invitation d'Henry Loyrette, successeur de Pierre Rosenberg à la direction du Louvre, n'est pas moins significative. Enfin cette ouverture de l'institution sur l'extérieur est tout à l'honneur des responsables du cycle « Musée-musées » de l'Auditorium qui ont accueilli et mis en œuvre l'ensemble des conférences et des échanges avec le public.

Rendre compte de l'ensemble de ces journées (soit près de douze heures) n'est pas notre ambition. Certains ont regretté que la succession des exposés, alternant avec les discussions des tables rondes animées par Jean Daive, de France Culture, n'ait pas pris l'allure d'un « véritable » débat. Reconnaissons plutôt que l'exercice était difficile et que ce déroulement, sans doute trop parallèle, des discours, devait être une étape indispensable. Puisque nous présentons intégralement, dans ce numéro, les contributions de René Henrik Marijnissen, de James Beck et, partiellement, celle de James Bløedé, il nous a paru intéressant de parcourir transversalement ces journées et d'en retenir les idées les plus neuves.

## **Une politique du Louvre ?**

En l'absence – pour le moins, surprenante – de Jean-Pierre Mohen, directeur du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, il est revenu à Jean-Pierre Cuzin le soin de présenter les orientations générales de la restauration sinon dans les musées français, du moins au Louvre et dans le département des peintures dont il est le conservateur en chef. De son propos, assez libre et informel, ressortent plusieurs points. Des points tellement proches de nos positions que l'on pouvait se demander parfois pourquoi une étroite collaboration n'était pas déjà engagée entre nous.

Partant d'une définition de la restauration terriblement prudente – « Il s'agit de trouver un autre équilibre, qui ne sera jamais l'équilibre d'origine, le but étant toujours de respecter l'artiste, la création, et de ne pas prétendre nier le temps qui passe. » – il s'est avancé plus loin en fixant plusieurs principes : « Ne jamais supprimer une restauration ancienne par principe, dans le cas où elle peut s'intégrer – mais cela les restaurateurs le savent bien. Respecter la création, ce peut être aussi respecter les restaurateurs précédents, à un ou deux siècles de distance, et admirer leur travail. » Si elle devait être appliquée, une telle orientation – presque ruskinienne – marquerait la fin de cette règle, quasi automatique durant les années 80 et 90, de purification de la couche picturale. Les retouches bien intégrées se rencontrent dans les sculptures – parfois dans les peintures, mais l'huile pose un autre problème : de par la nature de l'huile qui fréquemment les compose, les retouches anciennes s'assombrissent et, le plus souvent, ne sont justement plus intégrées. Il serait important d'adopter dans ce cas si fréquent une attitude inverse, quoique aussi respectueuse. Elle consisterait à se restreindre au seul enlèvement ponctuel des retouches assombries. Ainsi, tout le reste de la surface picturale serait-il préservé et nous réduirions de beaucoup le nombre des dévernissages qu'on impose encore aux tableaux tout entiers, au seul motif du vieillissement de quelques retouches.

« Un autre principe : ne pas restaurer systématiquement des pans entiers de la collection d'un musée. Ne pas être systématique, comme on l'a vu dans le cas – disons-le – de certains grands musées de province fran-

## Un débat, au Louvre

çais, dont l'ensemble des collections a été restauré pour une date X. » Les conservateurs de ces musées de province pensaient jusqu'ici faire un excellent travail. Il se peut qu'un tel avis les engage à réfléchir et que, n'ayant pas d'intérêt à se voir désapprouvés, ils deviennent moins interventionnistes.

A d'autres reprises, Jean-Pierre Cuzin a rompu ce tabou qui empêchait un conservateur de mettre en cause quelque restauration que ce fût. Estimant que depuis plusieurs années il y avait une tendance générale à trop nettoyer les tableaux, particulièrement sur le marché de l'art, il pouvait aussi critiquer les institutions étrangères, nommément : la National Gallery de Londres, le Kunsthistorische de Vienne, et « quelquefois maintenant au Prado ».

Une dernière réflexion a retenu notre attention, d'autant plus que nous nous apprêtons à publier le texte d'Alain Besançon sur le sujet, celui du goût.

« Les appréciations, les décisions, sont affaires de goût. De goût, mais j'emploie le terme dans son sens fort et positif. C'est une affaire d'œil et seule la connaissance intime de l'œuvre d'un artiste peut guider. [...] C'est très dangereux de dire cela, parce que c'est une appréciation qui paraît très subtile. [...] Le tableau doit rester un organisme cohérent, équilibré. Il ne doit plus être ce que sont quelquefois les tableaux restaurés. » Très dangereuse en effet, pour la raison qu'elle n'est aujourd'hui plus comprise, cette notion de goût a joué pourtant un rôle essentiel par le passé. On pourrait la définir comme capacité de discernement esthétique. A l'inverse d'un goût personnel, qui est un ensemble de préférences, ou d'un goût d'époque, qui est un répertoire de conventions esthétiques, plus ou moins formalisées (le « bon goût » n'en étant qu'une variété), le goût, au sens fort, est essentiellement une aptitude, une capacité de jugement, de distinction des beautés et des défauts d'une œuvre. Delacroix disait que le goût est ce « qui fait deviner le beau où il est ».

### Un désir d'éternité ?

L'intervention du psychanalyste Gérard Wajcman reste probablement la plus inattendue dans ce colloque. Y voir une position anti-restauration serait mal comprendre. L'auteur, responsable du séminaire de psychanalyse et esthétique à l'université Paris VIII, s'interroge sur le sens que la restauration tend à prendre dans notre société (et, plus exactement, la conservation-restauration. Même s'il n'emploie pas ce terme, c'est à cette nouvelle qualification que s'applique son analyse, ce qui lui donne d'ailleurs une extrême pertinence).

En premier lieu, Gérard Wajcman constate qu'en se vouant à prolonger l'existence de l'œuvre, par principe le plus longtemps possible, la restauration est « hantée par un désir d'éternisation ». Or la restauration dans son sens moderne, remarque-t-il, s'est constituée de la rencontre de l'Art et de la Science – « C'est dans la

science que la restauration puise ce pouvoir d'éterniser » – et reçoit en écho un fantasme de la science elle-même, qui est de pouvoir réussir effectivement à éterniser les choses grâce aux moyens de la technique.

Wajcman observe un effet de substitution qui travaille non seulement la restauration, mais à travers elle, je crois, un pan entier de notre rapport au patrimoine. « Il me semble qu'il y a une logique dans la restauration qui tend à substituer l'Éternité à l'Universel. Ou à vouloir accomplir l'essence universelle de l'art dans l'éternisation de l'objet. Or si l'universalité est une question d'art, l'éternisation est à la fois un fantasme des sujets, de la science et aussi, je crois, une idée religieuse. »

Revenir du fantasme à la réalité, c'est accepter de se priver – en l'occurrence de se priver du pouvoir que la science se fait forte de fournir : « Il peut y avoir une certaine grandeur à se priver des moyens dont on dispose. Cette grandeur, c'est la marque d'un choix du sujet : ce qu'on appelle l'éthique. » Le psychanalyste retrouve ici, d'une autre manière, ce fait que la restauration ne pourra jamais se définir autrement que par les limites qu'elle sait se donner.

Gérard Wajcman explore un domaine encore plus obscur lorsqu'il s'interroge sur notre impossibilité à admettre la mort naturelle des œuvres d'art, à les laisser mourir, notre désir, historiquement récent, de tout conserver. Si la perte de la tradition artistique est sans doute l'une des origines de cette panique, le psychanalyste, lui, s'intéresse à ses conséquences. Comme à cette cage de verre, offerte par American Express, pour protéger *L'Agneau Mystique* des Van Eyck, et supposée résister à une déflagration nucléaire : « Ainsi, il n'y aura plus d'église Saint-Bavon, plus de Belgique, plus d'Amérique et plus d'American Express, qu'il y aura encore *L'Agneau Mystique* des Van Eyck. »

Ce comble de la conservation sans spectateur (autre que Dieu ?) est l'autre forme de l'éternisation, plus quotidienne, que propose la restauration. En dernier lieu, Wajcman remarque encore que notre société rend un culte à l'objet d'art éternisé dans le même temps où elle multiplie les objets jetables. « Je dirais qu'on restaure et qu'on conserve d'autant plus dans les musées qu'on jette de plus en plus dans nos poubelles domestiques. »

« Le visiteur met des lentilles de vue qu'il jettera le soir même, pour aller voir au musée des œuvres d'art éternelles. » Dans cette jolie observation, il y a plus que la description d'un symptôme moderne. Elle nous fait comprendre que ces œuvres d'art ne viennent pas seulement d'un autre temps, mais d'un autre monde, d'un autre rapport au monde.

### Pourquoi un débat ?

La légitimité d'un débat était évidente – nous l'avons dit – pour Daniel Arasse. Il en donnait même les principales raisons : les controverses devraient protéger de

tout dogmatisme, et les œuvres des musées sont un bien commun – ce qui implique que le public « a le droit – je dirais même – a le devoir de regard, de critique, et surtout le devoir de demander des comptes aux gens qui opèrent ce travail sur les œuvres. »

Dans la seconde journée, Jean-Pierre Cuzin l'a réaffirmé sous une autre forme : « Je crois que toutes les critiques sont utiles. Y compris celle des peintres, et peut-être surtout celles des peintres. »

Cependant, très vite, les deux historiens exprimaient, paradoxalement, la plus grande difficulté à comprendre quelles pouvaient bien être les raisons des critiques.

Pour Daniel Arasse, cette difficulté était l'enjeu même de ces journées-débat :

« J'aimerais essayer de mieux comprendre, en particulier, la position des adversaires de la restauration. A part les arguments de l'œil, de la qualité, de la sensibilité, qui sont des arguments d'autorité que je ne peux pas, bien sûr, accepter, et à part aussi le fait que toute restauration mauvaise est une mauvaise restauration et n'est pas une restauration du tout – à part cela, tout ce que j'ai pu entendre ce matin montre qu'il y a vraiment un respect de l'œuvre, une déontologie qui s'est établie. J'aimerais comprendre pourquoi il y a toujours une hostilité, parfois sauvage, à l'égard de la restauration. »

Autrement dit, si le principe d'une controverse est jugé sain – s'il est un droit, et même un devoir –, l'objet d'une controverse demeure, quant à lui, inexplicable, sans justification. Du moins sans justification autre que passionnelle et subjective.

Je crois que cette difficulté à comprendre n'est sûrement pas feinte, et que le souhait de comprendre est certainement sincère. C'est pourquoi je voudrais ouvrir ici une parenthèse pour essayer d'éclaircir ce sujet. Daniel Arasse a fourni, en fait, des éléments qui permettent de cerner le malentendu. Les voici en trois points.

Si l'on part du principe que l'on a en face de soi des « adversaires » de la restauration – et mettre le terme entre guillemets par courtoisie ne change pas grand chose – on ne pourra jamais concevoir le sens de ce qu'ils disent. On admettra juste qu'il existe une position « anti-restauration », aussi curieuse et stérile qu'un parti pris « anti-médecine ».

Or, ce n'est pas d'adversaires qu'il s'agit mais de *critiques de restaurations*. Cette distinction est essentielle. Elle a tout son sens dans le travail universitaire que connaît bien l'historien. Elle est fondamentale dans la démocratie elle-même.

Ce premier point en éclaire un second. Lorsque Daniel Arasse met « à part les mauvaises restaurations », il supprime, de sa propre initiative, toute raison aux critiques. Il ne peut pas ensuite s'étonner de ne plus en trouver. Déclarer que toute mauvaise restauration n'est, en réalité, pas une restauration du tout – c'est-à-dire qu'elle est un rafistolage ou un maquillage,

mais pas une restauration – est un sophisme. Il suppose bien sûr un premier axiome sous-entendu : « 1) Toute restauration est bonne ; 2) celle-ci est mauvaise ; 3) donc ce n'est pas une restauration. »

Mais, si c'est un sophisme, néanmoins, c'est une bonne réflexion. En effet, la restauration tient sa définition – à un moment donné – des limites qu'elle se fixe. Une parfaite restauration « de style », réalisée par Viollet-le-Duc ou par ses élèves, sera aujourd'hui considérée comme une reconstitution hypothétique, une reconstruction fantaisiste, mais justement pas comme une restauration. La retouche d'un professionnel du XIX<sup>e</sup> siècle, sera nommée « surpeint » et non restauration.

Ici, l'historien devrait se souvenir du rôle des critiques. C'est à Ruskin que l'on doit une critique du travail de Viollet-le-Duc, qui a permis, bien plus tard, dans la Charte de Venise, de retrancher la reconstitution hypothétique du domaine de la restauration. De la critique de Ruskin, nous vient aussi la notion d'authenticité, mise en valeur dans la récente Charte de Cracovie. C'est encore la critique des nettoyages anglais par Brandi qui sous-tend sa définition de la restauration dans la *Teoria del Restauoro*.

Cette position exige à l'inverse que les critiques soient argumentées. Nous rejoignons le troisième point.

Les arguments de l'œil (lequel jugerait d'une restauration), ceux de la qualité ou de la sensibilité, sont récusés par Daniel Arasse, parce que ce sont des arguments d'autorité. Dans le cadre d'un débat, je peux le comprendre. Force est de reconnaître que l'*autoritas* n'est plus le fondement de la politique, ni de l'éducation – ainsi que l'a parfaitement analysé Hannah Arendt – ni, en grande partie, de notre rapport à la culture. L'historien ajoute encore foi au témoignage de Plinie l'Ancien sur un tableau d'Aristide, au jugement de Goya sans doute, de Delacroix peut-être, mais il ne reconnaît plus l'autorité du peintre vivant. Mais nous savons que pour progresser sans le recours de l'autorité ancienne, nous devons précisément nous astreindre à exercer notre esprit critique. Nous n'avons que cette alternative. Et au moins aurons-nous soin de ne pas substituer à l'autorité du peintre, en quoi nous ne croyons plus, une confiance sans critique dans le laboratoire ou le musée. A bien des égards, ceux-ci sont les nouveaux modèles d'autorités, dont il est devenu aussi inconvenant de discuter les affirmations que pour un scolastique de mettre en doute Thomas d'Aquin.

Un autre malentendu s'ajoute au précédent. Je conçois très bien que le simple jugement de l'œil, ou que la qualité picturale et sensible d'une œuvre comparée avant-après une restauration, ne soient pas acceptés au titre d'arguments. Mais cela ne signifie pas qu'ils n'ont pas place dans un débat. En effet, le restaurateur, quant à lui, est bien chargé, en examinant un état *avant*, de reconnaître les qualités picturales qu'il devra respecter. Il doit aussi discerner des qualités de l'œuvre qu'il pourrait en outre récupérer, grâce à son interven-

## Un débat, au Louvre

tion, dans un état *après* dont il doit se faire une idée. C'est bien l'œil du restaurateur, et nul autre instrument, qui guide sa main, puis l'arrête avant qu'un dévernissage ne soit trop poussé. C'est enfin avec une « mesure » de sensibilité qu'il lui faut doser ses retouches. Jean-Pierre Cuzin ne disait pas autre chose dans sa conférence en définissant les vertus du bon restaurateur : « *Qualité de l'œil, de la sensibilité, et connaissance intime des artistes* [qu'il traite] ». Pourquoi, alors, la sensibilité, l'acuité de l'œil, le discernement des qualités picturales, qui sont autant d'outils effectifs dans le travail du restaurateur, ne seraient-ils, subitement, plus des outils acceptables dans le travail du critique ? Comment peut-on récuser pour l'un, les moyens de jugement que l'on vient d'exiger, pour l'autre ?

Ecarter toute évaluation esthétique n'est qu'une autre forme de l'empirisme en restauration. Dans ces conditions, il ne serait plus possible de comprendre Brandi lorsqu'il impose au restaurateur de ne pas mettre en avant la « *jactance de la matière* » au détriment de l'image, notion fondamentale dans sa *Teoria*, qui réclame pourtant un jugement de l'œil.

Cette question – en réalité assez complexe – ne peut pas être éludée dans le cours d'un débat. Il m'est arrivé plusieurs fois de visiter des musées et des expositions en compagnie de restaurateurs. Et j'ai dû reconnaître que leur œil faisait d'eux des critiques beaucoup plus

sévères que moi. Face à des œuvres récemment restaurées, ils savaient parfaitement discerner quel traitement elles avaient subi et quelles dégradations en étaient résultées.

Terminons sur une intervention de Daniel Arasse qui a dénoncé l'usage du terme « lisibilité » – si souvent employé pour justifier les restaurations – comme impropre à circonscrire le genre de regard exigé par les œuvres d'art et, par conséquent, infondé en tant que critère de restauration. Monsieur Cuzin en a convenu immédiatement mais non pas les conférenciers italiens présents à cette tribune.

Michel Favre-Félix

Sont intervenus pendant ce colloque : Cristina Acidini – Valerio Adami – Daniel Arasse – Giuseppe Basile – James Beck – Ségolène Bergeon-Langle – James Bloédé – Giorgio Bonsanti – Daniel Buren – Anne Cartier-Bresson – Annie Caubet – David Cueco – Jean-Pierre Cuzin – Jean Daive – Elisabeth Delange – France Dijoud – Gérard Fromanger – Jean-René Gaborit – Gérard Garouste – Anne van Grevenstein – Jacques Hourrière – Claudine Kaufmann – Martin Koerber – André Le Prat – Roger Henrik Marijnissen – Claudio Parisi Presicce – Jacqueline Risset – Gérard Wajcman.

Nous publions ci-dessous les textes des interventions de R.H. Marijnissen, James Beck et James Bloédé

## R.H. Marijnissen

Historien de l'art, restaurateur puis Chef du département Conservation à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique de Belgique (1958-1988)

- Pourquoi restaurer ?

Je tiens à fournir une réponse en tant que professionnel. Je suis un homme de métier, du moins je l'espère. Je fonctionne dans la profession depuis plus d'un demi-siècle, ce qui, en soi, n'est pas une référence, je l'admets volontiers.

- La « restauration », je ne suis ni pour ni contre d'une façon inconditionnelle : j'emprunte la conviction de Peter Ustinov : je suis de l'extrême centre.

- Pourquoi restaurons-nous ? Tout simplement parce qu'on s'engage dans une lutte contre la mort.

Voir dépérir, voir mourir une œuvre très belle, nous révolte. Nous intervenons pour arrêter son vieillisse-

ment et sa dégradation. Les dégâts qu'elle a subis, nous exigeons qu'ils soient réparés. En agissant de la sorte, nous nous opposons à un processus naturel, universel et inévitable. Cette attitude est propre à l'esprit occidental.

- Toute intervention sur une œuvre d'art est communément désignée par le terme *restauration*, or dans les opérations on distingue deux catégories déterminées par leurs fins spécifiques :

- en premier lieu il y a la *conservation*, par quoi j'entends toute intervention qui tend à assurer la pérennité matérielle de l'œuvre ;

- et puis il y a la *restauration* proprement dite qui, me semble-t-il, intervient sur l'entité artistique et

esthétique de l'œuvre. Elle commence par la retouche d'une lacune infime et, dans une application radicale, elle complète tout ce que l'œuvre semble avoir perdu, autrement dit : le restaurateur reprend résolument l'élan créateur de l'artiste pour ramener l'œuvre à un état proche de celui qu'elle avait à l'origine.

Rappelons la célèbre définition de Viollet-le-Duc : « Restaurer c'est rétablir un état qui peut-être n'a jamais existé ».

- Grâce aux contributions fournies par les sciences exactes pendant la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle, nous disposons désormais d'une liste assez longue de tout ce qu'il faut bannir de l'atelier du restaurateur, en l'occurrence les matériaux agressifs ou peu fiables, ainsi que les méthodes artisanales ou industrielles préjudiciables, soit dans l'immédiat, soit à long terme. La science nous a appris ce qu'il ne faut pas faire.

Il en résulte que le problème de la *conservation* est en majeure partie résolu.

Toutefois, à une exception près, à savoir la question du nettoyage des tableaux, âprement débattue depuis le xviii<sup>e</sup> siècle, précisément parce que l'appréciation de ce problème spécifique tombe dans le domaine du non-mesurable. Les deux camps opposés sont séparés par une couche de vernis jauni, semi transparente voire franchement opaque.

- Quant à la *restauration* proprement dite, les problèmes se présentent intégralement comme des questions d'interprétation et se situent donc au niveau du non-mesurable. Or l'interprétation est déterminée par l'individu : ses facultés d'observation, ses préférences, ses connaissances et son ignorance, ses convictions et ses bévues. En outre interviennent les convictions de sa société et de son époque. En effet, la restauration est marquée par des choix préférentiels, communément appelés 'mode', sans oublier les choix imposés par des traditions locales et la recherche de prestige.

- A l'occasion d'une intervention importante sur une œuvre célèbre, les commentaires évoquent assez souvent les succès de la chirurgie moderne. En y regardant de près, la comparaison s'avère passablement fallacieuse. Un patient, après avoir subi le choc opératoire, entame un processus de récupération ; il se rétablit. Une œuvre d'art ne peut que subir, elle n'a aucune ressource qui lui permettra de récupérer. Celles qui sont mortes de leur belle mort sur le billard sont nombreuses. Des restaurateurs-chirurgiens qualifiés, il y en a, bien sûr ; mais de temps à autre on assiste à des opérations exécutées par des chirurgiens qui n'ont jamais étudié l'anatomie.

- On parle de la relation passionnelle que le restaurateur entretient avec l'œuvre qui lui est confiée. Admettons qu'elle soit souhaitable, voire nécessaire. Rappelons toutefois que l'histoire de la restauration

nous incite à s'en méfier. Disons-nous bien que cette passion est de toute façon une passion à sens unique.

- Le seul point de départ de toute intervention est l'état dans lequel l'œuvre nous est parvenue, et non l'état qu'on désire qu'elle ait.

- Ceux et celles qui décident des traitements ou qui sont appelés à intervenir effectivement sur les œuvres doivent *apprendre à écouter les œuvres*. Telle œuvre chuchote, telle autre crie à tue-tête ce qu'il ne faut surtout pas lui imposer.

Cette attitude exige des connaissances étendues, une information à jour, une culture qui dépasse les limites de la discipline dans laquelle on fonctionne et surtout un sens aigu des responsabilités de tous les membres de l'équipe, chacun au niveau de ses attributions.

- La problématique fort complexe de la restauration doit être traitée avec beaucoup de discernement et non par une majorité contre une opposition. Sachons qu'elle est parfois insoluble.

- Travaillant dans les meilleures conditions possibles – c'est-à-dire sans contrainte aucune – royalement rémunéré et soutenu par une équipe de spécialistes hautement qualifiés, le meilleur restaurateur du monde posera une ou plusieurs prothèses, éventuellement bien réussies, mais néanmoins des prothèses qui, dans un proche avenir, seront à leur tour refusées pour des raisons diverses.

Point n'est besoin de démontrer qu'une accumulation de prothèses mène à l'absurde.

- La quantité ou l'étendue des dégâts supportables sont déterminées par la nature de l'œuvre. Pour certains tableaux – un Vermeer, un Georges de La Tour – la tolérance est pratiquement nulle.

- Les résultats d'un banc d'essai long de deux siècles et demi nous obligent à nous rendre à l'évidence : reprendre l'élan créateur pour restaurer ce que l'œuvre a perdu au cours de son existence est une entreprise vouée à l'échec. Tout dégât subi par une création unique constitue en réalité une blessure définitive.

- En matière de conservation et restauration, il n'y a qu'une seule école valable, à savoir celle des œuvres.

- Qui a raison, qui a tort ? Ni vous, ni moi. Nos disputes sont vaines, car en définitive ce sont les œuvres qui ont raison ; hélas, souvent quand il est trop tard.

R.H. Marijnissen

*Un débat, au Louvre*

# James Beck

*Historien de l'art, professeur à la Columbia University,  
président-fondateur d'ArtWatch International*

Débattre de questions portant sur quelques millimètres de surface peut sembler futile en ce moment d'incertitude pour notre culture. Ces questions sont pourtant fondamentales pour la préservation de notre passé et donc, elles déterminent notre avenir.

Je suis heureux de pouvoir exposer mes idées dans cette vénérable institution et souhaite remercier les responsables qui m'ont invité et le public disposé à m'écouter.

Mon exposé comprend deux parties : d'abord un tour d'horizon général des problèmes et des hypothèses qui entourent la restauration contemporaine, puis quelques exemples de restaurations que je considère comme « mauvaises », pour lesquelles je donnerai des témoignages visuels. Mais ce que je veux vraiment montrer est que la restauration telle que nous la connaissons est en passe d'être remplacée par des interventions conservatoires, les seules qui soient sans danger. Mes commentaires devraient être entendus comme une toile de fond sur laquelle j'apporte le formidable espoir d'une approche entièrement nouvelle qui apparaît à portée de main.

Afin d'être bien clair, je commencerai par dire sans équivoque ce que je ne suis pas :

- Je ne suis pas restaurateur et je ne cherche pas à travailler comme restaurateur.
- Je ne suis pas technicien d'art ni spécialiste du diagnostic en matière d'art.
- Je ne suis ni ingénieur ni chimiste ni scientifique.

## **Problèmes actuels et hypothèses pour l'avenir**

• Il n'existe aucun processus d'évaluation systématique des restaurations d'œuvres d'art. Il est vrai que des interventions ont été violemment dénoncées dans le passé par des artistes comme Goya, Delacroix et Degas. Mais il n'existe aucun mécanisme de critique formelle, comme on en connaît pour les livres, les films, le théâtre, les spectacles musicaux et les expositions d'art. Pire encore, les jugements négatifs sur des restaurations contemporaines, comme celle des *Noces de Cana* de Veronèse, tel portrait de Raphaël, *Les Ambassadeurs* de Holbein ou les fresques du campo santo de Pise, ont été considérés comme des attaques portées à la restauration en tant que profession. Ces réserves ont même été interprétées comme des offenses au Vatican, à la Surintendance de Milan, au Louvre, à la National Gallery de Londres, à toute la Grande-Bretagne et aux conservateurs américains. Bref, tout jugement négatif sur une restauration est considéré comme un exercice malséant et une attaque contre la

société. Tous les traitements effectués sur des objets d'art sont toujours et obligatoirement des succès. Ceux qui disent le contraire devraient être punis.

• Les restaurations se font en général dans le secret. L'information est filtrée par les attachés de presse qui cherchent à obtenir des couvertures média positives. Il est rare que soient publiés des rapports techniques sur la nécessité d'une intervention et les méthodes qui seront employées pour l'effectuer. Par exemple, dans le cas de la restauration des fresques de la chapelle Sixtine, aucun rapport technique complet sur l'état du plafond avant la restauration n'est disponible à ce jour.

Les désastres récents dans de grandes entreprises (i.e. Enron, Vivendi) auraient pu être évités par une transparence totale et des révélations complètes. On peut en dire autant pour les restaurations d'œuvres d'art. L'absence de transparence nous amène à poser des questions, à exprimer des doutes, à proposer des choix. Il est intolérable que l'information ne soit rendue disponible qu'après l'achèvement du travail. Ce procédé montre que l'on part du principe que : (a) la restauration doit être effectuée ; (b) il n'y a pas d'autres méthodes possibles, comme celle de laisser les objets sans y toucher ; (c) il n'y a pas de place pour d'autres opinions que celles d'un cercle qui fonctionne en circuit fermé.

• Cas unique dans le domaine de la culture, l'opacité qui entoure les restaurations ne permet pas que s'exercent des contrôles efficaces et désintéressés. L'Establishment de la Restauration, qui inclue bien sûr les musées, est à la fois avocat, jury et juge de ses propres activités. Ce qu'il faut, c'est un système de contrôles et d'équilibres pour que nous ayons l'assurance que l'œuvre sera traitée de la manière la plus sûre possible. Nous exigeons de tels contrôles dans notre vie politique et les encourageons souvent dans la pratique médicale, où il est habituel de solliciter un deuxième voire un troisième avis avant d'agir. Imposer une responsabilité légale et financière aux institutions et aux restaurateurs pourrait améliorer fortement la situation. Car aujourd'hui, la restauration d'art ne fait pas l'objet de litiges pour mauvaises pratiques, contrairement à la médecine, à l'industrie et au droit.

• Les analogies avec la médecine sont des lieux communs tant la complexité d'une œuvre d'art est analogue à la complexité d'un être humain.

• Trois facteurs ont pesé sur les restaurations modernes : a) le tourisme de masse ; b) le mécénat ; et c) le nationalisme.

a) Le tourisme est un élément essentiel pour les économies de villes comme Rome et Florence, Londres,

New York, Paris et Washington. Que serait l'industrie new-yorkaise du tourisme sans le Musée d'Art Moderne, le Guggenheim et, par-dessus tout, bien sûr, le tout-puissant Metropolitan Museum ? Quant à Florence, sans ses trésors artistiques, elle serait hors du circuit touristique.

b) Les banques, les compagnies d'assurance et de nombreuses entreprises financent les restaurations d'œuvres d'art. C'est aussi souvent le cas des gouvernements nationaux, des provinces et des municipalités. Même s'ils sont tout à fait bien intentionnés, dans un monde dominé par les médias, chacun semble demander sa livre de chair, en termes de clientèle et de reconnaissance. C'est le cas d'une célèbre entreprise de cosmétiques : elle préfère restaurer des tableaux de « belles femmes » parce qu'elle prétend restaurer la beauté de ses clientes de chair et de sang.

*Diapositives : Tintoret, Vénus (Palazzo Pitti). avant et après restauration.*

c) En ce qui concerne le nationalisme, le gouvernement italien dans son ensemble était présent à l'inauguration de la restauration des fresques de Giotto, à la chapelle Scrovegni, l'an dernier (accompagné de façon assez incongrue par le London Symphony Orchestra). La même pompe marqua le vernissage de *La Cène* de Léonard restaurée à Milan. Dans de telles conditions, il est impossible de faire une estimation indépendante, désintéressée, des résultats, sans être taxé d'antipatriotisme.

- Il convient d'établir une nette distinction entre restauration et conservation. En principe, la conservation, qui est, par définition, non invasive, devrait être considérée comme un entretien de haut niveau, par lequel l'objet d'art – qu'il soit une façade d'église, une fresque, une peinture sur panneau, une sculpture – est traité pour *préserver*, pour l'avenir, son intégrité et ses qualités uniques.

Bien sûr, les actes de conservation ne font qu'arrêter le chronomètre. D'un point de vue idéologique, la conservation est inattaquable, ses seules limites sont le financement et la gravité des menaces qui pèsent sur l'objet. Quand le toit d'une chapelle fuit, la réparation se fait sans délai pour prévenir d'autres dommages sur les objets qui se trouvent dessous. Quand le taux d'humidité monte et échappe à tout contrôle, il faut en éliminer les causes, tout comme il faut détruire les termites qui nichent dans un panneau de bois. Il est nécessaire de gazer ces insectes.

Sachant les effets néfastes de l'humidité, par exemple, le nombre de visiteurs peut être limité, comme c'est le cas pour la *Chambre des Epoux* à Mantoue, ou bien les touristes peuvent être déshumidifiés eux-mêmes, comme à la chapelle Scrovegni, à Padoue (alors qu'il y a un lac sous la crypte !).

*Diapositives : Vues de la chapelle Scrovegni à Padoue : vue générale ; sas d'entrée technologique ; vue*

*de la crypte ; vue du côté de la chapelle.*

Une conservation continue devrait être la règle.

En revanche, le terme (et le concept) de « restauration » implique une action beaucoup plus agressive qui altère la structure physique d'une œuvre d'art, sa réalité singulière, unique. En général, tout dévernissage approfondi comporte une forte dose d'interprétation artistique et scientifique de la part des intervenants, laquelle varie considérablement selon la philosophie de chaque « école ».

En pratique, l'objectif de la restauration de nos jours, est de ramener l'œuvre d'art à quelque chose qui se rapproche de son apparence d'origine, c'est-à-dire, dans l'idéal, à son état au moment où elle a quitté l'atelier de l'artiste créateur. Entre parenthèses, on ne peut s'empêcher de faire observer qu'un tel objectif sous-entend que les artistes étaient stupides, qu'ils ne savaient pas que leurs œuvres changeraient, se bonifieraient avec l'âge, acquerraient un aspect particulier.

Des interventions, largement médiatisées, qui ont été menées à New York, à Londres, Rome, Paris, Venise ou Florence, tombent dans la catégorie restauration. Les fresques, les peintures sur bois ou sur toile, les statues de bronze ou de marbre sont astiquées pour les rendre plus « lisibles ».

Lorsque l'objectif prioritaire est de se rapprocher de l'apparence d'origine, il faut forcément « retravailler » considérablement l'objet d'art. Et l'on retire des témoins d'interventions antérieures effectuées, au cours des siècles, pour prolonger la vie des vieux patients affaiblis.

- Il est clair que les dévernissages font partie d'un processus démodé et dépassé et qu'ils créent les problèmes, car ils sont menés avec l'idée de tenter de découvrir ce que l'on considère comme l'original, même s'il en reste très peu de chose. C'est bien cette théorie « puriste » qui a sous-tendu la restauration longue de vingt ans de *La Cène* de Léonard de Vinci où, en bien des endroits, seuls quelques éclats de peinture « originale » ont été considérés comme de la main de Léonard et conservés. Des sections étendues ne révèlent plus que le mur nu.

*Diapositives : Les fresques de Giotto, à la chapelle Scrovegni. La Cène de Léonard en cours de restauration. Tête du Christ avant et après restauration. Tête du Christ après nettoyage. Tête du Christ après retouche. Tête de Saint Philippe avant et après restauration.*

- Où en sommes-nous donc aujourd'hui ? Quel est l'avenir ? Contrairement à il y a dix ou vingt ans, la technologie peut aujourd'hui créer des facsimilés ou des reproductions d'œuvres sans le moindre risque pour l'objet lui-même. Il n'est plus nécessaire de choisir : modifier l'original de l'objet historique pour trouver un état supposé proche de l'apparence d'origine. Imaginez ! Nous pouvons avoir le meilleur des deux.

## Un débat, au Louvre



Léonard de Vinci, *La Cène*. Détail : la tête du Christ  
Une fois nettoyée = ce qui reste de Vinci



Léonard de Vinci, *La Cène*. Détail : la tête du Christ  
Une fois retouchée = les inventions de la restauratrice

Grâce à l'informatique, on obtient des images tout à fait fidèles qui peuvent être imprimées à la taille et à l'échelle exactes, et même reconstruire virtuellement ces originaux mutilés. Nous pouvons aussi nous offrir le luxe d'envoyer ces facsimilés dans le monde entier d'une exposition à succès à une autre, sans danger.

*Diapositives : La Joconde telle qu'elle est aujourd'hui, et sa restauration simulée sur ordinateur.*

L'intégrité de l'objet est préservée, il reste intact, comme document esthétique et œuvre d'art originale, même s'il a souffert. Cette possibilité très intéressante doit être reconnue par les autorités compétentes, les directeurs de musées, les historiens d'art, les responsables du patrimoine.

Ainsi l'activité des restaurateurs d'art serait limitée à la conservation, sauf dans des cas de désastres, tels qu'inondations, incendies, guerre. Les restaurateurs se recentreront sur des interventions de conservation et un entretien régulier trop négligé. Ils ne connaîtront plus l'angoisse de porter la main ou le pinceau sur *La Ronde de nuit* de Rembrandt. Dans ce scénario, les erreurs ne sont jamais fatales. Et les reconstitutions faites par ordinateur peuvent être facilement améliorées au fur et à mesure que notre connaissance du passé progresse avec de nouvelles données et les progrès de la technique.

Reconnaissons que la restauration, telle que nous la pratiquons maintenant, appartient au passé.

Tout examen, même superficiel, des pratiques modernes de restauration, doit commencer par la chapelle Sixtine, l'œuvre d'art la plus déterminante de

la culture occidentale. Sa restauration a ouvert la porte à toutes les autres interventions radicales.

### **Quelques exemples de mauvaises restaurations**

#### *Diapositives :*

- *Fresques du plafond de la Sixtine : le prophète Daniel avant et après restauration ; Daniel avant et après restauration ; squelette du Jugement Dernier, avant et après restauration ; Jonas avant et après restauration ; les mains de Dieu et d'Adam avant et après restauration.*

- *Masaccio, Le Paiement du tribut. Détail : Pierre prend la pièce de monnaie dans la bouche du poisson, avant et après restauration.*

- *Jacopo della Quercia, Ilaria del Carretto ; vue latérale de la tête avant et après restauration ; arrière de la tête de l'Ilaria avant et après restauration.*

- *Petrus Christus, Portrait d'un Chartreux avant et après restauration.*

- *La Joconde, détail des mains ; détail du visage.*

Il existe aujourd'hui de nouvelles solutions pour éliminer la saleté, le noir de fumée, les vernis décolorés, les retouches, etc. Il n'est donc aucunement nécessaire de reprendre les vieilles méthodes. Nous sommes au seuil d'une ère nouvelle, qui nous promet un traitement plus doux de nos trésors tout en offrant des résultats qui seront plus en accord avec les intentions de leurs créateurs.

James Beck  
Trad. C. Vermont

# James Bloédé

Peintre, professeur à l'École des Beaux-Arts,  
président de l'ARIPA

## Extraits :

Contrairement à ce que l'on a voulu faire croire, la controverse née en France durant la restauration des *Noces de Cana* ne réside pas dans une opposition entre une faction de romantiques attachés à un goût douteux pour les patines et les vernis sombres et une institution toujours soucieuse de préserver l'intégrité des œuvres. Non ! Ce que l'on a vu surgir alors n'est rien d'autre qu'une nouvelle querelle des vernis dans laquelle les musées de France – mais aussi d'Italie, le problème est aujourd'hui international – se retrouvent dans la position de l'Angleterre après-guerre, et les artistes et amateurs de l'ARIPA dans celle des défenseurs des restaurations modérées ou, pour reprendre le mot de René Huyghe, des restaurations « nuancées ». Au reste, ce n'est pas pour rien que notre bulletin s'appelle *Nuances*. Et si nos propos sont parfois peu « nuancés », dites-vous bien que cela vient de la réelle souffrance que nous éprouvons à voir des œuvres, pour leur part, violentées. En tant qu'artistes, dont beaucoup ont appris leur métier au Louvre, en copiant ceux que l'on appelle les maîtres, nous nous sentons redevables des joies et des enseignements qu'ils nous ont apportés. Par conséquent nous nous sentons aussi le droit, que dis-je, le devoir, de les défendre. Et, pour cela, nous avons un œil, oui, une sensibilité. Loin de nous l'idée que nous en aurions le monopole.

[...]

Il est véritablement anormal que les commissions de restauration ne comportent pas de représentants des restaurateurs – un nombre de restaurateurs égal à celui des conservateurs. De même, pour qu'il y ait vraiment interdisciplinarité, il y faudrait des artistes.

[...]

Certains ont fait la remarque, pour s'en étonner, que les controverses ont éclaté, de loin en loin, au cours de l'histoire, sur quelques cas isolés. C'est vrai. Ce phénomène est, en effet curieux et mériterait d'être étudié. Pourquoi la restauration de certaines œuvres a-t-elle provoqué un tollé alors que d'autres, qui auraient dû être encore plus décriées, sont-elles passées, sinon inaperçues, du moins, sans faire de bruit ?

[...]

Pourquoi restaurer les œuvres d'art au moment de préparer les grandes rétrospectives ? C'est une pratique courante et pourtant funeste, car souvent menée à la hâte pour être prêt à temps. Mais, pour la question qui nous occupe, ces rétrospectives représentent un bon champ d'observation. Souvenons-nous de l'exposition Poussin, ou bien Watteau, ou Chardin, ou encore

« Le Siècle de Titien ». Ah ! les Poussins venus de Russie, encore vêtus de leur vernis blond ! Et les Chardins encore conservés dans des collections privées, certains magnifiquement préservés ! D'autres Chardins, de Russie, magnifiques ! Beaucoup de tableaux du Louvre, bien sûr, merveilleux, car il n'est pas question de prétendre qu'au Louvre tout irait mal ; mieux, de toutes façons, que chez les anglo-saxons ; mieux, désormais, et c'est triste à dire, qu'en Italie, patrie de Brandi, pays où l'on restaure tout, pourquoi ? Pour le Jubilé, pour l'An 2000 ! Est-ce que ça a un sens, le jubilé, pour les œuvres d'art ?

L'exemple des grandes rétrospectives nous montre à l'évidence que chaque pays a sa façon de restaurer et que, par conséquent, si on peut restaurer de diverses manières, c'est que la restauration est aussi une question de choix. Y compris celui de ne pas restaurer.

[...]

France Dijoud [co-directrice des services de restauration des musées de France] a, hier matin, admis qu'il fallait que le débat que nous réclamons depuis plus de dix ans ait enfin lieu.

[...]

*A ce moment de sa conférence, James Bloédé projette un certain nombre de diapositives reproduisant, dans leur grande majorité, des tableaux du Louvre entièrement dévernés – bien que les catalogues, ouvrages censés être « scientifiques », prétendent qu'ils n'ont subi qu'un allègement de vernis, voire un allègement modéré.<sup>1</sup> Il les introduit en rappelant les raisons pour lesquelles on ne doit pas dévernir :*

Rappelons d'abord que la plupart des opérations de restauration peuvent se faire sans dévernir.

– Parce que l'on risque de perdre les glacis, les frot-tis et vélatures.

– Parce que la matérialité du tableau se révèle au dépend de sa spiritualité.

– Parce qu'on obtient un aplatissement des volumes et de l'espace.

– Parce que l'on met en évidence des bleus, des

1. Liste des œuvres projetées au cours de la conférence : *Les Noces de Cana* (Véronèse) – *La Sainte Famille* (Bronzino) – *La Prédication de saint Etienne* (Carpaccio) – *Le Repos de Vénus et de Vulcain* (L'Albane) – *La Vierge et l'Enfant avec sainte Anne et quatre saints* (Pontormo) – *Le Jugement de Salomon, Moïse sauvé des eaux, Sainte Françoise Romaine et L'Enlèvement des Sabines* (Poussin) – *La Charité* (Andrea del Sarto) – *Les Epoux Seriziat* (David) – *L'Embarquement pour Cythère* (Watteau) – *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière* (Chardin) – *Pietà* (Rosso Fiorentino).

## Un débat, au Louvre

rouges, devenus trop vifs, des blancs, devenus trop crus, toutes sortes de désaccords que le vernis blond avait le mérite de tempérer.

- Parce que le vernis blond soutient les couleurs fugaces, en partie évanouies, et celles transparentes ou usées.

- Parce que le vernis blond rend plus doux, plus clairs, des bruns ou d'autres couleurs virées au noir et opacifiées au cours du temps.

- Parce que le solvant utilisé pour dévermir fragilise la couche picturale (lixiviation).

- Parce que l'on sait que les artistes du passé connaissaient ce phénomène d'oxydation du vernis, qui commence très vite et se stabilise en une quinzaine d'années, et qu'ils en tenaient très vraisemblablement compte dans leurs tableaux.

- Parce que tous ces phénomènes d'évolution naturelle de la matière, y compris le jaunissement du vernis, sont considérés comme vieillissement normal de l'œuvre et comme tels, sont partie intégrante et témoignent de l'authenticité de celle-ci.

A l'aide de ces quelques exemples, j'espère avoir suffisamment montré que si la controverse porte sur un changement d'apparence des œuvres, ce n'est pas que ce changement troublerait nos habitudes mais qu'il est, trop souvent, accompagné de désordres irréversibles, d'une perte de qualité irrémédiable.

Le fait qu'un représentant de l'ARIPA ait été invité, pour la première fois, sur cette estrade, au sein même de l'institution, nous le prenons comme un signe très positif d'ouverture, un signe d'évolution. Je tiens à en remercier Monsieur Henri Loyrette ainsi que les organisateurs de ce passionnant colloque. Mais toute époque a l'art qu'elle mérite et, si je pousse un cri d'alarme, c'est sans beaucoup d'espoir.

Comment penser que des œuvres puissent être conservées, si tout ce qui va avec n'existe plus ? Comment penser que des œuvres puissent être correctement restaurées quand l'humanisme et le sens du sacré dont elles témoignaient ont perdu toute signification ? Quand on assiste à la réification des œuvres et de l'homme lui-même pour des motifs strictement

Poussin, *l'Enlèvement des Sabines*, musée du Louvre. Etat ancien





Les états successifs de l'ombre portée sur le sol :

Ill. haut : avant la restauration de 1994. L'ombre portée est encore présente sur toute sa longueur. Une zone légèrement plus claire apparaît cependant.

Ill. bas : après la restauration de 1994. Au cours du nettoyage, l'ombre portée a presque entièrement disparu. (On constate la même perte avec l'ombre portée sous le romain enlevant la sabine à gauche.)

économiques ou d'ordre mondial. Quand on substitue à la transcendance qu'implique et produit l'œuvre d'art, la lisibilité triviale de l'image.

En donnant un tour systématique aux restaurations, serait-ce la société elle-même qui tenterait de se restaurer, de restaurer ses anciennes valeurs ? Et n'aboutirait-elle pas à ce qui ne serait qu'un apparent paradoxe : à ce que, faute de comprendre l'essence des œuvres du passé, elle en viendrait à réduire leur signification devenue insaisissable, voire la détruire, pour les rendre supportables au regard des contemporains ?

James Bloëdé

### A propos des ombres portées sur le sol

La lecture du dossier de restauration de *L'Enlèvement des Sabines* de Poussin ne permet pas de comprendre ce qui pourrait justifier le fait que certaines des ombres portées au sol (notamment celles qui se trouvent sous le romain enlevant une sabine, à gauche, et celle, sous le couple s'enfuant, à droite – illustrations) aient quasiment disparu au cours de la restauration « fondamentale » qui fut menée avec une certaine célérité en 1994, en vue de l'exposition Poussin (Grand Palais, 1994). Le rapport de la restauratrice décrit, sur ce point, l'état de conservation du tableau (avant restauration) d'une façon surprenante : « Le sol présente une usure généralisée sous forme d'épidermage. Les ombres qui semblent avoir été la seule partie du tableau peinte dans une matière plus fine et transparente, de type glacis, présentent de multiples arrachages, atténués par l'effet du vernis, et apparaissent plus claires que les zones supposées en lumière, où l'usure fait réapparaître en sombre les sous-couches ».

Tous les documents existants, antérieurs à 1994, montrent des ombres portées partiellement atténuées par des usures, mais certes pas des ombres en négatif (claires sur fond sombre).

Le « bilan esthétique du nettoyage » que rédige la restauratrice après la « purification » ne fait état d'aucun changement dans cette zone, puisque nous lisons : « Les deux zones qui créent une rupture sont, d'une part, celle très lacunaire du ciel, d'autre part, celle du sol, où les épidermages de glacis créent une confusion floue et parfois une inversion spatiale (les ombres paraissant par usure plus claires que les zones en lumière, assombries par la réapparition des sous-couches) ».

La restauratrice pratique alors une réintégration du sol, qui a consisté « en un repiquage systématique des épidermages, par petits points ponctuels sur chaque tache claire ou sombre, suivant la zone concernée. Les objets retrouvant la précision de l'ombre portée qui les définit, prennent un nouveau relief, la tonalité du dallage s'unifie et donne une assise au tableau en faisant un équilibre avec le ciel, enfin le dessin des lignes de fuite de la composition se renforce ».

L'étrange est que tous les documents témoignent du fait que les ombres, si usées qu'elles fussent, se voyaient mieux avant.

Jean-Max Toubeau

A propos de la reproduction en page de titre : *L'Ange Raphaël quitte la famille de Tobie* (comme l'ensemble des Rembrandts du Louvre) compte parmi les œuvres les mieux conservées du musée. A cela, pas de mystère. Jacques Foucart, leur conservateur, écrit : « Après 1945, les Rembrandts furent donc nettoyés mais pas trop, et c'est une chance en leur faveur quand on sait les imprudences de certaines restaurations anglaises qui ont fait hélas ! école. »

# Déjà...pas encore...

*Sous le discours de l'histoire, que reste-t-il du sens du goût ?*

*Non pas le goût personnel, ni le goût de l'époque, mais cette classique aptitude à discerner le beau. Un historien revient sur cette notion, si dépréciée, aujourd'hui, dans le monde du musée.*

**L'auteur :** Alain Besançon, directeur d'étude à l'EHESS et membre de l'Académie des Sciences Morales et Politiques, est souvent défini comme un historien des idées.

Son travail magistral sur les origines intellectuelles du léninisme et son système totalitaire fait autorité, à l'Ouest, et fut un soutien pour la dissidence, à l'Est.

Traitant des idées politiques ou théologiques, son enquête n'oublie pas le témoignage des écrivains (Orwell, Soloviev).

Il a, depuis, abordé le domaine des Beaux-Arts dans un ouvrage de référence, passionnant – L'Image interdite, une histoire intellectuelle de l'iconoclasme (Gallimard, Folio-Essais) – centré sur la question de la représentation de la figure. Le texte que nous publions, avec l'accord de son auteur, a été composé pour l'ouvrage Mélanges en l'honneur de Françoise Cachin, alors directrice des Musées de France.

Certes, on apprécie mieux un tableau quand on connaît son histoire. Mais vient un moment où il faut lâcher l'histoire, comme, en montagne, on lâche la corde et la cordée, on ne s'assure plus et, tout seul, on affronte le tableau comme un sommet difficile où il faut grimper. A ses risques et périls, on le juge. On prononce un jugement de goût. Cette solitude de l'amateur, il me semble que notre époque la craint, veut lui échapper et que le moyen qu'elle choisit le plus souvent, c'est l'histoire.

Platon, Aristote, Plotin, les autres anciens, ont réfléchi sur le beau, sur la valeur de l'art. Ils n'ont pas rangé les œuvres d'art en succession dans le temps. Un principe de classement chronologique existe cependant, mais il n'a pas trait à l'œuvre d'art comme totalité, mais seulement à l'exactitude de la représentation optique. Platon demandait que l'artiste, qu'il considérait comme un menteur et un sophiste, au moins connaisse le métier de l'artisan qui fabrique l'objet dont il effectue la copie. Aristote, qu'il imite le processus par lequel la nature fabrique les choses. Le principe de la *mimesis*, au sens simplement technique, autorise donc à parler d'un progrès en art. Xénocrate nous apprend que Myron n'a pas su rendre les cheveux, mais que Pythagore y réussit mieux et Lysippe tout à fait. Déjà Pythagore... Pythagore pas encore... Mais cela ne touche qu'un aspect latéral, subordonné, extérieur, de l'art de Pythagore.

Le monde hellénistique et romain contient en nombre des collections et il n'y a pas de collection sans connaisseur. Lucien : « Une œuvre d'art demande un spectateur intelligent pour qui le plaisir des yeux ne suffise pas, mais qui sache aussi raisonner sur ce qu'il voit ». Callistrate : « Un connaisseur est un de ces hommes qui, avec un sentiment délicat, savent découvrir dans les œuvres d'art toutes les beautés qu'elles renferment, et mêlent le goût au jugement ». On ne saurait mieux dire. Les œuvres d'art, pour ces amateurs délicats, sont contemplées longuement. Ils savent y reconnaître non seulement l'art de l'imitation, mais la valeur morale, la faculté d'invention, l'imagination, la suggestion. Elles sont goûtées une à une. Certaines touchent à l'excellence dont Appelle a été capable, d'autres présentent des « défauts », des manques à la perfection idéale qu'il faut savoir discerner pour en discuter, pour en fixer le prix sur un marché, pour se décider à l'acheter ou à s'en défaire. Mais il ne venait à l'idée de personne – hors du principe de perfection technique qui était loin de constituer l'unique base du jugement – de prendre une conception globalement historique de la variation des formes, d'y ranger l'artiste ou l'œuvre et de fonder sur l'histoire un critère de jugement.

L'antiquité cherchait à déterminer la perfection de l'art en général. A partir de la Renaissance, la critique s'attache à déterminer la perfection de chaque artiste dans ce qu'il a de propre et d'unique, sa manière. Les vies de peintres se multiplient, se disposent en ordre chronologique et finissent par former l'histoire de la peinture. En renseignant sur les peintres, sur leur formation, sur leurs maîtres et leurs élèves, sur les influences qu'ils ont subies ou qu'ils ont exercées, sur leurs intentions, sur leur choix des moyens, l'histoire de la peinture a fait faire à la critique d'art des progrès merveilleux. Ce travail s'est continué pendant les siècles classiques et jamais autant qu'au xx<sup>e</sup> siècle n'ont paru en tel nombre monographies savantes, traités d'iconographie, catalogues, publications de documents, photothèques, banques de données, etc. Un étudiant moyen en histoire de l'art en sait plus que Vasari, Félibien, ou de Piles.

Longtemps le savoir, l'érudition, ont été considérés comme étant au service du goût. Qu'est-ce que le goût ? Au xviii<sup>e</sup> siècle, en même temps que l'érudition

faisait des progrès décisifs, on a voulu définir, pour fixer des bornes au royaume du savoir qui s'agrandissait sans cesse, les droits du goût.

« *Le goût, dit Montesquieu, n'est pas autre chose que l'avantage de définir avec finesse et avec promptitude la mesure du plaisir que chaque chose doit donner aux hommes* ». L'homme de goût doit donc avoir le jugement rapide, et, comme on dit, du premier coup d'œil. Le goût est naturel : en ce cas il est « *une application prompte et exquise des règles mêmes qu'on ne connaît pas* ». Le « goût acquis » s'ajoute : il change, augmente et diminue le goût naturel, mais celui-ci affecte en retour le goût acquis. Le goût est fondamentalement un sentiment. Si on veut démêler ce sentiment, en énumérer les causes qui peuvent le produire, la liste en sera longue et disparate. Parfois contradictoire : ainsi la voix des *virtuosi* italiens a une flexibilité qui peut nous plaire, bien qu'il nous déplaise qu'ils ne soient « *ni du sexe que nous aimons, ni de celui que nous estimons* ». Il faut tenir compte de la délicatesse, de la surprise, des règles, observées ou non (car « *l'art donne les règles et le goût, les exceptions* »), du jeu, des chutes, des contrastes et enfin du « je ne sais quoi ». Voltaire résume tout cela en une ligne : « *Le goût fin et sûr consiste dans le sentiment prompt d'une beauté parmi des défauts et d'un défaut parmi des beautés.* » Si on théorise, si on traîne à prononcer le jugement, eh bien on tire sur le pédant, on n'est pas un homme de goût. Il y manque le don naturel, tout ce qu'un continuel exercice aura affiné, qui permet au véritable amateur de se détourner immédiatement, ou au contraire de s'intéresser et, en un instant, de choisir. Quant au goût de l'artiste, du peintre, Mengs en donne cette définition : « *C'est ce qui produit et détermine son but principal et lui fait choisir ce qui convient à ce but ou rejeter ce qui lui est contraire* ».

Le développement conjoint du sens de l'histoire et du sens du goût, dont le primat était maintenu, augmentait la liberté du jugement esthétique. Il n'avait plus à se rapporter à un fait technique, la représentation mimétique, ni à une règle abstraite, le beau idéal, par exemple. Ce fut un moment d'équilibre où se développa l'esthétique française des Lumières, appuyée sur la science profonde de connaisseurs à la Caylus, et sur l'exploration intrépide de la nature, comme en témoignent les séries des dessinateurs du Jardin des plantes ou la liberté d'allure et la réhabilitation de l'artisan recommandées par Diderot. La curiosité pour l'atelier du peintre, pour les procédés qu'il emploie, la connaissance intime des problèmes du métier, la compréhension sympathique de sa sensibilité particulière donnent son ton à la critique d'art française et la distinguent dans la critique européenne, plus tournée vers les généralités philosophiques, religieuses et les aspirations nationales. Cette critique est l'école du connaisseur, elle vise à former le goût. En comparaison de l'allemande, elle est peu érudite, peu savante.

La tranquillité de conscience du jugement de goût

ne résista pas au bouleversement apporté par l'esthétique romantique. On savait distinguer le beau du sublime qui était un beau extrême, porté au superlatif par la brièveté de l'expression, la surprise. Le sublime demeurait un genre dans le beau. Burke les dissocie et les oppose. L'émotion que procure le sublime n'est pas seulement plus forte, elle change de signe, elle n'est plus seulement agréable, il s'y mêle une certaine dose de douleur, d'effroi, une tension qui n'est pas désagréable, mais qui demande à être appelée autrement. Le beau procure un *pleasure*, le sublime un *delight*. Or le goût fait partie du royaume du beau. Il n'a pas ses entrées dans celui du sublime. Il ne ferait que gêner, freiner, diluer la force de l'émotion. Le mauvais goût de Shakespeare fait partie de son art, il serait inadéquat de le lui reprocher. Kant aggrave l'opposition. Le sublime prend le sens d'une expérience spirituelle supérieure, d'une contemplation mystique ineffable, d'une vision sans image, qui peut se passer d'image et même en poussant au bout, qui a le devoir de s'en passer.

L'opposition est redoublée par un autre couple de notions qui s'installe dans la conscience artistique à la même époque, celui de l'homme de talent et de l'homme de génie. On savait depuis toujours les distinguer, mais la nature ne faisant pas de saut, tous les degrés existaient entre les talents modestes, les beaux talents, et l'extraordinaire du talent qui était le génie. Puisqu'on considérait les œuvres selon les règles en vigueur, en suivant les innombrables nuances et finesses que développait le sens du goût, on discernait en chacune les parties tout à fait réussies et les autres. On regrettait que Corrège n'ait pas eu la correction parfaite du dessin, et on lui pardonnait en faveur d'autres qualités. Mais Kant insiste que le génie n'observe pas les règles de l'art, il les donne. « *Le génie est la disposition innée (ingenium) par le truchement de laquelle la nature donne à l'art ses règles* ». Le génie n'est pas une « *aptitude à quoi que ce soit qui pourrait être apprise d'après une règle quelconque : par conséquent sa première caractéristique doit être l'originalité.* » Et le goût ? Eh bien, n'étant pas une « *capacité de création* », son objet propre ne peut être une œuvre d'art, mais seulement les arts appliqués dont la fabrication obéit à « *des règles déterminées qui peuvent être apprises et doivent être observées avec exactitude* ».

Dur programme pour les artistes. S'il a l'âme un peu haute, s'il a de l'ambition, comment pourrait-il se contenter de faire dans le beau et d'être un simple talent ? Le voilà déclassé auprès de son camarade qui s'installe dans le sublime, qui refuse d'être prisé autrement que comme un génie. L'artiste est surmené. Ce surmenage a pesé lourd sur la vie artistique du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours.

Mais la catastrophe n'est pas moindre pour le critique. Le bon goût ne servant plus à rien, le voilà condamné à se mettre au diapason émotionnel de l'artiste. Il doit ressentir personnellement la violence des émotions, entrer dans l'extase mystique, entamer à la



David Teniers, *La collection de l'Archiduc Léopold* (détail). Photo D.R.

suite du peintre la montée dans la ténèbre spirituelle. Imaginons de Brosse et Montesquieu discutant devant un Raphaël : du plaisir qu'ils ressentent, ils n'ont rien à dire et il est tenu pour acquis. Mais il reste une grande place pour la discussion froide, détachée, érudite, morale, comparative, observatrice, et pendant ce temps ces deux amateurs restent devant le tableau, le détaillent, le dégustent. Devant l'œuvre sublime du peintre de génie (si elle existe) le critique moderne est sommé de se taire, comme devant un spectacle de la nature (Kant), ou plutôt du monde surnaturel (Schopenhauer). Humblement il attend que l'homme de génie lui « prête ses yeux », comme dit Schopenhauer, et lui permette de participer à sa vision géniale du monde où l'homme ordinaire (le critique en est un par définition, puisqu'il n'est pas un artiste) n'entre pas.

On sait que ces impératifs esthétiques ont mené la vie dure à l'art et l'ont conduit souvent au blocage et à l'apraxie. Car si l'on se dispense de l'obligation du beau, si l'on méprise les longs et difficileux moyens par lesquels se développe un talent, petit ou grand, si d'autre part le génie, brisant les règles et exempté d'apprentissage, ne fait pas irruption, il reste la ressource de montrer sa disposition intérieure au sublime, de la donner à deviner par n'importe quels moyens. Les FIAC et les Biennales exposent à l'infini ces procédés ingénieux qui ne prétendent pas être des œuvres, mais des signaux par lesquels le spectateur est invité à constater que leur auteur appartient à la *Genialen Republik*.

Mais le critique, de son côté, est exposé à l'aphasie.

Devant ces signaux, il est réduit à se taire, ou, s'il partage sincèrement l'émotion que l'œuvre inanalysable est censée provoquer en lui, la rendre par cette exclamation simple que nous entendons si souvent : j'aime. J'aime vraiment beaucoup. Je suis bouleversé. Inversement : je n'aime pas, je n'aime pas du tout, je suis peu sensible, etc. Il peut aussi lire les modes d'emploi de plus en plus copieux que les peintres placent à côté de l'objet exposé, étiquettes longuement rédigées, manifestes, ouvrages entiers parfois. Ainsi le critique est-il mis au courant des intentions de l'artiste, et peut commencer son commentaire.

Pendant la même esthétique romantique rend malaisée la tâche du critique devant la peinture du musée, devant les grandes œuvres d'art canoniques. La procédure d'analyse selon le goût ne suffit pas. Comment étayer son jugement ? Il lui reste un recours, l'Histoire.

Par un concours de circonstances dont je ne chercherai pas à déterminer s'il est dû au hasard ou à une logique de nécessité, l'idée du jugement historique a été introduit dans la pensée juste à point pour prendre le relais du jugement de goût défaillant. Hegel, « assumant et dépassant » le point de vue kantien, propose dans le plus grand traité esthétique qui ait jamais été conçu, un moyen nouveau de situer l'œuvre d'art dans sa valeur propre et dans sa valeur relative. Laissons les parties du système qui décrivent l'odyssée de l'Esprit où l'art prend naissance, grandit, devient jeune et parfait, puis se métamorphose une dernière fois et finalement meurt et devient « une chose du passé ». N'entrons pas dans cette grandiose gnose évolutive, dont le fond est théologique. Elle accepte en effet, et tout le siècle y pousse, d'être sécularisée, positivisée. Il reste alors une table historique où chaque œuvre d'art trouve sa place, et, en fonction de cette place, une valeur. Chaque case correspond à une époque, à un style, à une manière. Elle est datée. Le déjà...pas encore..., qui, depuis l'antiquité ne s'appliquait qu'à une évolution du procédé technique à l'intérieur d'un projet artistique universel et commun (le beau), couvre maintenant le projet esthétique lui-même. Or ce projet a perdu son unité. Il se fragmente parce qu'il en existe autant qu'il y a d'artistes, ce qui oblige à les ranger dans des groupes que détermine l'histoire. Il vaut mieux, pour sa réputation et garder une trace dans l'histoire, être dans une case, appartenir à sa tranche chronologique. Sauf cas particulier (l'archaïsme volontaire) il ne fait pas bon d'être « en retard ». Ces regroupements chronologiques, cette table des rangs est mobile et sans cesse en remaniement. A peine a-t-on défini le baroque, le maniérisme, qu'on se demande si ces catégories existent vraiment. Il faut alors en définir d'autres, plus subtiles, plus adaptées.

A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la notion d'avant-garde aggrave brutalement l'historicisme. Elle se greffe sur la nécessité d'originalité qui depuis un siècle était devenue le *sine qua non* de la création artistique, puisque

celle-ci ne s'apprend plus, mais tombe du ciel, d'un ailleurs mystérieux. L'originalité doit se constater et le peintre est donc forcé d'utiliser une bonne partie de son énergie à la prouver, c'est-à-dire à élaborer une formule, sa langue, son idiome propre, original. Il ne peut se contenter d'œuvrer à l'intérieur d'une rhétorique acquise, héritée. Il est sans père ni mère, sans généalogie. Mais la critique reconnaît et distingue le courant, la tendance, le mouvement et l'y place. Cette fois la chronologie devient tyrannique et aucun retard n'est plus toléré. Il eût été excellent d'être cubiste en 1905. Déplorable en 1925. Il arrive encore que le déjà...pas encore se connote avec l'idée de progrès. L'enthousiasme des peintres d'avant-garde confondait le sentiment de libération qu'ils éprouvaient à avoir trouvé leur propre système de formes, avec une libération de l'art lui-même. Comme ils prenaient pour point de départ des peintres contemporains qu'ils admiraient et dans lesquels ils discernaient une logique latente qu'ils manifestaient dans leur propre peinture, ils se sentaient en progrès par rapport à eux. La cascade des ismes qui marque cette époque est portée par ce vecteur chronolâtre en prise avec les révolutions politiques et sociales contemporaines.

L'historicisme engendre bizarrement l'anachronisme. Le critique qui a dans la tête la chronologie des formes, se réjouit s'il peut constater qu'une peinture, qu'il sait appartenir à telle case de l'échelle historique, pourrait bien appartenir par quelque côté à une autre case située en aval. Alors elle est en avance. Je me souviens qu'après une exposition Zurbaran je suis tombé sur un article critique qui estimait que les drapés et les plis qui animaient une robe de moine annonçaient le cubisme. Quelques lignes plus loin, porté par l'élan de son analyse, le critique trouvait qu'en fin de compte, ces plis étaient déjà abstraits. J'ai entendu de mes propres oreilles un conservateur, devant un dessin de Liotard, me citer un Beuys auquel ce dessin lui paraissait corrélé. Il n'est pas d'isme qui n'engendre ainsi une recherche généalogique, en amont et en aval, d'autant plus étonnante que les auteurs de l'isme en question répudiaient tout rattachement généalogique à quoi que ce soit, ou n'en avaient aucune conscience.

Une dramatique faute de goût renforça encore l'historicisme : celle des « pompiers » et de l'establishment qui ne surent pas comprendre l'extraordinaire explosion de peinture dont la France fut le théâtre à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le bon goût était alors du côté de Manet, de Monet et de leurs amis. Les pompiers, eux, l'avaient mauvais et il était mauvais à cause d'un historicisme autrement prononcé : ils défendaient, pensaient-ils, la tradition, le métier. Mais observons ce qui se passe aujourd'hui au sujet de cette célèbre querelle. L'histoire est en effet idéalement impartiale. Cela s'est passé, c'est tout. Elle étend son enquête sur des domaines de plus en plus larges, sans tenir compte du bien et du mal. Donc, elle rouvre le dossier des pompiers, et

comme elle a congédié le jugement de goût, elle devient aveugle au mauvais goût criant de certains – pas de tous, ni à tous les moments, je m'empresse de le dire, mais quand même souvent – et la plus modeste délicatesse en est choquée. Avoir obtenu une médaille au salon de Bourg-en-Bresse en 1895 était, pour l'historicisme d'hier, un motif de condamnation ; un bon point pour celui d'aujourd'hui, et qui augmente les prix.

Il existe aujourd'hui un lieu où le problème du choix est crucial : le musée. La décision d'acheter ou de ne pas acheter n'est pas prise, en général, par le conservateur seul. Celui-ci ne peut agir souverainement, comme le collectionneur d'autrefois, comme le roi de France, le roi d'Espagne, le Pape ou l'Empereur. Il a devant lui une enveloppe budgétaire et il est flanqué d'une commission des achats. Dans le débat, il n'est pas conseillé d'invoquer principalement la beauté de l'objet, du tableau. La beauté n'est plus évidente en soi à cause de l'hétérogénéité de culture des membres de la commission, à cause de la crise ancienne de l'idée de beau. L'exclamation : j'aime, j'aime énormément, n'est pas recevable. Il faut donc faire valoir d'autres arguments. Ils sont pris à l'histoire. Ce tableau est « important », par rapport à l'arbre généalogique où il se situe. Dans la grille évolutive, il occupe un moment, un nœud. Il est un chaînon manquant, un trou dans l'encyclopédie de la collection que le musée désire depuis longtemps reboucher. On peut encore étoffer l'argumentation. Le pedigree de ce tableau est remarquable. Il a appartenu à telle collection. Il a été retenu par tel salon, loué par tel critique de son époque. L'importance du tableau est encore étayée par ce qu'on appellerait en jargon informatique, les hyperliens. Il a des répondants dans la littérature. Il est peint par une femme, par un noir, ou par un représentant d'une autre catégorie intéressante. Il se réfère à un événement historique mémorable. C'est sur le terrain de l'histoire générale, de l'histoire de l'art que le consensus d'achat est recherché, trouvé. Il ne le serait pas sur le terrain de la beauté, parce qu'alors, chacun, ayant perdu confiance dans la sûreté de son goût, craindrait l'erreur et redouterait le gaspillage des crédits. On cherche donc un jugement « objectif », guidé par les automatismes de l'érudition, dégagé des risques et périls de l'engagement personnel, des angoisses que charrie avec soi l'énoncé public du jugement de goût. Bien des expositions reculent devant le choix subjectif, et sous couvert d'objectivité historique nous présentent l'œuvre complet du peintre, bon et mauvais, le médiocre et l'excellent ensemble, ce qui porte tort à l'artiste. Dans l'exposition Méditerranée, l'esprit le plus délicat et le plus judicieux faisait entrer dans l'intention des peintres et les faisait aimer parce que le goût guidait le savoir comme la main légère du cavalier maîtrise sa monture.

Le mode d'appréciation par l'histoire est adapté à l'état actuel de nos sociétés. Il est enseignable facilement aux enfants des écoles, aux personnes du troisième âge qui cherchent dans le musée une alternative

à la télévision. Il procure une hiérarchie préétablie d'admiration. Un joli dessin de Sempé montrait une conférencière s'adressant, devant la porte du musée, à une petite foule qui venait de descendre du car : « Je suis chargée de vous faire regarder ce que vous allez voir ». C'est-à-dire ce qu'il convenait d'admirer.

Est-ce à dire que l'histoire a complètement éliminé le goût ? Point du tout. D'abord, on peut espérer que beaucoup de conservateurs, de spectateurs, d'amateurs, de collectionneurs, gardent au fond de leur cœur cet instinct, qu'ils tâchent de lui faire traverser les couches épaisses qui le recouvrent et le font triompher en dernier ressort. Ensuite, le goût est d'autant plus omniprésent qu'il gouverne l'histoire de l'art à l'insu de celle-ci. « *L'histoire de l'art*, écrivait à juste titre Lionello Venturi, est fonction de la critique d'art ». Mais si celle-ci n'est plus assurée dans son statut, si elle n'est plus mesurée par la raison et argumentée, elle risque de se confondre avec le mouvement aveugle de la mode, avec le destin capricieux de la fortune critique. Dans le simple espace de ma vie, j'ai vu porter au sommet de l'Olympe des peintres presque ignorés ou dédaignés par les livres que je lisais enfant : Piero, dans ma jeunesse, puis Caravage dans mon âge mûr, puis le Guide... J'ai vu grandir Saenredam et diminuer Hobbema, sans discussion préalable, et l'histoire de l'art s'adaptait à ce nouvel état du goût souterrain. Aux murs des chambres des jeunes filles j'ai vu arracher Renoir et punaiser Schiele. L'histoire a suivi. La sourde poussée du goût provoque un bouleversement permanent au sein de l'encyclopédie indéfinie de l'histoire de l'art. Cependant l'argument de goût, qui fait qu'un jugement, selon Kant, doit être tel qu'il puisse avoir la forme d'une « *validité universelle* », tel que « *la satisfaction de chacun puisse aussi être énoncée comme règle pour toute personne* », cet argument n'est plus formulé.

L'écrasement du goût par l'histoire a probablement des conséquences redoutables sur ce drame en cours, dont on prend lentement conscience : la restauration moderne des tableaux. Lors d'une visite de la reine Victoria au Louvre, raconte Horace de Vieil Castel, on nettoya à l'alcali la galerie des Rubens. La main de Marie de Médicis disparut dans l'opération. On la repeignit aussitôt, sans états d'âme. Il y avait encore bien des gens, de bons artistes, capables de peindre une main dans le style de Rubens. Il y a quelques années au Mauritshuis, j'ai vu dans un sous-sol aussi propre qu'un cabinet de dentiste, des messieurs en blouse blanche, des lentilles sur les yeux, entourés d'appareils patibulaires, occupés à décortiquer minutieusement *La Jeune fille au turban* et la *Vue de Delft*. Outre leur dextérité scientifique, ces techniciens devaient tout savoir de la vie de Vermeer, des couleurs et des procédés qu'il employait. Avaient-ils du goût ? Eh bien, regardez ce qu'ils ont fait de ces toiles merveilleuses. L'historicisme restaurateur, non certes sous la forme tout à fait légitime de la réparation nécessaire des dégradations, mais sous la forme d'une volonté de reve-

nir aux *ipsissima verba* de l'artiste, et d'effacer le travail du temps, viole l'histoire, au moins le sens historique, et nous restitue un poster ou une couverture de livre, marqués du pire du goût contemporain, d'un goût qui s'ignore parce qu'il n'est plus invoqué ni analysé.

Je ne chercherai pas les raisons de ce recul du critère de goût devant le critère de l'histoire. Elles paraissent nombreuses et profondes. En voici une : l'histoire est plus « facile ». Le « *goût naturel* », comme disait Montesquieu, est un don, et notre société n'est pas trop favorable aux inégalités innées, qui blessent l'esprit démocratique. Quant au « *goût acquis* », qui ne se substitue pas au premier, mais le suppose, il est infiniment plus difficile à développer que le savoir historique. Celui-ci est à la portée de tous, et il n'y a pas de limites à son expansion. Celui-là ne s'étale pas en surface, il croît en profondeur. Il n'est pas mesurable. Son apprentissage réclame des conditions rares, probablement des traditions familiales peu répandues, la mise au contact dès l'enfance avec les œuvres belles, avec la beauté.

Ce socle acquis du bon goût, l'histoire viendra l'enrichir. Mais s'il fait défaut, on pourra être aussi savant que possible, développer des qualités de professeur éminent, on ne sera pas un homme de goût. Il manquera cette promptitude désinvolte que réclamait Montesquieu.

Le progrès du goût est un progrès de la liberté intérieure et le signe d'un itinéraire spirituel heureux. Il est comparable à un *habitus* vertueux, c'est-à-dire une manière d'être, innée, acquise, infuse parfois, qui dispose à choisir librement, aisément, promptement le bien, en l'espèce à choisir librement le beau et à s'y complaire. C'est pourquoi on aime tant ces collections réunies par des hommes pauvres, qui se fiaient au goût, à une préférence qui ne devait pas grand-chose aux opinions d'époque, aux conventions, aux compétences reconnues. Ces hommes, dans les musées, ne regardaient pas en premier les cartels, mais seulement les toiles comme il convenait qu'elles le soient. On se demande si la formation du goût n'était pas mieux assurée dans les époques ignorantes, ignorantes en tout cas de l'histoire, où néanmoins on ne savait pas faire quelque chose de laid – maladroit, certes, souvent, mais pas laid ni vulgaire – alors qu'il faut tant de science aujourd'hui pour échapper à l'affreux.

Alain Besançon

# La Chute d'Icare au Laboratoire

Léopold Kockaert, chimiste, revient

sur des analyses qui désattribuaient le célèbre tableau.

Où l'on découvre qu'un seul échantillon de peinture, coupé en deux, peut donner deux « preuves » scientifiques contradictoires.

Dès son acquisition par les Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (M.R.B.A.), en 1912, la plupart des spécialistes, parmi lesquels Tolnay, Friedländer et Glück, reconnaissent *La Chute d'Icare* comme un Pieter Bruegel l'Ancien. Pourtant, cette attribution ne fait pas l'unanimité, principalement parce que l'œuvre se présente comme une peinture à l'huile sur toile, ce qui soulève quelques doutes. En effet, si Bruegel a utilisé la toile, ce n'est qu'en tant que support de peinture à la détrempe, comme *L'Adoration des Mages* du même musée, qui en est un bel exemple. Il semble y avoir une exception à cette règle, puisqu'un inventaire de 1572 cite une œuvre de Bruegel à l'huile sur toile. Cependant, ce cas qui semble isolé, est à prendre avec réserve car il pourrait s'agir d'une détrempe dénaturée ayant pris l'aspect d'une huile par vernissage.

Roberts-Jones, conservateur, et Marlier, spécialiste de Bruegel au musée des Beaux-Arts, croient également à l'authenticité de leur *Chute d'Icare* et, dans le catalogue de l'exposition de 1963, ils sont probablement les premiers à affirmer : « *transposé de bois sur toile* ». <sup>1</sup>

Albert Philippot, restaurateur principal, qui venait de traiter *La Chute d'Icare*, comme tous les grands panneaux de Bruegel du même musée, pour l'exposition de 1969, ne fut pas du tout certain de l'attribution au Grand Bruegel. Montrant les faiblesses de cette *Chute d'Icare*, il concéda cependant que la peinture était gravement affaiblie par repeints et retouches, conséquences d'une transposition quasi certaine.

Ce ne fut qu'en 1973 que l'on tenta de vérifier cette hypothèse par l'examen d'un échantillon. Le prélèvement eut lieu au musée, par le directeur de l'Institut Royal du Patrimoine artistique (I.R.P.A.) de l'époque et, malheureusement, personne ne pensa à pointer l'endroit précis du prélèvement.

Je reçus le fragment de peinture avec la seule indication « bleu de la mer sur le bord droit », en vue d'un examen de la stratigraphie pour déceler toute trace de transposition. Compte tenu de la couleur de l'échantillon, on peut admettre que le prélèvement se situe dans la partie supérieure de l'eau.

Comme l'échantillon fut fort gros, je décidai d'en faire deux coupes, augmentant ainsi les chances de révéler la stratigraphie véritable. À ma grande surprise

la structure des deux moitiés fut tout à fait différente : l'une indiquant une peinture sur toile et l'autre révélant une peinture sur enduit à la craie-colle, propre aux panneaux.

S'il ne permit pas de trancher la question de la transposition, cet examen microchimique montra cependant que dans les deux parties l'on trouve du blanc de plomb et de l'azurite à base d'huile et qu'il ne s'agit donc pas d'une *teuchlein*, c'est-à-dire une détrempe sur toile, qui eût été dénaturée par vernissage ou imprégnation.

Aucun nouveau prélèvement n'ayant été envisagé, l'examen de laboratoire s'arrêta là. Il fallut attendre la fin des années 1990 pour qu'une équipe mixte I.R.P.A. - Université d'Utrecht tente une datation de *La Chute d'Icare* par radiocarbone, afin de résoudre une fois pour toutes le problème de son authenticité. <sup>2</sup>

Dans l'échantillon prélevé à cet effet, on trouva trois toiles, dont seule la plus ancienne put être datée avec une précision satisfaisante. Cette première toile fut située avec une forte probabilité vers 1600\*.

Si les techniciens de la datation par radiocarbone sont parvenus à dater rien que la toile, éliminant vernis, liants, colles et autres matières carbonnées, il s'agit là d'une prouesse technique qui mérite toute notre appréciation. Il est évidemment intéressant d'apprendre que la première toile se situe probablement dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle\*, même s'il ne s'agit que d'un « *terminus post quem* ». Mais nos collègues vont plus loin dans leur interprétation et prétendent dater également la peinture elle-même. En effet, ils posent que cette toile est le support originel ; c'est-à-dire qu'ils se basent sur l'hypothèse à vérifier. La conclusion logique qui en découle est la quasi certitude que cette *Chute d'Icare* n'est pas de Bruegel l'Ancien, puisqu'il est décédé en 1569. Si nos collègues ont eu l'illusion de dater cette peinture, c'est parce que tout au long de leur démarche ils ignorèrent parfaitement le nœud du problème, à savoir la transposition du panneau sur toile.

Compte tenu de toutes les données, on arrive à une toute autre conclusion, à savoir : si Pieter Bruegel l'Ancien n'a pas pu peindre sur cette toile du XVII<sup>e</sup> siècle, c'est que celle-ci n'est pas originale et qu'il y a eu vraisemblablement transposition.

Cette datation avec sa conclusion déconcertante



Pieter Bruegel, *La Chute d'Icare*, Musée royal des Beaux-Arts, Bruxelles.

m'incita à reprendre les deux coupes de 1973 et à les réexaminer, après repolissages et colorations topochimiques, par microscopie optique et au microscope électronique à balayage, couplé à une sonde d'analyse aux rayons X.

### **Discussion et Conclusion**

Après repolissage, la première moitié de l'échantillon présente la stratigraphie suivante : sur la toile une couche de blanc de plomb, recouverte d'un bleu avec azurite mais aussi avec des grains contenant de l'arsenic. Le liant est à base d'huile et contient peu de protéines. Cette partie de l'échantillon a été peinte sur la toile puisque les fibres du textile sont prises dans la couche blanche. La couche bleue contenant de l'arsenic (qui pourrait être un pigment moderne) déborde du blanc pour se retrouver à même la toile, ce qui suggère un repeint sur le bord du tableau.

À gauche on remarque une inclusion d'un fragment avec couche de craie et dont la structure correspond à celle de l'autre moitié de l'échantillon, à savoir ce qui suit. Sur enduit de craie-colle animale, une couche de blanc de plomb huileux contenant de rares grains de charbon de bois ; puis de l'azurite avec quelques grains d'ocre et de charbon, à l'huile. Il est à noter que ces particules de charbon sont exceptionnellement fines et aciculaires, exactement comme celles trouvées dans

*Le Dénombrement* de P. Bruegel l'Ancien (M.R.B.A).

Mais cette structure de la partie peinte sur toile n'explique pas l'inclusion provenant d'une peinture sur panneau. Cette contradiction est levée si nous admettons que l'original a été peint sur panneau et transposé sur toile.

La stratigraphie complète de l'échantillon est synthétisée dans le schéma (Fig. 1, coupe). Le fragment de gauche provient de l'original dont l'enduit à la craie,

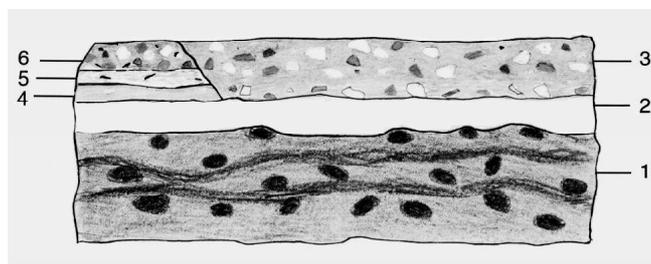


Fig. 1. Synthèse de la stratigraphie d'un échantillon de peinture bleue

1. Toile.
  2. Blanc de plomb à l'huile.
  3. Bleu épais à base d'azurite.
  4. Enduit de préparation à la craie.
  5. Blanc de plomb huileux avec traces de charbon de bois.
  6. Bleu huileux à base d'azurite.
- Les couches 4 à 6 sont originales.

aminci, est collé sur la toile par le blanc de plomb. La couche épaisse du deuxième bleu recouvre nettement le fragment ancien, c'est-à-dire que nous retrouvons ici tous les indices d'une transposition.

L'examen microchimique montre que *La Chute d'Icare* est une peinture à l'huile et que sa technique correspond à celle de Pieter Bruegel l'Ancien.

Tout indique que l'œuvre originale devait avoir un support panneau transposé sur toile, probablement dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle\*.

Le fait qu'à partir d'un fragment de peinture l'on puisse obtenir deux coupes tout à fait dissemblables, montre de façon exemplaire qu'il n'est pas possible de tirer une conclusion sûre d'un seul échantillon. Il va de soi que notre examen aussi devrait être confirmé par au moins un résultat concordant, sur un prélèvement fait dans une partie différente de l'œuvre. Mais d'aucune façon ne pourrions-nous affirmer que la présente peinture est de la main de Pieter Bruegel l'Ancien, d'autant moins que père et fils usent des mêmes matériaux avec des techniques quasi identiques.

Cette expertise nous apprend aussi qu'il est bon de rappeler certaines évidences, en l'occurrence que l'interprétation d'un examen qui se veut scientifique n'a de sens que si elle tient compte de toutes les données, des rapports du laboratoire, mais aussi des données historiques, de la vie de l'œuvre et de sa technique, ainsi que des remaniements éventuels.

À la suite de cette datation illusoire, un des tableaux les plus prestigieux du musée des Beaux-Arts de Bruxelles se trouva ravalé au rang de produit de « l'entreprise Bruegel ». N'est-il pas étonnant que les historiens qui étudient cette œuvre n'aient pas contesté le verdict du laboratoire ? Bien au fait de la transposition probable de leur *Chute d'Icare*, les conservateurs auraient dû mettre en doute cette datation qui pêche contre le bon sens. D'autres cas, cités ailleurs<sup>3</sup>, confirment que le bon sens n'est pas l'apanage des « scientifiques ». Il semble donc que ce soit le prestige de la science qui a comme paralysé le sens critique de ces profanes.

Le déclassement de cette peinture ne porte heureusement pas atteinte à son intégrité mais il montre que la science objective et infaillible sera une illusion tant que les points cruciaux d'un examen – que sont le choix de l'échantillon et l'interprétation des résultats – se feront par l'homme, avec toutes ses faiblesses et ses ignorances.

Plus inquiétant est le fait que ce sont les mêmes « scientifiques » qui siègent dans les comités de restauration, où leur influence de plus en plus dominante peut conduire à des traitements abusifs, dont certains ont d'ailleurs été dénoncés dans ces pages.

Terminons par le souhait que conservateurs, restaurateurs et artistes, gardiens de notre patrimoine, tiennent leur sens critique en éveil et restent conscients de ce que leurs moyens d'investigation et leur jugement valent les examens de laboratoire. Puissent-ils résister à l'intimidation d'une science que l'on croit trop souvent infaillible et dont l'objet n'est pas l'appréciation d'une œuvre d'art.

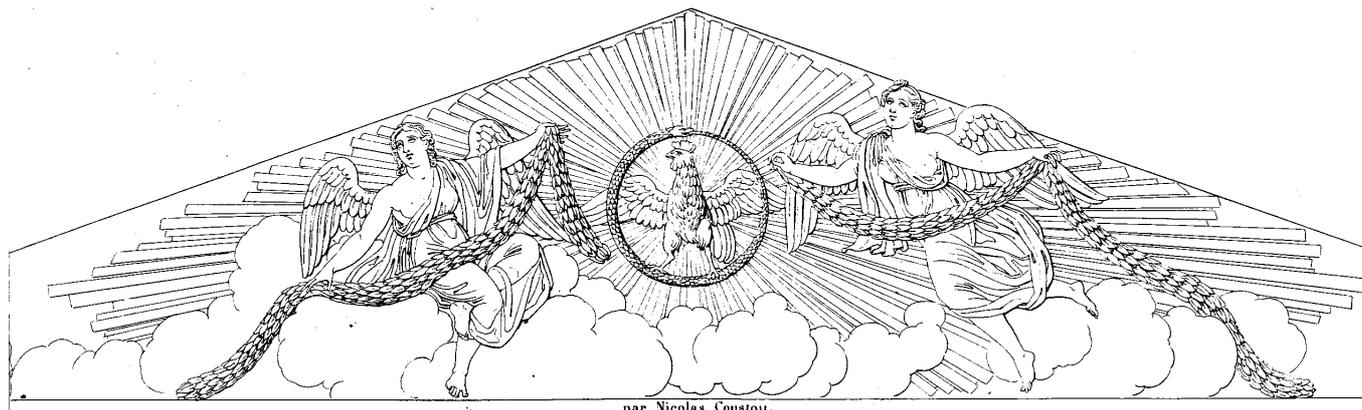
*Léopold Kockaert*  
chimiste spécialisé dans  
l'expertise scientifique des peintures

(\*) Interrogé par nous sur cette datation étonnamment précoce (dans l'état de nos connaissances, les premières transpositions ne se seraient faites qu'à partir des années 30 du XVIII<sup>e</sup> siècle), L. Kockaert nous a répondu ceci : « ... La date trouvée par le radiocarbone m'a inspiré quelque doute sur la validité des mesures. J'ai voulu exprimer cette réserve en disant que si les techniciens du radiocarbone sont arrivés à éliminer tous les contaminants faussant les mesures, on peut parler de prouesse. [...] Mon collègue de l'I.R.P.A., spécialiste du radiocarbone, m'a avoué spontanément qu'il ne garantissait pas l'exactitude de cette datation. Si je n'ai pas insisté sur ce point, c'est que je n'avais pas d'arguments solides contre la validité des dates avancées. [...] De toute façon, je crois qu'il est trop tôt pour juger la valeur de ce genre de datation, car il s'agit d'une première et il faudra attendre d'autres résultats comparables mais effectués sur des toiles d'âge connu. »

1. G. Marlier, *Le siècle de Bruegel*, catalogue des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, 1963, p. 70.
2. Van Strijdonck, Masscheklein-Kleiner, Anderliesten de Jong, « Radiocarbon Dating of Canvas Paintings : Two Case Studies », *Studies in Conservation*, 43, 1998, p. 209-214.
3. R.H. Marijnissen et L. Kockaert, *Dialogue avec l'Œuvre ravagée*, Anvers, Fonds Mercator Parisbas, 1995.

Voir aussi : Ph. Roberts-Jones, *La Chute d'Icare*, Les Chefs-d'œuvre absolus de la peinture, Fribourg, Office du Livre, 1974.

Cour du Louvre.



Ill.1 : Nicolas Coustou, fronton sculpté en 1758-1759, coiffant, au Louvre, côté Cour carrée, la partie centrale de l'aile de la colonnade. A l'origine, les deux génies ailés tenaient, parmi des nuages que percent les rayons du soleil, des guirlandes qui s'attachaient au globe royal fleurdelisé. Celui-ci fut remplacé, à la Révolution, par le coq gaulois entouré d'un serpent qui se mord la queue.

## Un Coustou (à demi) massacré

En 1985, à l'occasion des grands travaux de réfection de la Cour carrée du Louvre<sup>1</sup>, l'entreprise fournisseuse de pierres de taille bûcha la tête et le buste de l'un des génies ailés sculptés par Coustou<sup>2</sup>.

Seul le menton de cette figure manquait et était à refaire. La pierre, quant à elle, était en bon état de conservation, et il n'y avait pas lieu de craindre que la sculpture s'effondrât.

Il fallut donc retailler toute la figure. A voir le résultat (ill.3), il semble bien que le donneur d'ordre, l'Etablissement public du Grand Louvre, ne se soit guère donné la peine d'examiner et d'évaluer les

compétences du statuaire à qui il attribuait le chantier.

L'architecte des monuments historiques, monsieur Duval, catastrophé, refusa de réceptionner les travaux.

*James Bloédé*

1. De ces mêmes travaux date le surélévement, condamnable, du sol pavé de la cour.
2. Quelques années auparavant, un autre fronton de Coustou, ornant le palais du ministère de la marine, place de la Concorde, qui aurait pu être, en grande partie, conservé, fut, quant à lui, entièrement détruit. Mais, à l'inverse de celui du Louvre, ayant été moulé au préalable, il a bénéficié d'une restitution de bien meilleure qualité.

Ill. 2 : Coustou, détail : la tête du génie ailé de gauche



Ill. 3 : Sculpteur de 1985, détail : la tête du génie ailé de droite



# Agnese Parronchi démissionne

*La restauratrice chargée d'intervenir sur le David de Michel-Ange, connue pour son approche nuancée, prévoyait un nettoyage sélectif, adapté aux divers états de surface. Elle s'oppose à la méthode « uniforme » choisie au dernier moment par les responsables du projet.*

Il s'agira plutôt d'une « intervention » que d'une restauration. Par cette formule, Franca Falletti, directrice de la Galerie de l'Académie de Florence qui abrite le *David* de Michel-Ange, traduisait le choix retenu d'un commun accord, voici quelques mois. Un nettoyage limité, qui n'ambitionnait pas de retour à une hypothétique splendeur originale, et s'interdirait d'ajouter quelque produit de finition que ce soit.

Antonio Paolucci, surintendant aux biens culturels pour Florence et la Toscane, avait confirmé cette orientation prudente en désignant lui-même pour restauratrice Agnese Parronchi. Celle-ci, réputée pour son travail minimaliste et respectueux, avait nettoyé avec succès les Tombeaux des Médicis à San Lorenzo, ainsi que les deux bas-reliefs de jeunesse de Michel-Ange, la *Vierge à l'Escalier* et le *Combat des Lapithes et des Centaures*, de la Casa Buonarrotti. Une nomination que le surintendant avait faite « *en toute confiance* » et dont il « *assumait la responsabilité* »<sup>1</sup>.

La démission récente de la restauratrice est motivée par une profonde divergence méthodologique avec la directrice mais aussi avec le conseil « scientifique » du projet. Derrière celui-ci apparaît le puissant Opificio delle Pietre Dure, l'un des deux principaux centres de restauration italiens, dont le siège est précisément à Florence. Le comité scientifique comprend en effet Mauro Matteini, précédemment chef du laboratoire de l'OPD, Cristina Acidini, surintendante de l'OPD et Anna Maria Guisti, sa directrice du département matériaux lapidaires.

James Beck voit davantage s'affronter ici deux conceptions de la restauration. La prudence d'une restauratrice, devenue LA spécialiste mondiale des sculptures de Michel-Ange, face aux conceptions trop dogmatiques de l'Opificio dont il n'apprécie guère les travaux. « *D'après ce que j'ai vu, les nettoyages de l'Opificio ont été particulièrement radicaux, témoignant de sa détermination à rechercher la blancheur et la brillance aux dépens des qualités d'ancienneté des marbres.* » A propos de l'ensemble des sculptures de la *Fonte Gaia* à Sienne, il estime que, « *du fait des nettoyages de l'Opificio, ces œuvres de Jacopo della Quercia ne semblent plus aujourd'hui avoir été sculptées dans une pierre de premier choix, mais juste faites de gesso, un plâtre crayeux bon marché* »<sup>2</sup>.

Les deux chantiers, quoiqu'ils ne soient pas entièrement comparables, ont en commun le difficile problème des marbres altérés par des séjours prolongés à l'extérieur. La fontaine, terminée vers 1419, a été exposée aux intempéries pendant des siècles. Le *David* a connu une existence aussi difficile. Installé devant le Palais de la Seigneurie depuis son achèvement en 1504, il y restera durant trois siècles et demi, jusqu'à sa mise à l'abri en 1873.

A cette dramatique absence de protection, se sont ajoutés les ravages de plusieurs restaurations puristes. Deux nettoyages virulents ont eu lieu dans le cours du XVIII<sup>e</sup> siècle; le premier fut complété par un encaustiquage, le second a laissé à nu le marbre décapé. Un dernier nettoyage fut pratiqué au milieu du XIX<sup>e</sup> au moyen d'une solution acide.

Le bon état du marbre est donc tout à fait relatif pour Agnese Parronchi. Tout comme son homologue, elle dispose des quelque 260 résultats d'analyses réalisées pour le diagnostic, depuis onze ans. Celles-ci portent sur l'état actuel de la surface du marbre comme sur les matières qui s'y trouvent accumulées ou incrustées. Elle y a ajouté les observations méthodiques qu'elle a accumulées depuis des mois au contact du *David*. « *A la surface sont visibles des abrasions et des griffures dues à un [ancien] grattage des dépôts incrustés. Le marbre, attaqué par le temps et abrasé par les hommes, est à présent à nu, présentant aussi bien des micro que des macro-porosités.* »<sup>3</sup> De plus un bloc de cette taille ne pouvait être d'une matière homogène. Il montre de nombreuses veines colorées devenues inégales, alvéoles et imperfections. On retrouve des imprégnations grasses, des matières incluses dans les alvéoles, des altérations en croûtes noires.

Une telle variété de structures, de porosités, de dépôts et de pathologies, réclame une adaptation constante aux circonstances. Dans ce but, la restauratrice avait sélectionné une gamme d'outils simples : brosses de martre, gomme de lapis, cotons et peau de chamois. Elle entendait réserver les compresses imbibées aux

1. *KwArtNew*, 16 Septembre 2002

2. *Wall Street Journal*, 29 avril 2003. « The David Statue: Just How Clean is Too Clean ».

3. *Revue Kermes* n° 49, Janvier-Mars 2003

seuls endroits incrustés qui en réclameraient l'usage. Le nettoyage à sec avait surtout pour vertu de permettre un travail à vue, le degré d'intervention étant constamment contrôlé par l'œil.

### Quel minimalisme ?

« Nous sommes convaincus, assure Paolo Paolucci, que ce premier traitement [envisagé] peut être remplacé par un traitement plus minimaliste, car au fond le David va bien. Donc nous avons changé de projet thérapeutique, si l'on peut dire »<sup>4</sup>.

Ce nouveau projet consisterait à utiliser des compresses humides, appliquées méthodiquement pendant 10 à 15 minutes. Le présenter comme « plus minimaliste » tient surtout de l'effet d'annonce. Les deux approches sont « également » minimalistes dans leur principe, ce qui n'empêche pas une divergence dans leur mise en œuvre. Nous retrouvons ici la dichotomie bien connue entre restauration sensible et restauration (quand même) « scientifique ». En effet, Parronchi propose une intervention sélective « ciblée millimètre par millimètre, car, on le comprend facilement, les dépôts sont discontinus »<sup>5</sup>. Il s'agit donc, pour elle, de pondérer l'impact négatif que peuvent avoir les diverses dégradations et encrassements. Puisque l'état « original » ne pourra plus jamais être rétabli, – tout le monde en convient – le but essentiel du travail, tel qu'elle le conçoit, est de mettre en valeur l'unité esthétique qui persiste dans l'œuvre et sa puissance plastique particulière.

A l'opposé, la méthode de la direction repose sur l'idée d'une objectivité de la mise en œuvre – temps minuté, application homogène et générale. Malheureusement ce genre de protocole, issu des conditions de laboratoire, coïncide souvent très peu avec la réalité matérielle d'une œuvre d'art, après quatre siècles de vicissitudes diverses. Protocole neutre, dont l'effet n'est pas neutre. N'assurant aucune discrimination, il risque d'aboutir à une « désunification » de l'œuvre.

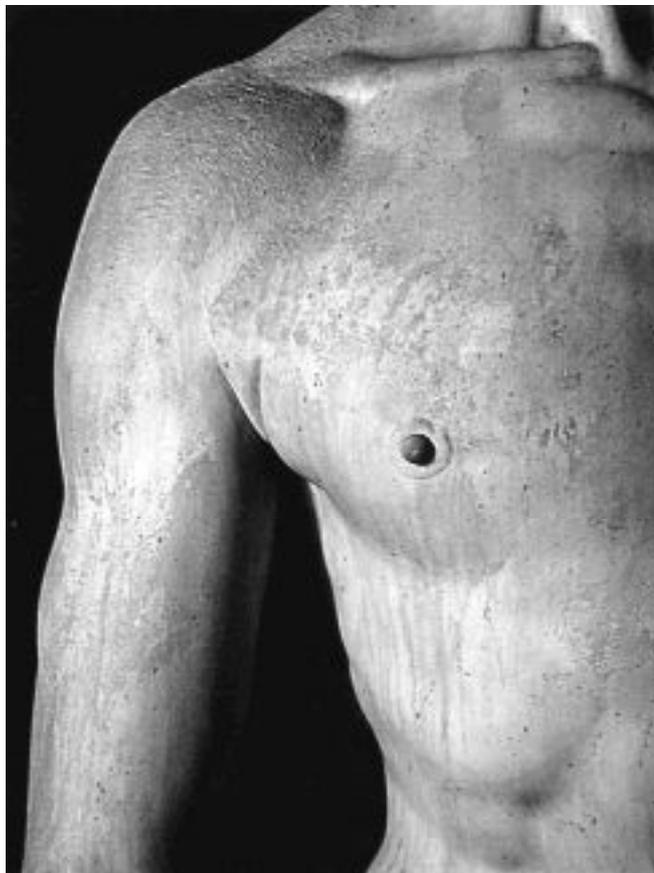
### La Cathédrale de Senlis

Agnese Parronchi n'a pas lieu d'être satisfaite de la légèreté avec laquelle certains articles ont transformé cette divergence en affrontement de personnes, jusqu'à la caricature<sup>6</sup> ; ni de cette attention réservée aux seules icônes de l'art. « L'approche respectueuse et réfléchie ne se limite pas aux œuvres universellement connues, mais s'étend à toutes les œuvres d'art, même aux plus modestes, qui font d'autant plus partie de notre quotidien. »<sup>7</sup> James Beck souhaiterait la consultation d'un groupe d'experts indépendants. Un tel comité avait rendu un avis assez critique lorsqu'il s'était penché sur la restau-

ration du *Puits de Moïse*, alors qu'avait débuté sa phase préliminaire (voir *Nuances* 23).

La nomination d'un comité scientifique indépendant pourrait être aussi nécessaire aujourd'hui pour rectifier la teneur du projet de restauration du portail occidental de la Cathédrale de Senlis, dont plusieurs adhérents nous ont signalé les dangers. Dans sa version actuelle, son cahier des charges prévoit que les restes de polychromie, jusqu'ici sommairement analysés, seront étudiés non au préalable mais dans le cours de la restauration. De plus les Monuments Historiques envisagent de compléter les visages du Christ et de la Vierge, ainsi que de certains anges et statues des colonnes, puis de compléter les restes de polychromies, en en renforçant les teintes et en restituant des parties manquantes, à l'aide de pigments « identiques à ceux d'origine » – deux opérations contraires à la Charte déontologique de Venise. Les Monuments Historiques avaient été plus prudents lors du chantier de la cathédrale d'Amiens, en résistant – R.H. Marijnissen était intervenu auprès du ministre de la Culture de l'époque – à un projet de recoloration ardemment désiré et défendu par les services culturels de la mairie (voir *Nuances* 18). Le programme du chantier de Senlis est, semble-t-il, en cours de révision. Nous resterons attentifs à son évolution.

Michel Favre-Félix



Michel-Ange, *David*. Un exemple des irrégularités de surface signalées par Agnese Parronchi

4. *Il Giornale dell'Arte*, n° 221, mai 2003

5. Lettre d'Agnese Parronchi à l'ARIPA, mai 2003.

6. Par exemple, *The Guardian*, 21 avril 2003

7. Lettre d'Agnese Parronchi à l'ARIPA, *op. cit.*

# Goya, sur la restauration

*1801, Goya, académicien et premier peintre du roi, est au sommet de sa carrière officielle. Il rédige pour Don Pedro Cevallos, Protecteur de l'Académie royale des Beaux-Art, un rapport sur des œuvres restaurées<sup>1</sup>.*

« Monsieur,

« en réponse à l'Arrêté Royal que Votre Excellence a bien voulu me communiquer, le 30 décembre dernier, afin que je vous informe sur les tableaux que vous avez confiés à don Angel Gomez Marañon : après avoir distingué ceux qu'il a transposés sur des toiles neuves de ceux qu'il a nettoyés et rafraîchis, et ayant exprimé les avantages et inconvénients que ces mesures ont pu faire subir aux peintures, ayant examiné la méthode et la qualité des produits qu'il emploie pour donner leur lustre, je dois exposer à Votre Excellence que, m'étant présenté immédiatement au Buen Retiro, j'ai vu et examiné avec la plus grande attention le travail de cet artiste et l'état des tableaux ; le premier que l'on m'a montré était Sénèque, qui était en cours de nettoyage, la moitié de son lustre et de sa patine étant déjà réalisés.

« Je ne saurais exagérer à Votre Excellence l'impression discordante qu'a produite sur moi la comparaison des parties retouchées avec les parties non retouchées, parce que dans les parties retouchées, la verve et la vigueur des pinceaux, et la maîtrise des touches originales délicates mais habiles qu'ils conservaient encore, ont disparu et ont été complètement détruites. Avec ma franchise naturelle, qui naît de mon sentiment, je ne lui cachai pas comme tout ceci me semblait mauvais. On me montra immédiatement d'autres tableaux, mais des professeurs et des grands esprits les auraient tous jugés aussi abîmés et corrompus : il est un fait constant que plus on retouche les peintures sous prétexte de les conserver, plus on les détruit, et que même les artistes qui ont peint ces œuvres, s'ils étaient vivants, ne pourraient plus les retoucher parfaitement parce que les couleurs ont été vieilles par le temps, qui est peintre lui aussi comme le disent le proverbe et les observations des savants ; en outre il n'est pas facile de garder l'intention instantanée et fugace de l'imagination ni l'harmonie de l'ensemble qui ont été tentées sur le tableau original, et de faire que les retouches de quelque importance n'aient pas d'effet néfaste. » Et si l'on pense que ce travail d'harmonie est indispensable pour un artiste confirmé, que peut-il se passer quand celui qui l'entreprend n'a pas de principes solides ?

« En ce qui concerne la nature des produits grâce auxquels on donne leur lustre aux peintures, j'ai demandé ce que c'était, mais on m'a seulement annoncé que c'était du blanc d'œuf, sans autre explication ; de sorte que j'ai bien compris que l'on gardait le mystère et que l'on avait intérêt à cacher la vérité ; mais je crois que

la chose ne mérite pas qu'on s'y attarde et que, comme tout ce qui sent le secret, elle n'est guère digne d'intérêt.

« Tel est le rapport qu'avec brièveté et simplicité, car les avis et connaissances peuvent toujours être améliorés, je porte à l'attention de Votre Excellence, profitant de cette occasion pour lui présenter mes respects.

« Que Notre Seigneur garde Votre Excellence de nombreuses années.

« Madrid, 2 janvier 1801.

Francisco de Goya

« A l'Excellent don Pedro Cevallos. »

(Archivo Histórico Nacional, Leg. 4.824)

En 1993, dans le n° 76 du *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Julián Gallego publie cette seconde lettre, inédite, de Goya sur la restauration, elle aussi adressée à don P. Cevallos :

« Monsieur,

« en réponse à l'Arrêté que Votre Excellence m'a communiqué le 26 juillet avec la requête de don Marcos Escudero, requête que je vous retourne pour information, je répéterai à Votre Excellence mon opinion qui se fonde sur ce que le temps nous fait voir avec les tableaux retouchés : c'est qu'il n'est pas aussi destructeur que les restaurateurs et qu'il nous montre un peu plus chaque jour les endroits où ils ont porté la main : je ne dis pas qu'il ne faut pas en doubler et réparer quelques-uns, mais uniquement les parties abîmées, sans laisser le pinceau déborder ; et que n'interviennent que des hommes capables de les connaître et de les respecter.

« Que Dieu garde de nombreuses années l'importante vie de Votre Excellence. Madrid, 29 juillet 1801.

« Votre dévoué

Francisco de Goya

En marge, d'une autre écriture (probablement celle de Cevallos) :

« Ordre à Escudero d'interrompre ses travaux, ainsi qu'à tous ceux qui ont le même emploi ».

Et l'annotation du secrétaire :

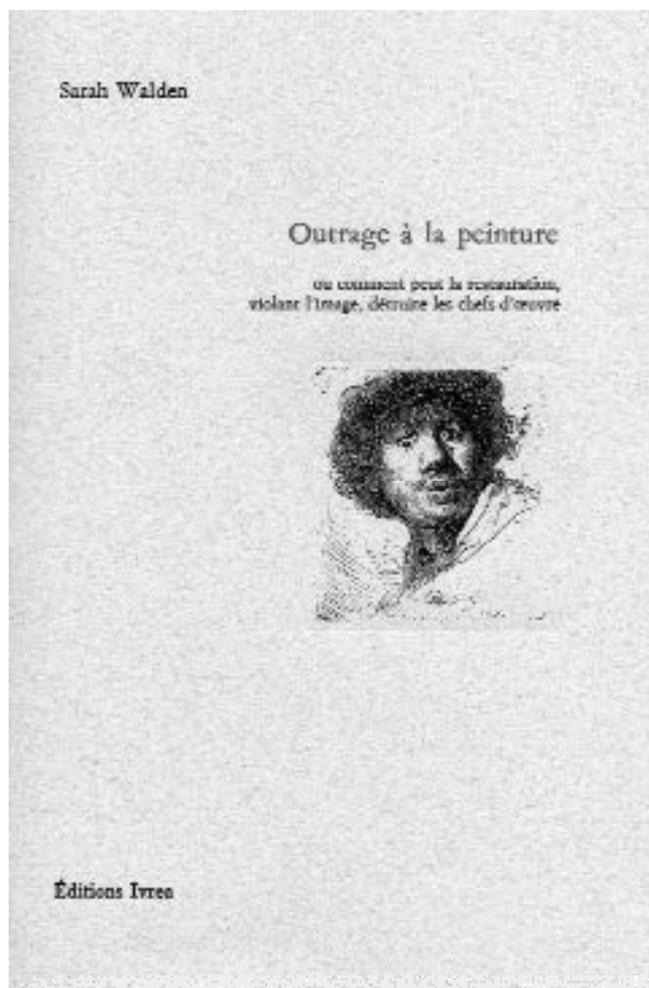
« Fait selon la note le 31 juillet 1801. »

(Traduction de Christine Vermont)

1. A notre connaissance, ce rapport et le billet de juillet 1801 n'avaient pas encore été publiés en français.

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

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



174 pages, 15 euros.

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

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

## Bacchus et Ariane à la National Gallery

*Vie de l'Association*

La National Gallery de Londres présente jusqu'au 18 mai 2003 une exposition de quarante trois œuvres de Titien, venues en bonne partie de ses propres collections, et qui sera présentée à Madrid, l'été prochain.

On peut, en particulier, y admirer quatre tableaux sur des thèmes mythologiques, commandés à Titien par le duc de Ferrare, et réunis, pour la première fois depuis 1621, et dans l'ordre supposé de l'accrochage d'origine. Il s'agit de *Bacchus et Ariane*, conservé à la National Gallery de Londres, *Le Festin des dieux* (ce dernier commencé par Bellini) de la National Gallery de Washington, ainsi que *Bacchanale* et *Offrande à Vénus*, du Prado.

Or cette exposition se révèle très embarrassante pour la National Gallery, car le *Bacchus et Ariane* est désagréablement criard par rapport aux trois autres, même par rapport à l'*Offrande à Vénus*, pourtant restaurée il y a quelques années.

Michael Daley rappelle dans *The Sunday Telegraph* du 2 mars 2003, qu'en 1966, le musée prétextait le mauvais état du tableau (qui avait été rentoilé en 1929) pour justifier à l'avance une restauration radicale effectuée en 1967. « *La toile de renfort et sa colle ont été arrachées du verso du tableau. Un nouveau rentoilage a été effectué au moyen d'une colle thermoplastique conçue pour pénétrer dans la toile d'origine et s'attacher aux couches de préparation (cette technique est aujourd'hui discréditée et abandonnée). Après ce nouveau rentoilage, le tableau a été monté sur un panneau rigide composite bois-fibres. On procéda enfin à l'élimination finale des résidus de repeints antérieurs et de vernis, avant de le revernir* ».

Des personnalités et historiens d'art éminents (tels Ernst Gombrich) ainsi que des artistes réputés (Bacon, Kokoschka...) avaient pourtant imploré les responsables du musée de ne pas toucher à cette œuvre. En vain.

On en voit le résultat aujourd'hui avec cet étonnant accrochage.

La journaliste Susannah Herbert, dans le *Sunday Telegraph* du 23 février, s'étonne : « *Plusieurs décennies après sa restauration controversée [de 1967], je suppose que j'aurais dû m'être habituée à ses bleus et ses rouges aux contrastes stridents, à ses à-plats de couleurs dépourvus de vie et à ses tons discordants. Mais même la familiarité n'a pu atténuer le choc que j'ai ressenti en voyant réunis ce tableau récuré et les œuvres qui étaient à l'origine accrochées à côté de lui dans la chambre privée du duc de Ferrare.* »

Plus loin, elle conclue : « *Curieusement, la National Gallery ne semble pas s'inquiéter d'attirer l'attention sur ce qu'elle a fait de pire en matière de restaurations excessives* ».

Christine Vermont

Le 24 avril, notre président James Bloédé, accompagné de deux des membres du bureau, a été reçu par monsieur Henry Loyrette. A l'issue de cet entretien cordial, le directeur du Louvre nous a assurés de son désir – après le colloque des 6 et 7 décembre 2002 – de voir se renouveler les occasions de mener le débat entamé. Il nous a dit penser que des confrontations régulières et sereines des points de vue des uns et des autres, permettraient de dépasser certains malentendus. Nous pensons aussi que ce serait le moyen de chercher des points d'accord avec les différents acteurs de la restauration.

L'ARIPA a également été reçue le 28 mars au ministère de la Culture par madame Tardivier-Henrot, conseillère technique. Le but de cette rencontre était d'insister à nouveau sur l'urgence qu'il y a, selon nous, à instaurer un Grand Conseil National de la restauration indépendant des musées. Elle s'est montrée attentive à nos explications, ainsi qu'à l'idée que le financement de restaurations par le mécénat d'entreprise peut présenter des dangers : un résultat spectaculaire peut servir l'intérêt du mécène, plus que celui du tableau. Le mécénat pourrait s'orienter davantage, par exemple, vers des acquisitions qui enrichiraient les collections.

*Point de vue par Marcel Siret*

Un samedi après-midi au Louvre. Renoir a dit quelque part, et je cite de mémoire : « Il n'y a pas grand-chose qui sépare un chef-d'œuvre d'une croûte ». Ce propos me venait à l'esprit tandis qu'assis dans le prestigieux auditorium, j'écoutais une brochette de conférenciers, prestigieux, eux aussi, débattre de la restauration des œuvres et particulièrement des peintures.

Ce « rien » indéfinissable, mystérieux, insaisissable, doit être préservé à tout prix. C'est le secret des chefs-d'œuvre absolus qui illuminent nos vies.

C'est ce « rien » après lequel Frenhofer courait jusqu'à la folie, et combien d'autres peintres, tous sans doute.

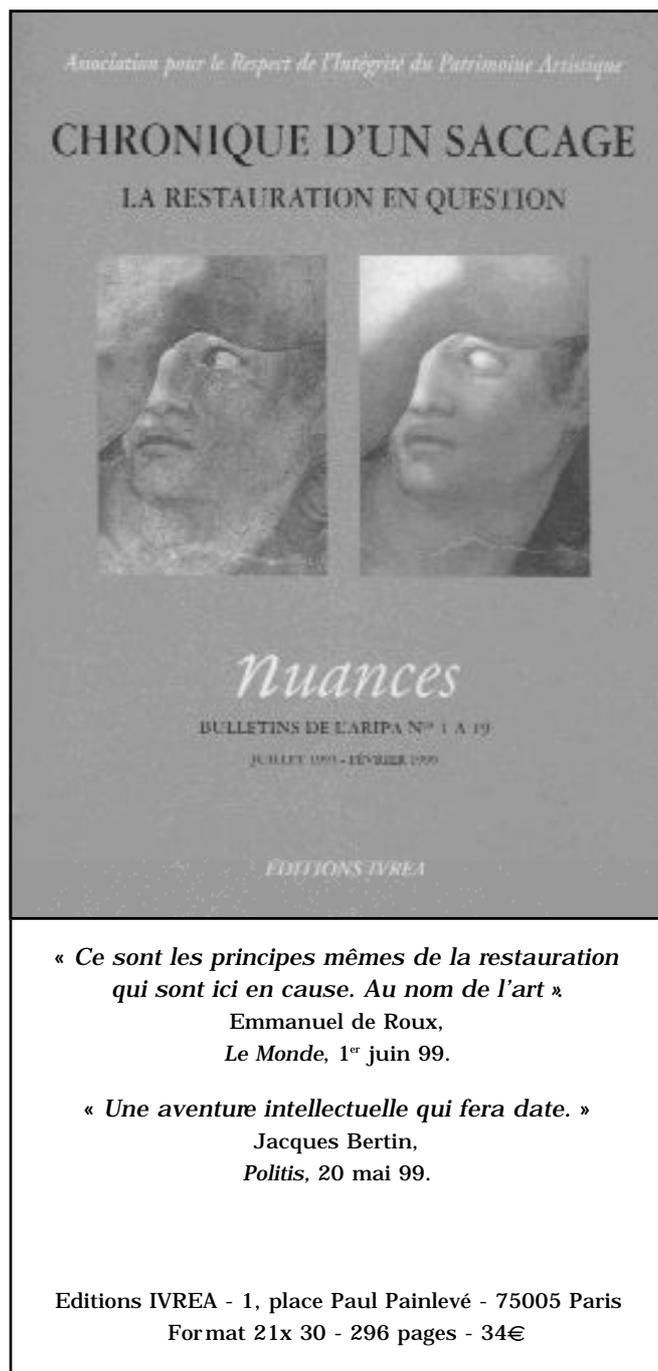
Préserver sur les grands Poussins venus de Russie ou sur *Pyrame et Thisbé*, après tant de rouges, de bleus désaccordés, comme peints de la veille.

Disparu de *La Prédication de saint Etienne* de Carpaccio ; peut-être avec l'or qui baignait les rouges et les blancs somptueux.

Et sur combien d'autres ?

Alors bravo, bravo à James Beck, à James Bloédé de ne pas pratiquer la langue de bois. Merci à ceux qui leur ont permis de s'exprimer librement dans ce haut lieu institutionnel.

C'était un souffle d'air ; qu'il puisse durer...



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

Emmanuel de Roux,  
Le Monde, 1<sup>er</sup> 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 1992, l'ARIPA** a engagé un débat public sur les politiques de restauration et de muséologie. Elle informe public, pouvoirs publics et médias, peu au fait de la problématique de la conservation. Elle défend des choix résolument modérés de restauration. Son bulletin propose analyses générales, études critiques d'interventions, propositions de réformes... L'ARIPA demande instamment aux pouvoirs publics l'instauration d'un Conseil National de la Restauration indépendant de l'administration des musées de France. A ses débuts, de nombreuses personnalités avaient demandé un moratoire dans l'attente d'un vaste débat sur les choix de restauration. Parmi les signataires :

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

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

<http://www.aripa-nuances.org> - e-mail : [aripa@wanadoo.fr](mailto:aripa@wanadoo.fr)

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

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

membre sympathisant ou étudiant : 15 €  membre actif : 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