

# Nuances

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

Automne 2004 > < Prix : 4,5 euros

34



Mathias Grünewald, re *retable d'Isenheim*, détail de la *Crucifixion*  
Musée d'Unterlinden, Colmar

## > Mythes dépassés et solutions à venir

La question du retable d'Isenheim, p. 3. Voir les couleurs...,  
par M. Pastoureau, p. 5. Le Véronèse du musée de Montpellier, p. 6.  
Le temps, à la trace, par A. Glikin, p. 8. Code de l'ICOM (suite),  
par M. Favre-Félix, p. 12. Raymond Mason, p. 14. Connaissez-vous  
Coremans ? R. H. Marijnissen p. 16 et M. Favre-Félix p. 18. Actualités, etc.

---

## ◆ *Editorial*, par Michel Favre-Félix

### Démystifier

Une mythologie s'est propagée dans les musées, leurs laboratoires, leurs ateliers et leurs discours.

Il ne s'agit pas de celle des nymphes, amies des artistes, légèrement vêtues. Les mythes modernes se jouent dans les costumes sérieux de la science, de la compétence, de l'expertise. Ils sont dangereux parce qu'ils brouillent les regards et les débats et, surtout, parce qu'ils plombent les actes de restauration.

Depuis qu'elle existe, notre association s'est efforcée de démonter le mythe des « couleurs retrouvées », l'utopie de « l'état original ». Nous sommes heureux de voir que l'un des très rares historiens des couleurs, Michel Pastoureau, explique dans son dernier ouvrage, avec toute la rigueur qu'exige sa discipline, que le travail du temps sur une couleur est lui-même un fait historique, à préserver (p. 5).

Nous avons aussi pointé la fable de la « réversibilité » qui raconte au public que tout peut être refait, que rien n'est grave (ni n'engage vraiment une responsabilité). A cet égard, les discours commencent à changer.

Enfin, depuis plusieurs numéros de *Nuances* (notamment le 32), avec la contribution de Paul Pfister, nous avons analysé ce fantasme de la « lisibilité des œuvres » et consacré une longue étude à cette fameuse « déontologie », devenue un trompe-l'œil qui abuse jusqu'à la profession elle-même.

Dans ce monde des musées, Paul Coremans incarne depuis longtemps un autre mythe, celui de l'homme de « science au service de l'art ». Le rideau étant tombé, les acteurs ayant quitté la scène, R. H. Marijnissen nous révèle aujourd'hui d'étonnantes coulisses (p. 16).

A sa suite, nous évoquerons le théâtre d'illusion qui se construit en 1947, avec la participation de Coremans. On y joue la fiction de la restauration scientifique, chargée dès l'origine, de combattre et désarmer toute critique.

Evitons toutefois les malentendus.

Nous avons besoin de la science, lorsqu'elle permet d'étudier les œuvres... sans pour autant les toucher (Isenheim, p. 3). Sans non plus qu'elle prenne la place des interrogations esthétiques et historiques, telles celles que propose ici Anton Glikin (p. 8).

Les responsables de notre patrimoine devraient se débarrasser de tous ces faux-semblants. Si la restauration veut être claire et honnête, il lui faut renoncer enfin à son dernier mythe : « l'infaillibilité ».

Qui peut croire encore que la restauration soit la seule de toutes les activités humaines qui n'engendre que des réussites et où l'on ne se trompe jamais ?

## ☛ *A l'index*, par James Blædè

lelouvre@usa = \$.com

Le musée du Louvre a annoncé, jeudi 18 novembre, « qu'il négociait un accord de partenariat avec le High Museum d'Atlanta où sera créée une antenne à partir de septembre 2006, pour une période de trois ans. » Le but avoué de cet accord serait, selon le journal *Le Monde*, « de réunir en partie les fonds nécessaires (quelque dix millions de dollars) pour la rénovation des salles du mobilier français du XVIII<sup>e</sup> ». Les œuvres – plusieurs centaines – seraient prêtées pour une durée de trois à dix mois.

Le projet ayant été élaboré dans le plus grand secret, la direction du Louvre s'est sentie obligée de lâcher ces quelques bribes d'informations au moment où *Le Journal des Arts* révélait cette affaire dans sa livraison du 19 novembre. En fait, *Le Journal des Arts* s'appuyait sur l'article de Didier Rykner, daté du 18 octobre 2004, et mis en ligne sur le site <*latribunedelart.com*>, article intitulé « Antennes du Louvre : la première se fera à ... Atlanta (Géorgie, Etats-Unis) ! » Didier Rykner récidivait, sur le même canal, le 4 novembre, dans un texte excellent, « O.P.A. sur les musées », dont je ne peux que recommander la lecture à tous ceux qu'un tel projet mécontente.

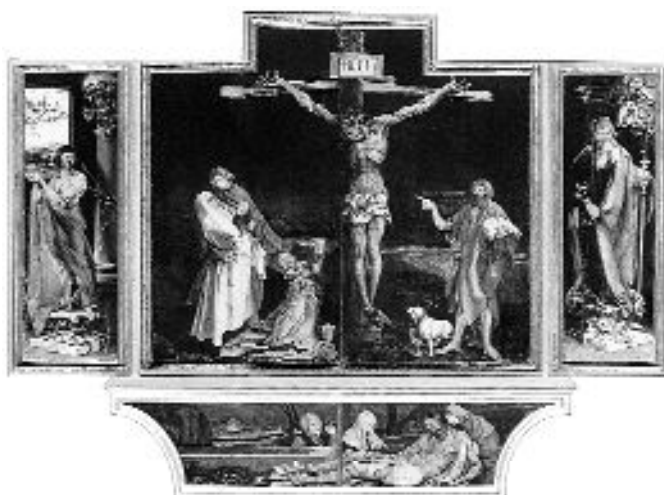
Alors que la direction du Louvre n'estimait pas nécessaire d'informer le citoyen français de ses projets, un journal d'Atlanta (*The Atlanta-Journal Constitution*) dévoilait, dès le 17 juin, l'enjeu de la négociation et citait les propos du directeur du High Museum, Michael Shapiro : « [Les dépôts incluront] beaucoup d'œuvres d'art qui sont exposées au Louvre, des œuvres importantes qui sont rarement, si jamais, prêtées. » Ce que confirmait Henri Loyrette : « Le public d'Atlanta attendra de grands noms et des œuvres importantes, et il les aura. » On parle de Rembrandt, de Vélasquez, de Raphaël...

Nous ne pouvons qu'approuver Didier Rykner lorsqu'il écrit : « Si n'importe quelle ville riche économiquement peut désormais se payer un attrait touristique nouveau en lançant un appel d'offre auquel répondraient les musées français..., c'est que toutes les règles de déontologie, de muséologie et de présentation des œuvres auraient changé, seraient passées du stade de la conservation scientifique à celui de leur exploitation et de leur rentabilité maximum (puisqu'elles sont louées). »

Les conservateurs du Louvre oseront-ils s'opposer à leur directeur et refuser de laisser partir les œuvres dont ils sont responsables ? La loi autorise-t-elle le directeur du Louvre à mettre les chefs-d'œuvre en location ? Le musée a déjà complètement dévoyé l'art au nom du socio-culturel. Va-t-il aller plus loin encore et aliéner les œuvres au nom du pur business ?

# Analyser sans toucher ...et sans (re) restaurer ?

## *La question du retable d'Isenheim*



Depuis deux ans, le C2RMF (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France) effectue une campagne d'examen sur le chef-d'œuvre de Grünewald, au musée d'Unterlinden de Colmar, à l'aide de moyens inédits, sans le moindre prélèvement de matière.

Nous nous réjouissons de ces progrès, d'abord pour l'intégrité des œuvres, ensuite pour la connaissance : on pourra désormais explorer certaines peintures ou certaines zones qu'il était exclu d'échantillonner.

Ces innovations apportent une révolution plus profonde encore à nos yeux. Dorénavant, la recherche ne pourra plus interférer avec les besoins réels de l'œuvre, en poussant à des restaurations « *scientifiquement intéressantes*<sup>1</sup> ». De son côté, un projet de restauration devra être motivé et être justifié uniquement par lui-même, sans que l'on prétende qu'il « bénéficiera » à la connaissance.

En attendant de découvrir les résultats (colloque international sur la technique picturale de Matthias Grünewald programmé pour l'an prochain) nous avons tenu à suivre la conférence de la restauratrice Carole Juillet, ce samedi 23 octobre à l'auditorium du Louvre. Dans le cadre d'une journée intitulée : « *De l'étude préalable... à la restauration* », elle y présentait l'avancement du chantier du musée d'Unterlinden.

Deux aspects nous intéresseront ici :

Quelles sont ces nouvelles techniques d'analyses non-destructives ?

Cette campagne exemplaire du laboratoire, qui n'est pas effectuée en vue d'une intervention, enclenchera-t-elle pourtant une (re) restauration de ce chef-d'œuvre ?

Il n'était pas question de déplacer ce monumental retable « à transformation » comportant en tout dix scènes peintes par Grünewald vers 1512-1516. On sait qu'il offre trois visions différentes : fermé, première ouverture, puis seconde ouverture qui découvre les sculptures de Nicolas de Haguenau, autre maître du gothique tardif.

Des observations ont été faites par les restauratrices, à l'œil nu, loupe et microscope. La série traditionnelle des clichés en lumière directe, sous U.V., en I.R. et aux Rayons X, a été complétée par des vues en *réflectographie à infrarouge*. Celles-ci permettent d'enregistrer les éventuels dessins tracés par le peintre sur sa couche de préparation. Ici, le résultat a été déroutant : peu ou pas de dessins révélés. Patrick Le Chanu, du C2RMF, pense qu'ils peuvent exister malgré tout, tracés avec une autre couleur que l'habituel noir de carbone facilement détectable.

1. Formule utilisée par le Louvre, en 2001, sur son site Internet pour appâter les mécènes (voir *Nuances* 26, page 22)

Lors de sa conférence, la restauratrice n'est pas entrée dans le détail des nouveaux outils utilisés à Colmar, mais d'autres documents du C2RMF en donnent un aperçu. Deux techniques d'examen sans prélèvement se complètent, car chacune à ses limites.

#### La *micro-fluorescence X*

Elle permet de détecter les principaux éléments chimiques (fer, cuivre, arsenic, calcium, étain, plomb, etc.) présents dans la couche colorée, sans même entrer en contact avec le tableau. A partir de là, on est censé caractériser un pigment (ex : jaune de plomb et d'étain). Mais l'exploitation de ces données n'est pas si simple, pour deux raisons. Premièrement, contrairement à un échantillon qui peut être détaillé, l'analyse concerne ici l'ensemble des couches superposées confondues. Deuxièmement, les éléments chimiques plus légers que le calcium ne peuvent être détectés (on ignorerait donc des éléments essentiels comme le soufre, l'aluminium, le silicium, le carbone, etc.). La MFX doit donc être complétée par l'examen évoqué ci-après.

#### La *spectrophotométrie*

(ou spectrométrie de réflectance). Elle se propose le même but : identifier un pigment minéral au sein d'une couche colorée. Cette fois on ne dissèque pas en éléments chimiques, mais on « chiffre » la couleur, avec trois paramètres. Son spectre obtenu est comparé aux spectres de pigments et de colorants de référence, disponibles dans une base de données.

D'après nos informations (d'autres sources que le C2RMF), le laboratoire avait dans un premier temps constitué une base de données en partant de pigments « purs, secs et en poudre ». De ce fait, elle était utilisable pour étudier un pastel, une aquarelle ou une gouache (tels les papiers gouachés découpés de Matisse) : dans ces techniques, la teinte du pigment n'est pas trop modifiée par un *liant* (eau, gomme arabique). Mais tel pigment « pur » de la base de données (ah, cette sacrée couleur pure !) se comparait difficilement avec le même pigment broyé à l'huile, qui en modifie sensiblement l'aspect, sans compter la teinte du vernis final. Si nous avons bien compris, après 2003, la technique a été adaptée aux peintures à l'huile.

#### **Etude « préalable » ... ?**

Que signifie encore cet adjectif *préalable* ? Pour cerner cette question, il est utile de parcourir les déclarations recueillies par le journal *L'Alsace* qui s'est beaucoup intéressé à ces travaux et a publié plusieurs articles, au fur et à mesure de leur avancement <sup>2</sup>.

Au début du chantier (26 mars 2002), la conservatrice responsable de l'œuvre, Sylvie Lecoq-Ramond, entend d'abord « *progresser dans la connaissance de la*

*technique de Grünewald. Par ailleurs nous voulons connaître l'état exact du retable, savoir comment il se comporte dans le temps. Les conclusions conduiront éventuellement à une restauration* ». Il est normal qu'en explorant la technique picturale, on diagnostique les détériorations éventuelles et les fragilités de cette œuvre (qui a beaucoup voyagé au cours du XIX<sup>e</sup> siècle), pour définir un plan de conservation préventive. Que savons-nous de l'état actuel du retable ?

Mi-juillet 2003, les deux restauratrices, Carole Juillet et Nathalie Houdelinckx, viennent à Colmar faire un constat direct. A première vue le retable est « *remarquablement* » bien conservé (25 juillet 2003). « *C'est merveilleux. Cela s'explique notamment par la technique de Grünewald, qui avait une maîtrise absolue de son art. A ce jour, nous n'avons constaté que de petits soulèvements de la couche picturale.* »

Le retable n'aurait connu qu'une seule grande restauration, à Munich en 1917. « *Nous ne connaissons pas bien l'histoire de sa restauration, hormis la dernière intervention qui a eu lieu en 1990.* »

Quelques altérations sont relevées sur des « *zones minimales* » : taches, petites lacunes, quelques anciennes retouches dégradées, et quelques cloques dues à des brûlures de cierges. « *Rien de grave, ce sont là des appréciations esthétiques.* »

Qu'il s'agisse de refaire ponctuellement les quelques retouches qui ont viré de ton ne doit pas poser de problème, ni atténuer les taches et les petits manques, pour les intégrer localement. Toutes ces interventions peuvent s'effectuer en se limitant strictement aux petites zones concernées.

Les restauratrices sont revenues trois mois plus tard pour refixer les soulèvements de matière, ce qui a permis d'ailleurs de poursuivre la série des radiographies.

Un an s'est écoulé. Où en sommes nous ?

Reconnaissons que le thème « De l'étude préalable... à la restauration » nous préoccupait. Or, ce 23 octobre dans l'auditorium du Louvre, Carole Juillet nous a affirmé avec conviction que l'intervention visait à vérifier l'état du retable et qu'il n'y avait toujours pas de restauration prévue.

Lorsqu'elle a signalé, par exemple, qu'il existait sur l'un des panneaux des petits personnages quasiment invisibles à l'œil nu, car occultés par les vernis jaunés, elle n'a pas parlé de la nécessité d'alléger cette couche de vernis (discours trop souvent entendu par ailleurs). Elle se prononçait en toute connaissance, ayant travaillé au constat d'état. Nous n'avons pas de raison de mettre sa parole en doute.

On sait toutefois que la décision finale appartient aux responsables du musée, conseillés par le C2RMF.

Espérons qu'ils ne vont pas changer d'avis...

M. Favre-Félix

avec l'aide de C. Vermont et M. Thoreau

2. *L'Alsace*, éditions des 26/03/02, 11/09/02, 02/02/03, 25/07/03.

# Voir les couleurs...

*Eminent historien des couleurs, Michel Pastoureau affirme que le travail du temps est un authentique document d'histoire et qu'il faut le respecter.*

*Avec son accord, nous publions ici un extrait de son ouvrage :*

## Une Histoire symbolique du Moyen Age occidental <sup>1</sup>,



[p.p. 113 à 115] La couleur n'est pas seulement un phénomène physique et perceptif ; c'est aussi une construction culturelle complexe, rebelle à toute généralisation sinon à toute analyse, et qui met en jeu des problèmes nombreux et difficiles. C'est sans doute pourquoi, au sein des études médiévales, rares sont les travaux qui lui sont consacrés, et plus

rare encore ceux qui envisagent avec prudence et pertinence son étude dans une perspective vraiment historique. Un certain nombre d'auteurs préfèrent jongler avec l'espace et le temps afin de rechercher les prétendues vérités universelles ou archétypales de la couleur. Pour l'historien, celles-ci n'existent pas. La couleur est d'abord un fait de société. Il n'y a pas de vérité transculturelle de la couleur, comme voudraient le faire croire certains livres appuyés sur un savoir neurobiologique mal digéré ou versant dans une psychologie de pacotille.

Les archéologues, les historiens de l'art et ceux de la vie quotidienne sont plus ou moins responsables de cette situation parce qu'ils ont rarement parlé des couleurs. A leur silence, toutefois, il existe différentes raisons qui sont en elles-mêmes des documents d'histoire. Elles ont trait pour l'essentiel aux difficultés qu'il y a à envisager la couleur comme un objet historique à part entière. Ces difficultés sont de trois sortes : documentaires, méthodologiques, épistémologiques.

Les premières difficultés tiennent à la multiplicité des supports de la couleur et à l'état dans lequel chacun nous a été conservé. Toutefois, avant toute enquête sur ces supports, l'historien doit impérativement se souvenir qu'il voit les objets et les images en couleurs que les siècles passés nous ont transmis non pas dans leur état d'origine, mais tels que le temps les a faits. Ce travail du temps est lui-même un fait historique, qu'il soit dû à l'évolution des composants chimiques des matières colorantes ou bien au travail des hommes qui, au fil des siècles, ont peint et repeint, modifié, nettoyé, vernis ou supprimé telle ou telle couche de couleur posée par les générations précédentes. C'est pourquoi je suis toujours perplexe devant les entreprises de laboratoire qui se proposent, avec des

moyens techniques désormais très élaborés, de « restaurer » les couleurs des monuments ou des œuvres d'art, ou bien – ce qui est pire – de les remettre dans leur état chromatique premier. Il y a là un positivisme scientifique qui me paraît à la fois vain, dangereux et contraire aux missions de l'historien. Le travail du temps fait partie intégrante de la recherche historique, archéologique et artistique. Pourquoi le renier, l'effacer, le détruire ? La réalité historique n'est pas seulement ce qu'elle a été dans son état premier, c'est aussi ce que le temps en a fait. Ne l'oublions jamais à propos des couleurs et ne méprisons aucunement les opérations de décoloration ou de recoloration effectuées par chaque génération, chaque siècle, chaque époque.

N'oublions pas non plus que nous voyons aujourd'hui les images, les objets et les couleurs dans des conditions d'éclairage totalement différentes de celles qu'ont connues non seulement les sociétés du Moyen Age mais aussi toutes celles qui ont vécu avant l'invention de l'électricité domestique. La torche, la lampe à huile, la chandelle, le cierge, la bougie produisent une lumière qui n'est pas celle que procure le courant électrique. Quel historien des images, des œuvres d'art ou des monuments en tient compte ? L'oublier conduit parfois à des absurdités. Pensons par exemple au travail récent de restauration des voûtes de la chapelle Sixtine et aux efforts considérables, tant techniques que médiatiques, pour « retrouver la fraîcheur et la pureté originelles » des couleurs posées par Michel-Ange. Un tel exercice excite certes la curiosité, même s'il agace un peu, mais il devient totalement anachronique si l'on éclaire, regarde et étudie à la lumière électrique les couches de couleurs ainsi dégagées. Que voit-on réellement des couleurs de Michel-Ange avec nos éclairages de l'an 2004 ? La trahison n'est-elle pas plus grande que les transformations opérées lentement par le temps et par les hommes entre le XVI<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle ? Plus criminelle aussi, quand on songe à l'exemple de sites médiévaux détruits ou endommagés par la rencontre des témoignages du passé et des curiosités d'aujourd'hui. Une trop grande recherche de la prétendue « vérité » historique ou archéologique débouche parfois sur de véritables catastrophes. [...]

1. Le Seuil, 2004.

Michel Pastoureau est Directeur d'études à l'Ecole pratique des hautes études et à l'Ecole des hautes études en sciences sociales.

Une œuvre à suivre

# Le mariage mystique de Sainte-Catherine

de Véronèse

Musée Fabre, Montpellier



(Détail de l'œuvre - Musée Fabre, DR)

*Ce musée classé est en cours de transformation et de nombreuses restaurations sont programmées.*

*Voici la correspondance récente que nous avons échangé avec Jean-Pierre Mohen, du C2RMF, à propos de l'intervention en cours sur le tableau de Véronèse.*

Nous savions qu'une consolidation de la structure de cette peinture était nécessaire (rentoilage ancien) et nous demandions qu'elle ne retentisse pas sur son aspect (à cause d'un encollage de la face ou *facing*). Voici la suite de la correspondance.

Réponse de Monsieur J.- P. Mohen, directeur du C2RMF

Monsieur le Président,

Nous avons pris connaissance de l'intérêt que vous manifestez pour la restauration dans nos ateliers de la « Sainte-Catherine » de Véronèse appartenant au Musée Fabre de Montpellier, tableau dont vous avez observé la technique d'un regard averti.

Cette restauration a été entreprise en raison des *problèmes de soulèvements* de la couche picturale qui mettaient en danger l'intégrité du tableau, *il était exclu de pratiquer un démontage du rentoilage aussi bien qu'un facing général*, ce qui permettait de conserver la vision de la couche picturale pendant l'intervention sur le support dont les différentes phases ont été conduites dans la préoccupation d'écarter toute altération du vernis.

L'observation de la couche picturale s'est effectuée à l'œil nu mais aussi au microscope. Jusqu'ici il ne s'est pas avéré utile de procéder à des prélèvements.

Ce que l'on remarque c'est un vernis très mince sur les carnations du centre (visages et buste de l'Enfant – visage, main dextre et robe de Sainte-Catherine), plus épais sur le reste de la composition, ce qui est confirmé par les U.V. D'autre part : *les repeints sont situés sous le vernis, ce qui indique que celui-ci n'est pas d'origine*. Donc le tableau a déjà été restauré (repeint puis reverni), puis, une autre fois, le vernis a été allégé au niveau des carnations et du linge blanc. Ce vernis est oxydé et a perdu sa transparence dans les parties où il est le plus épais.

Pour les glacis, le microscope révèle sur la robe rose de la Vierge un glacis rouge carmin en très bon état – [et des] ombres en azurite ayant noirci sur le manteau bleu de la Vierge.

*Sainte-Catherine* : la robe bleue est peinte sur une sous-couche rose ; pour la matière brune qui modifie le bleu on ne peut affirmer qu'il s'agit d'un glacis car il paraît appliqué suivant un traitement graphique. Pour le voile transparent de la sainte, on voit au microscope qu'il s'agit de stries de blanc et de deux jaunes, l'un opaque et l'autre doré. Ce jaune est un glacis, mais... posé en petites touches parallèles. Ces trois couleurs imitent la lumière sur des fils d'or. Les cheveux de la Sainte-Catherine sont peints en demies pâtes sans glacis.

Quant aux motifs de brocart de son manteau, ils sont peints d'une matière brune épaisse qui s'étale largement comme du résinate. Ce brun est rehaussé de bleu d'azurite devenu noir, dont les grains apparaissent nettement bleu sous la lumière pénétrante du microscope.

Voici donc résumées les indications, à titre provisoire, qui sont en bonne partie des réponses aux problèmes que vous posez. Et tout ceci en attendant la poursuite des opérations qui seront alors consignées dans les rapports de restauration des différents intervenants que vous pourrez bien évidemment consulter.

Je vous prie d'agréer, Monsieur le Président de l'ARIPA, l'expression de ma plus parfaite et distinguée considération.

---

*Notre réponse à Monsieur Mohen*

Monsieur le Directeur,

Votre lettre du 05/11/04 m'est bien parvenue et je vous remercie des informations que vous m'apportez sur la Sainte-Catherine de Véronèse.

L'intervention conservatoire entreprise par le C2RMF jusqu'ici paraît excellente.

Vous signalez l'inégalité d'épaisseur du vernis ancien : très mince sur les carnations du centre, plus épais sur le reste de la composition. Cette inégalité doit être très visible sous U.V., mais il est intéressant de constater qu'elle est fort peu sensible lorsqu'on regarde le tableau. Autrement dit, ce résultat d'un ancien nettoyage « sélectif » est, somme toute, bien équilibré.

Est-il prévu de le remettre en question ? Je vous propose ici mes réflexions.

Égalisation de l'épaisseur. Tout en conservant le vernis mince où il existe, on pourrait vouloir porter le reste au même degré de minceur.

1) Est-ce réalisable ? Autant que je m'en souviens, la surface picturale a des reliefs très irréguliers et des sortes de plissements sur des zones assez étendues. Je pense que, par une rétractation du support peut-être liée au rentoilage, des craquelures se sont contractées jusqu'à produire des chevauchements en crêtes suivant tout leur réseau. Ce sont peut-être ces soulèvements en crêtes que vous avez eu à consolider.

Il me semble qu'un simple amincissement du vernis dans ces larges zones serait une mission impossible si les crêtes n'ont pas pu être parfaitement aplanies, ce qui est probable. Je redoute que les crêtes soient dépouillées alors que du vernis restera agglutiné irrégulièrement. Ceci risque de contraindre à un dévernissage complet non souhaité.

2) Une égalisation serait-elle bénéfique ? Dans la réflexion précisée par René Huyghe (doctrine du Louvre), une couche de vernis ancien plus ou moins épaisse permet de compenser des discordances plus ou moins importantes.

Dans le cas de la Sainte-Catherine, vous notez : des

ombres en azurite ayant noirci sur le manteau bleu de la vierge ; un résinate, autrefois vert, devenu brun sur les motifs en brocart et des rehauts autrefois bleus ayant noirci. On peut supposer que de l'azurite entre dans la composition du ciel (comme fréquemment chez Véronèse) devenu noir lui aussi. Donc, une réduction du vernis ne permettrait pas de retrouver ces tons verts ou bleus originaux puisqu'ils sont en eux-mêmes altérés. Au contraire, je crains que l'opération durcisse le noir du ciel et le noir de la robe de la Vierge, qui gêneraient alors la perception générale de l'œuvre.

État du vernis. Que le vernis actuel ne soit pas celui d'origine n'est pas surprenant \*. L'essentiel est de savoir s'il remplit un rôle bénéfique.

Je serais d'avis de distinguer son « oxydation » – qui est l'évolution normale d'un vernis à base de résines naturelles, tels que ceux utilisés par les peintres au XVI<sup>e</sup> siècle – d'un autre phénomène : la perte réelle de transparence, ou opacification (par ex. un chanci bleuissant ou laiteux, que l'on peut néanmoins essayer de résorber). Mais, dans le cas de la Sainte-Catherine, je n'ai pas observé une telle perte de transparence.

Retouches anciennes. Les retouches que vous mentionnez me paraissent encore bien intégrées (dans mon souvenir). Peut-être quelques-unes ont-elles un peu viré de ton sur la robe rose de la Vierge... Au besoin, il est possible de les remettre au ton en se limitant strictement à leur petite surface, sans intervenir sur le reste du vernis. De telles re-restaurations ponctuelles ont été réalisées au Louvre, et sont de règle au Kunsthaus de Zurich.

Étant donné les discordances acquises par les couleurs sous le vernis, un « allègement » me paraît plutôt contre-indiqué esthétiquement, et surtout techniquement difficile à maîtriser.

Je vous remercie de l'attention que vous avez portée à mes réflexions et vous prie de bien vouloir en communiquer une copie à Mme France Dijoud<sup>1</sup>. Je communiquerai une copie à M. Michel Hilaire<sup>2</sup>.

En attendant avec intérêt vos commentaires, je vous prie d'agréer, Monsieur le Directeur, ainsi que Madame Dijoud, l'expression de ma plus parfaite considération.

---

\* Néanmoins, scientifiquement, l'existence de retouches « sous » un vernis ne suffit pas à prouver qu'il n'existerait plus aucun vernis original (ou des restes). Celui-ci peut exister sous le niveau des retouches, ou en d'autres endroits du tableau. Ce fut le cas pour le vernis original découvert sur le *Christ mort soutenus par deux anges* de Crivelli, malgré des retouches du XIX<sup>e</sup> sous vernis. « The Discovery and Identification of an Original Varnish on a Panel by Carlo Crivelli », *National Gallery Technical Bulletin* 21, 2000, p.p. 70-76.

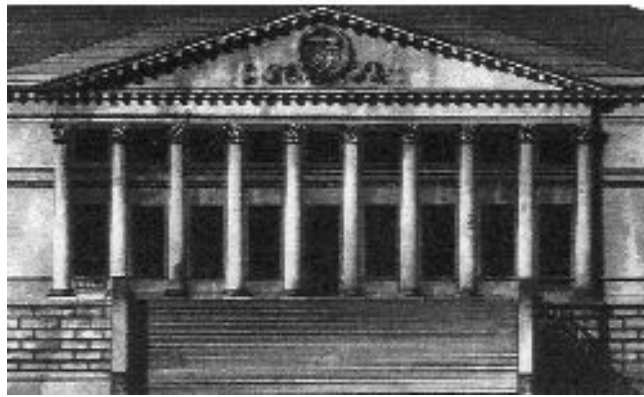
1. Responsable du service de restauration.

2. Directeur du Musée Fabre et responsable de l'œuvre.

# Le temps, à la trace

*En dehors de leurs documents techniques (élévation-plan-coupe), les architectes produisaient parfois des vues d'ambiance de leurs projets.*

*Anton Glikin, architecte lui-même, attire notre attention sur les traces indiquées dans ces dessins et demande que l'on reconnaisse la valeur esthétique et historique des effets du temps, effets bien prévus autrefois par les architectes.*



Ce projet pour le Palais Anglais à Peterhof (détail) a été dessiné par Giacomo Quarenghi en 1780. La construction a été achevée en 1794. C'était l'une des résidences champêtres de Catherine II de Russie.

Les effets du vieillissement sont des éléments significatifs de l'aspect de toute œuvre d'art. Cependant, au sujet de ces effets, il est deux questions qui appellent une réponse :

1. Les artistes, sculpteurs ou architectes d'autrefois voulaient-ils que leurs œuvres vieillissent ?
2. Si oui, dans quelle mesure ?

Prenons un tableau de Rembrandt, par exemple : même si nous savons exactement combien de couches – y compris plusieurs de vernis – Rembrandt a posées, nous ne savons toujours pas si Rembrandt lui-même aurait aimé voir ses œuvres affectées par le temps qui passe et, si oui, jusqu'à quel point.

## ***L'architecture : une clef pour comprendre la vision traditionnelle du vieillissement***

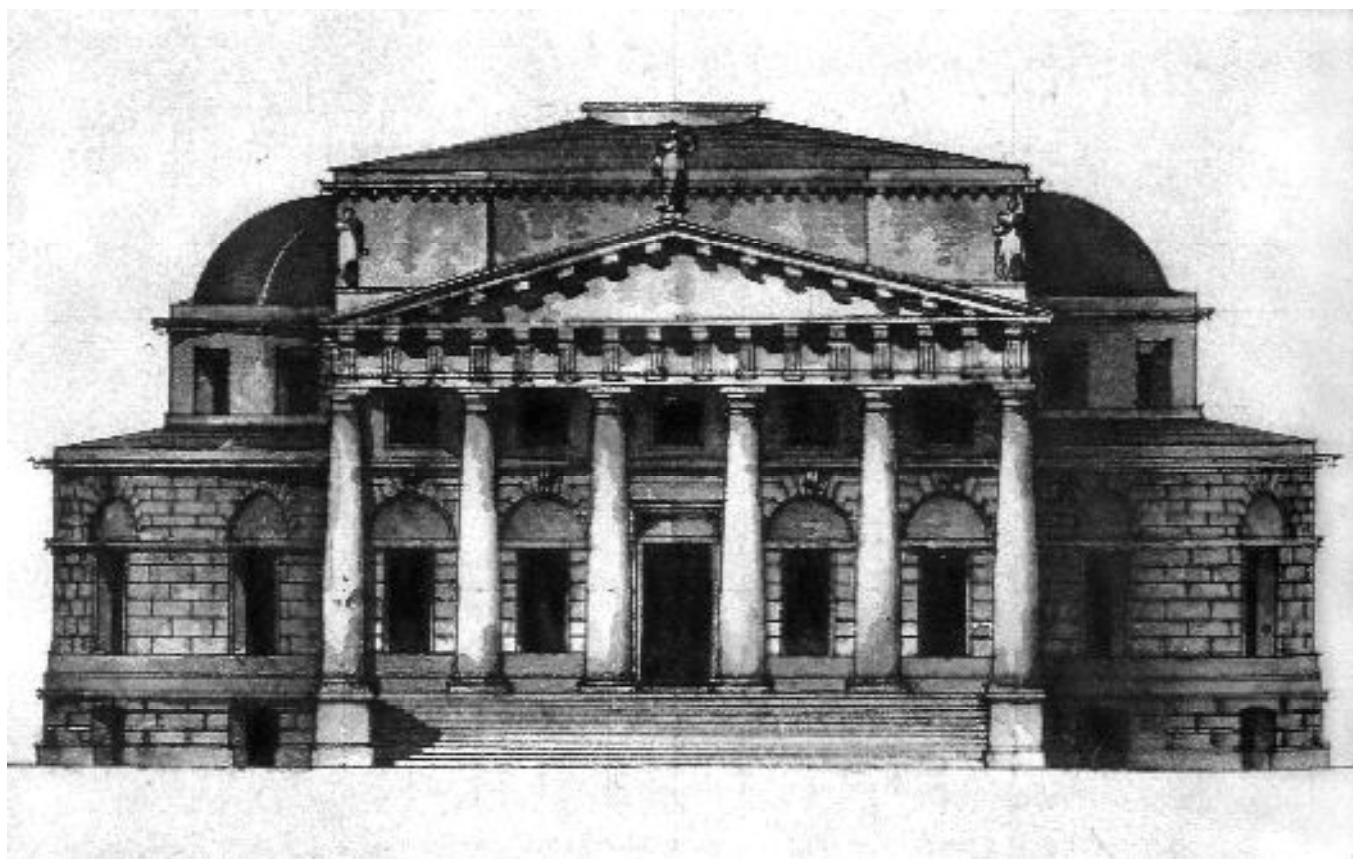
Jusqu'à l'invention relativement récente de la photographie, il n'existait pas de documents montrant les modifications apportées par les restaurateurs à un tableau, et moins encore les changements apportés par le temps. Les dessins préparatoires des sculpteurs et des peintres n'étaient jamais l'état définitif de ce que

seraient finalement leurs œuvres. Aucun dessin préparatoire n'offre une information suffisante sur la façon dont son auteur aurait voulu voir son œuvre dans le futur. Le seul document crédible dont nous disposons est l'œuvre elle-même. Le mot de Goya : « *Le temps est peintre lui aussi* », est trop général pour répondre à cette question. L'une des façons possibles de comprendre sa vision serait d'étudier l'idée qu'on avait autrefois du vieillissement en général. Mais une telle reconstruction est quasiment impossible pour les peintures et les sculptures, car on n'a pas les documents adéquats.

En revanche, les architectes produisaient, pour présenter leur projet, des dessins de présentation à échelle réduite montrant l'aspect final de leurs bâtiments. Pour un architecte, ce dessin était la seule façon possible de faire son ultime démonstration de l'aspect définitif de son œuvre. Après cela, les ouvriers et les sculpteurs pourraient commencer leur travail. En architecture, contrairement aux autres arts, nous avons trois types de documents pour un même objet :

1. Un dessin de conception, comportant un maximum d'informations sur ce que sera le bâtiment achevé, pour le client.
2. Le bâtiment achevé lui-même.





Giacomo Quarenghi, projet pour la Bourse de St-Petersbourg, 1781.  
Ce projet fut commandé par la Cour de Catherine II. Il ne fut jamais réalisé.

3. Différents documents visuels établis au cours du temps par d'autres personnes – perspectives, dessins métrés, photos, etc.

L'existence de ces documents et le fait que l'architecture évolue constamment comme une synthèse de l'art de son temps permet à l'architecture d'être un excellent canal pour comprendre le concept historique du vieillissement. Par conséquent, analyser la manière dont les architectes et le public percevaient le degré de salissures atmosphériques sur les bâtiments, et la manière dont les générations suivantes ont regardé et entretenu ces bâtiments, nous permet de connaître l'opinion d'autrefois sur la question.

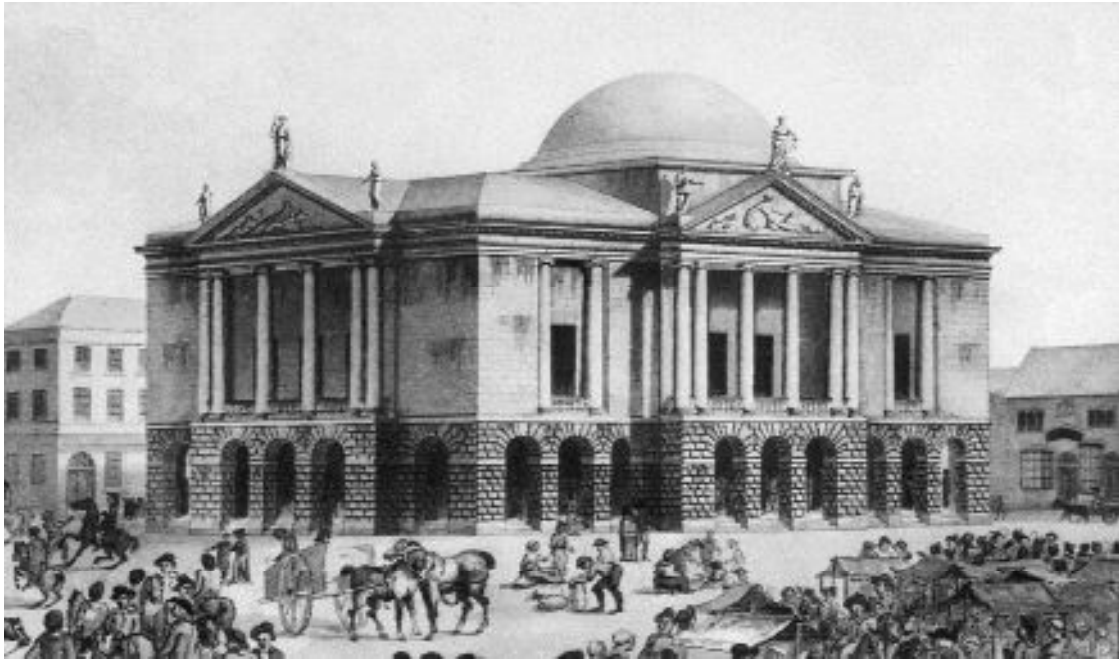
### **La valeur esthétique des taches**

Irrégularités et anomalies se trouvent partout dans la nature. Bien que les fleurs, ou même les cristaux, se forment selon des principes de symétrie bien précis, ils contiennent néanmoins des éléments étonnamment asymétriques. Par exemple, le nombre d'or et d'autres principes de proportions peuvent exister dans la structure d'un cristal, mais aucun cristal, même artificiel, n'est parfait. Le corps humain présente toujours quelque imperfection. Le ciel change constamment ; une montagne présente des motifs élaborés d'arbres, de pierres et d'ombres de nuages ; la surface de la mer est

agitée, etc. Notre expérience visuelle quotidienne, qui procède de notre observation de la nature, est enregistrée dans notre mémoire génétique.

Outre l'observation d'objets de la nature, les hommes sont habitués à regarder leurs propres créations : les bâtiments. Cette expérience se produit depuis assez longtemps pour faire aussi partie de notre mémoire génétique. Tout comme notre œil connaît bien la structure d'un bâtiment, il connaît ses particularités habituelles – marques, taches et patine, ainsi que d'autres variations de la couleur et du ton de la surface de la façade. L'idée que l'on se faisait autrefois des vieux bâtiments était empreinte de romantisme. Ainsi, le fait que Piranèse ait été plus inspiré par des ruines que par leur reconstitution architecturale montre à quel point il était sensible à leur expressivité.

Les dessins de présentation de Giacomo Quarenghi, architecte à la cour de Catherine II, révèlent son souhait de voir dans l'avenir la marque du temps sur les bâtiments qu'il édifiait. Quarenghi figurait toujours des taches et des effets atmosphériques sur ses dessins préparatoires. En observant leur nature, il réalisa que ces influences atmosphériques jouaient un rôle esthétique des plus importants. Les parties des bâtiments qui font saillie sont toujours plus lavées par la pluie et sont donc plus claires que les parties en retrait, ce qui, visuellement, les projette en avant. Les traces verticales laissées par la pluie rompent la monotonie des



John Nash, projet pour le County Hall de Stafford, 1794.

Il ne sera jamais réalisé.

lignes horizontales. En général les effets des intempéries augmentent les qualités tridimensionnelles d'un objet tout en l'harmonisant visuellement. Quarenghi a exploité ces effets esthétiques naturels en les imitant sur ses dessins. Ce n'est pas seulement pour rendre plus vivants ses dessins de présentation, qu'il a représenté des taches sur les surfaces monotones des murs. S'il n'avait pas voulu expressément qu'elles soient tachées dans la réalité, il aurait facilement pu obtenir un effet pictural aussi vivant en employant la gradation des tons de la lumière et de l'ombre.

Quarenghi n'est pas le seul artiste à avoir utilisé les taches comme instrument artistique.

Il y en a eu beaucoup d'autres, comme Michael Gandy (le dessinateur de perspectives de Sir John Soane) et Alfred Waterhouse. Des taches à finalité esthétique existent sur presque tous les dessins de présentation à partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle – époque où apparaît le dessin d'architecture aquarellé – jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Nous n'avons pas, avant cette époque, d'opinions bien documentées d'architectes sur les taches, car leurs dessins de conception étaient essentiellement linéaires. Cependant, le fait que nous puissions retracer la continuité de cette méthode tout au long des trois derniers siècles – en dépit des changements stylistiques – suggère que le goût puissant pour les taches n'était pas seulement une caractéristique d'un style particulier et pouvait donc bien avoir existé avant.

Outre les architectes, deux catégories principales d'observateurs appréciaient aussi les effets du vieillissement :

#### 1. Clients et propriétaires de bâtiments.

2. Artistes, restaurateurs, écrivains, poètes, etc. – donc des gens capables de rendre compte de leur expérience visuelle du fait de la nature de leur profession.

Malheureusement, nous n'avons pas de connaissance documentée du public en général à travers l'histoire. Nous ne pouvons donc étudier que la vision de ces deux groupes :

1. Les clients et les propriétaires montraient leur goût pour les effets des intempéries par la manière dont ils entretenaient leurs propriétés. Par exemple, les façades du Palais d'Hiver de Saint-Petersbourg apparaissent assez tachées sur plusieurs photographies postérieures à 1862. L'une des maisons royales les plus riches d'Europe pouvait certainement se permettre de faire nettoyer constamment le plus important de ses palais si elle le voulait. Mais on préférerait porter une robe un peu usagée. Logiquement, pour ces gens comme pour l'aristocratie anglaise, les objets patinés mettaient en valeur l'ancienneté et donc la respectabilité de leur famille. L'état neuf, un éclat exagéré et une perfection artificielle étaient considérés comme vulgaires et dignes du goût d'un parvenu. Il n'est donc pas surprenant que les rendus de Quarenghi présentant des effets atmosphériques prononcés aient été appréciés par sa protectrice, la Grande Catherine.

2. Des artistes, tel Piranèse, aimaient les taches pour leur caractère pittoresque. Des écrivains romantiques, comme Hoffman, situaient leurs contes fantastiques dans de vieux châteaux ou des rues moyenâgeuses. Leur vétusté pittoresque excitait l'imagination du lecteur. Les photographes d'art ajoutaient souvent des effets atmosphériques sur leurs photos d'architecture. Ainsi, en 1923, Georges Gromort publia un livre



Dans l'architecture de l'ère soviétique  
se trouvent également des exemples similaires.  
Dessin de A. E. Belograd pour son projet de *Maison  
de l'Industrie d'Etat* à Kharkov (vers 1925).

illustré, *Jacques-Ange Gabriel* (Vincent, Fréal & Cie., Paris), dans lequel le photographe, Giraudon, avait délibérément ajouté des taches aux photos d'architecture, au lieu de se contenter de celles qui étaient déjà là.

Il est très difficile d'imaginer que la Grande Catherine, Quarenghi, Hoffmann, Giraudon, Piranèse, Waterhouse et tant d'autres auraient voulu voir des intérieurs aux décors éclatants et constamment rénovés dans ces extérieurs patinés. Il est plus probable que ce goût s'appliquait également à l'intérieur, aux sculptures et peintures. Le concept post-moderniste de création de contrastes visuels frappants n'existait pas à l'époque. Donc, historiquement, les effets du vieillissement étaient considérés comme allant de soi, non pas à cause de la mode, du coût du nettoyage, etc., mais à cause de leur importance esthétique et symbolique.

Il existe encore de bons exemples d'entretien modéré et respectueux. Les magazines *World of Interiors* et *House & Garden* publient régulièrement des intérieurs historiques, dans lesquels le degré de restauration est minimal, parce qu'il s'agit pour l'essentiel de propriétés privées. Un autre exemple est l'état de la plupart des intérieurs historiques suédois. Aujourd'hui encore, dans le bâtiment officiel qui abrite le ministère des Affaires étrangères à Stockholm (le Palais de la princesse Sophia Albertina), le décor doré ne brille pas avec vulgarité, et bon nombre de chaises présentent de légères marques et éraflures.

### **Degré du vieillissement**

Le degré du vieillissement est une autre partie du problème : le fait que les artistes préféreraient voir leurs œuvres ayant pris de l'âge n'indique pas quel est le degré souhaitable du vieillissement. Aujourd'hui on considère ce point comme subjectif. Cependant c'était moins subjectif autrefois, quand une formation académique rigoureuse aidait à établir des « critères

communs » de goût. Ainsi, à l'Académie impériale des Arts de Saint-Petersbourg, au début du XIX<sup>e</sup> siècle, les élèves commençaient leurs études dès l'âge de six ou sept ans. La durée officielle des études était de dix ans. On confiait aux élèves des travaux de plus en plus difficiles – en commençant par la copie — avec cette condition absolue que personne ne pouvait passer au travail suivant s'il n'avait exécuté le précédent à la perfection. Certains des étudiants mettaient donc trois ou quatre ans à atteindre le niveau demandé à la fin de la première année ; et d'autres étaient capables de parcourir le programme de quatre ans en une année seulement. Les compétences acquises par les diplômés leur permettaient donc de voir les choses avec un œil d'artiste professionnel, quelles que fussent leurs préférences personnelles ou leurs goûts. Tout aussi rude était la formation à l'École des Beaux-Arts. Le but de ces apprentissages était de permettre aux artistes et aux restaurateurs de voir les choses presque avec les yeux des anciens maîtres. Par suite de son excellente éducation, Watteau, par exemple, était à l'aise pour peindre des personnages sur les paysages de Ferguson, lesquels avaient été créés presque un siècle plus tôt. Il pouvait comprendre la « langue » de Ferguson, voir les idées de Ferguson, et donc se sentir « chez lui » dans la réalité des œuvres de Ferguson.

La perte des compétences techniques et de la vision artistique, à l'époque du modernisme, a détruit le langage artistique commun, et donc les critères d'évaluation en restauration. Ceux-ci ont été remplacés par l'analyse scientifique et les conclusions intellectuelles.

Seul le retour des compétences traditionnelles chez les restaurateurs permettra le rétablissement de la nécessaire vision artistique et, avec elle, la capacité de traiter avec succès le problème du vieillissement.

Cependant, étant donné la crise esthétique actuelle, on devrait laisser les traces du vieillissement sur les bâtiments et les objets d'art, à moins qu'elles ne fassent courir des risques à l'œuvre. La restauration d'une façade ou d'une peinture ancienne est acceptable si elle est entreprise pour prévenir des dommages matériels. Par exemple, de nombreux bâtiments comportant des finitions de stuc ont besoin d'être constamment repeints, tout particulièrement en climat humide. Mais les effets du vieillissement devraient être considérés comme un élément artistique et historique, et l'on ne devrait donc jamais restaurer pour des raisons esthétiques.

*Anton Glikin*  
Trad. C. Vermont

Ce texte a d'abord été publié dans *ArtWatch Newsletter* 13, au printemps 2001.

# Code de l'ICOM (suite) : pour une Charte des Droits du Public

L'International Council of Museum représente pour les musées une sorte d'ONU. Créé en 1946, associé à l'UNESCO, avec un statut consultatif auprès des Nations Unies, il est actif dans 150 pays, avec 115 Comités nationaux, 29 Comités internationaux et 13 organisations affiliées.

Dans ce monde des musées, qui va comme le monde va, on comprend que l'ICOM soit investi d'un devoir d'exemplarité.

Dans le précédent *Nuances*, nous avons expliqué que le code de l'ICOM, qui fixe les règles déontologiques applicables aux musées depuis 1986, et qui fut révisé en 2001, était en passe d'être remplacé par une version « restructurée ». Celle-ci a été soumise au vote de l'assemblée générale, en octobre 2004 à Séoul.

Ce projet de « restructuration » pouvait passer, à première vue, pour une simple redistribution des articles existants, reclassés en neuf chapitres, introduits par neuf « Principes » de portée générale.

Mais, en reprenant point par point, il est apparu que certains articles de 2001 (et autres passages significatifs) avaient disparu au cours de cette redistribution générale : pratiquement tous les droits jusqu'ici reconnus en faveur du public avaient été supprimés.

Le projet retirait toute référence aux « responsabilités professionnelles envers le public » (art. 7.2).

Les musées n'avaient plus de devoirs à l'égard du public, ni pour répondre à ses demandes d'informations (7.2), ni pour le rencontrer à sa demande (2.8), ni pour lui présenter les acquisitions nouvelles (3.1).

Ils n'avaient plus à partager avec le public ni leurs connaissances (art. 8.6 et 7.2), ni le résultat de leurs recherches (art. 8.3).

Enfin les musées n'avaient plus à lui accorder l'accès aux documents (art 7.2), ni aux œuvres non-exposées (art. 2.8).

## **Lettre ouverte au Président de l'ICOM**

Depuis notre article, et devant la gravité de ces changements majeurs, nous avons adressé une lettre ouverte, co-signée par ArtWatch International et ArtWatch UK, à monsieur Jacques Perot, Président de

l'ICOM alors en exercice. Cette lettre lui détaillait les suppressions annoncées et lui demandait simplement « *de maintenir les devoirs éthiques jusqu'ici reconnus.* »

Dans une courte réponse, M. Perot s'est déclaré surpris, s'est montré confiant, s'est voulu rassurant. S'il n'y a pas lieu de penser que cette surprise était feinte, nous devons en conclure que les membres de l'ICOM, y compris leur Président en exercice, ne s'étaient pas aperçus du bouleversement produit par le projet.

Monsieur Giovanni Pinna – qui se portait candidat à la future présidence lors de l'assemblée de Séoul – s'est montré autrement préoccupé par nos analyses. En même temps, nous avons contacté par courrier électronique monsieur Garry Edson, un membre actif du Comité Exécutif.

Dans sa réponse, datée du 13 septembre, M. Edson ne nous laissait pas grand espoir que le projet soit revu au-delà de quelques détails, ni que son vote soit ajourné. Néanmoins, il nous a clairement précisé le sens qu'il fallait donner au nouveau Principe 3, relatif à l'accès aux documents. Son interprétation revêt un certain caractère officiel puisqu'elle a été diffusée en parallèle aux membres les plus importants du Conseil Exécutif, et qu'elle n'a été contredite par aucun :

*« Je vous assure qu'il ne s'y trouve aucune intention d'exclusion [du public]. Le Principe de la section 3 attire l'attention sur l'accessibilité comme responsabilité particulière des musées.*

*Plutôt que d'inclure une liste de personnes et de situations se rapportant à cette accessibilité, l'article 3.2, qui lui sert d'exemple, entend être inclusif et embrasser toutes les personnes et les situations, dans les limites prévues par la confidentialité et la sécurité. »*

Grâce à notre question, le Conseil a donc fixé clairement l'interprétation très ouverte que les musées devront donner à cet article, dont la forme finale annoncée est la suivante :

*« Les musées ont l'obligation de rendre les collections et les documentations qui y sont liées accessibles aussi librement que possible, compte tenu des restrictions pour raisons de confidentialité et de sécurité. »*

### **Notre intervention et le vote de Séoul**

La « restructuration » a été approuvée le 1<sup>er</sup> octobre à Séoul par le Comité Consultatif, sans donner lieu à un débat parmi ses membres électeurs (présidents des Comités nationaux, internationaux et des Organisations affiliées).

Il devient le nouveau code déontologique en vigueur.

Notre intervention directe auprès des instances dirigeantes de l'ICOM reste donc le seul moment où ce code aura été discuté d'un point de vue extérieur et où les intérêts du public auront été défendus.

Jusqu'où seront-ils pris en compte dans l'application de ce code ? Madame Alissandra Cummins est aujourd'hui la nouvelle présidente de l'ICOM, Giovanni Pinna n'ayant pas été élu.

Gary Edson a été reconduit dans ses fonctions et, à la suite du vote, il nous a renouvelé ses assurances, le 28 octobre :

*« Les préoccupations que vous avez exprimées ont été discutées et il a été décidé que l'Introduction [du nouveau code], non encore rédigée, renforcerait la notion du musée service public. [...] Vous pouvez être assurés que les inquiétudes exprimées par votre association ont reçu notre considération attentive et réfléchie. »*

### **Le statut des organisations émanant du public**

Les rédacteurs du nouveau texte ont cru bon d'introduire le terme « communauté » pour désigner le public, dans un sens plus restreint, quoique vague : communautés ayant « une identité nationale, régionale ou locale... »

Sans nous formaliser de cette mise au goût du jour, nous avons surtout attiré l'attention de l'ICOM sur les limites de son article 6.8. Ce dernier recommande de créer « des conditions favorables aux soutiens venus de la communauté », dont il donne pour exemple : « les associations d'Amis de Musée et autres organisations de soutien – Friends of Museums and other supporting organisations. »

Ce passage est fort intéressant, non seulement parce que nous sommes une association émanant du public, mais parce qu'il illustre un certain malaise dans les rapports avec la société civile. Nous touchons ici à la définition du musée et de ses raisons d'être.

En effet, ne peut-on pas s'attendre (au risque d'être déçu) à ce que le musée fasse un bon accueil aux « amis du musée » ? Ceux-ci collectent des fonds pour des acquisitions, soutiennent ses projets, contribuent à sa notoriété, dans tous les cas, au bénéfice de l'institution-musée. Il en irait de même pour toute entreprise privée, essentiellement soucieuse de ses intérêts propres et de sa croissance.

Mais qu'en est-il des organisations à but non lucratif qui soutiennent, non pas une institution donnée mais, plus largement, le patrimoine artistique ou culturel ? C'est notre cas, comme celui de nombreuses autres organisations : d'historiens de l'art, de connaisseurs, associations éducatives, associations des amis de tel artiste ou de telle école, et même de restaurateurs. Les musées ne sont-ils pas sensés les prendre en considération ?

Le musée a ceci de particulier – en quoi il se différencie d'une entreprise privée – que ses buts et ses missions dépassent ses intérêts propres.

Éthiquement, il a un devoir plus vaste : soutenir notre patrimoine commun. Ses missions vont au-delà de l'expansion et du prestige : la conservation, la présentation, l'étude et l'authentification, l'éducation...

Ce sont là les buts des musées, partagés par ces organisations émanant du public que nous avons mentionnées, et dont nous faisons partie. C'est pour quoi nous avons demandé à l'ICOM que soit reconnue et encouragée leur contribution.

Reconnaître les organisations qui soutiennent « les buts du musée » (par exemple la conservation et le respect de l'authenticité) et non plus seulement « le musée », prendrait mieux en compte la réalité et écarterait tout soupçon de corporatisme.

### **Réaffirmation des droits du public**

Selon l'ICOM, le nouveau code a été formulé de manière plus générale, sans pour autant créer d'exclusion particulière. Néanmoins, les devoirs précédemment reconnus envers le public (dans les anciens articles 2.6 - 2.8 - 3.1 - 7.2 - 8.3 - 8.6) ne sont plus stipulés.

Nous estimons donc que ce code doit être précisé.

Au cours de nos discussions, Gary Edson, du comité exécutif de l'ICOM, pour répondre à nos réserves, a envisagé l'idée d'annexer à ce code une « Charte des Droits du Visiteur de Musée » (« *Bill of Rights of Museum Visitors* ») qui réaffirmerait tous les engagements des institutions envers le public.

Nous approuvons cette solution et proposons de faire figurer dans une telle Charte les articles du précédent code d'éthique qui ont « disparu » lors de la restructuration.

L'ARIPA, en partenariat avec ArtWatch, soumettra ce projet de Charte à l'ICOM, accompagné d'une liste de signatures de soutien.

M.F-F.

Si un formulaire de soutien n'a pas été joint à ce numéro de *Nuances*, vous pouvez le demander à notre adresse ou le trouver sur le site :

<http://membres.lycos.fr/aripa/>

# Au musée avec Raymond Mason

*Raymond Mason, l'un des membres fondateurs de l'Aripa, est venu*

*nous voir avec ce texte qui aurait pu s'intituler :*

*Cette obscure clarté qui tombe du spot*

En 1953, le tout nouveau Club Lyonnais du Livre m'avait proposé de faire des illustrations pour un livre de luxe, me laissant le libre choix de l'écrivain et du texte. J'ai opté pour *Les Contemplations* de Victor Hugo, le recueil de poèmes dont j'admire la gravité et la profondeur. A leur deuxième visite, les hommes de Lyon avaient trouvé mes premières images à leur goût et en ont profité pour me montrer leur premier tome, tout juste terminé. Ce fut le choc. Dante illustré par Rodin, c'est-à-dire les études faites par ce dernier pour sa *Porte de l'Enfer*. Magnifiques dessins aux multiples personnages, en majorité mâles, travaillés en contre-hachures jusqu'au noir ; des dessins tout à fait nécessaires pour ce sculpteur du grand et du grave. Mais totalement inédits pour moi qui ne connaissais que les dessins cursifs féminins de la dernière période. « Où diable les avez-vous trouvés ? », et eux de me répondre qu'il y en avait une centaine dans les malles du Musée Rodin.

Cette révélation eut sur moi deux effets. Celui de me faire renoncer à mon projet de livre, écrasé par un sujet analogue, plus fort, d'un graphisme plus noir. Aussi, bien sûr, celui de désirer ardemment voir en vrai les dessins de Rodin de cette époque. Plus tard, dans les années 80, le texte de ma conférence sur Rodin à Londres m'avait rendu proche des conservateurs du Musée Rodin. Mais, bizarrement, je n'en ai pas profité pour voir les dessins en question. L'annonce de l'exposition « Dante et Rodin » au Musée Rodin de cet été 2004 m'a donc comblé de joie. Joie vite remplacée par la stupeur et l'indignation. Une seule petite pièce au premier étage du musée, plongée dans une obscurité telle qu'on discernait à peine les encadrements aux murs. Les dessins, ce n'était pas les groupes travaillés jusqu'au noir mais encore et toujours les figures, seules ou en couple, affectionnées par le musée. Appartenant à l'époque de la *Porte* mais modelées seulement par quelques hachures. Voici donc des dessins qu'on ne voit jamais et qui ont déjà passé un siècle à l'abri. Au bout de quelques semaines, ils allaient retrouver l'ombre ; mais les commissaires les estimaient en danger si la très courte période de l'exposition se passait sous une lumière convenable.

Cette première semaine de juin, j'étais parti vers ma fonderie à Vérone, en camion, conduit par un ami. Après Turin, une première halte à Crémone nous a

éblouis. La cathédrale et son clocher en centre-ville sont d'une échelle tellement grandiose ! Tous les citoyens sortant des offices religieux par ce matin de dimanche ensoleillé étaient sur la place ou s'asseyaient aux tables des cafés ; le bonheur complet. Néanmoins, j'assurai mon ami qu'il y avait mieux encore devant nous. La ville suivante est Mantoue avec son Palazzo Ducale et la Camera degli Sposi d'Andrea Mantegna. Ce magnifique chef-d'œuvre se trouve dans une pièce de forme cubique, à l'étage noble d'une tour, dans l'immense palais ducal. Et la visite est organisée pour que le visiteur passe par toutes les autres grandes salles avant d'y parvenir. Peu importe, l'attente est d'autant plus excitante, étayée par le fait que j'avais vu et profondément admiré la Chambre des Epoux une trentaine d'années auparavant.

Menant mon ami par la main, je pénètre dans une salle en pénombre, la seule de tout le parcours ! Les deux fenêtres étaient tendues de vélin pour laisser passer un minimum de lumière. A part une jeune gardienne, il n'y avait personne parce que les visiteurs, ne sachant pas ce qu'il y avait à voir, n'y voyaient quasiment rien, sauf la fameuse lunette au plafond éclairée par un spot. A supposer que la lumière qui arrive par les deux petites fenêtres depuis cinq cents ans soit devenue subitement dangereuse, la salle aurait pu être mise en valeur par la sophistication des éclairages modernes. Que nenni. Les étranges critères des conservateurs font que partout les œuvres d'art disparaissent de notre regard. Depuis l'inauguration du Musée d'Orsay, les pastels de Degas sont invisibles. Leur beauté a néanmoins survécu plus d'un siècle parce que, bien sûr, le pastel est un pigment pur qui ne craint rien de la lumière. Et il couvre entièrement les feuilles du papier qui, lui, est vulnérable. La peinture à l'huile, elle, a besoin de la lumière, sinon elle jaunit.

L'été 2004 m'a confirmé que cette pratique fort irritante se généralise chez les gardiens de nos chefs-d'œuvre ; J'ai parfois l'impression qu'ils en font leur terrain privé. L'ARIPA et tous ceux qui disent « non » aux divers abus, ont grande raison d'exister.

J'ai visité il y a quelques jours l'exposition Véronèse au Musée du Luxembourg. Dès l'entrée, une petite salle garnie de deux tableaux à l'huile de grandes dimensions. De nouveau un éclairage crépusculaire ! J'enrageais car, dans une lumière normale, j'aurais

trouvé plaisir à être entouré par les membres géants de ces beaux personnages. Ailleurs il y avait une lumière accrue mais, de mon point de vue, insuffisante.

Un proche ami peintre a évoqué un autre aspect du problème dont je vous parle. « Ah !, m'a-t-il dit, mais ces deux œuvres ont peut-être été restaurées avec un résultat médiocre. Echaudés par les critiques à leur égard venant de toute part, les conservateurs ont préféré, par prudence, un accrochage sans trop de lumière. » J'ai admis que cela était possible mais n'ex-

pliquait sûrement pas la pénombre de la salle Mantegna à Mantoue. « Pourquoi pas ? m'a-t-il rétorqué, La Camera degli Sposi a subi des restaurations récentes, cela nous le savons. »

A mon sens, les restaurateurs sont trop sûrs d'eux-mêmes et de leur travail pour admettre une défaillance.

Chers amis de l'ARIPA, je soumets, humble sculpteur, ces quelques anecdotes à votre jugement de connaisseurs en matière de pigments.



Raymond Mason, *L'aile Richelieu, Le Louvre*. Dessin aquarellé, 1992

# Paul Coremans<sup>1</sup>

par R. H. Marijnissen

*Paul Coremans (1908 – 1965), qui créa l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA) à Bruxelles, a représenté dans l'après-guerre – et représente encore largement – l'exemple de l'homme de science au service de l'art. Roger Henri Marijnissen, avant son doctorat en histoire de l'art et archéologie, reçut une première formation comme collaborateur scientifique de Paul Coremans. Dans la conclusion de son livre Dialogue avec l'œuvre ravagée après 250 ans de restauration, écrit de concert avec le chimiste Léopold Kockaert, Marijnissen écrit : « A présent, le destin du monde est en bonne partie l'affaire de la déontologie des hommes de science. Un glacié de Rubens et une vie humaine ne se pèsent pas sur une balance de précision. Constatons simplement que les problèmes de conservation et de restauration sont en définitive, eux aussi, une question d'éthique. » A la demande de Nuances, l'auteur explique ici comment son attention constante aux problèmes éthiques s'est forgée, notamment dans l'exercice de ses fonctions de Chef du Département Conservation à l'IRPA, au contact de Coremans... très paradoxalement.*

À la libération j'ai entamé mes études à l'Université de Gand. Mordu de peinture, mais travaillant comme aide-comptable, j'avais, pendant l'occupation, étudié avec acharnement le manuel de Max Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde* (Les matériaux de peinture et leur mode d'emploi). En matière de technique picturale, la bibliothèque de l'Institut supérieur d'Histoire de l'Art était mal fournie. Ce qui était normal à l'époque. Je suis quand même tombé sur l'ouvrage *Art Criticism from a Laboratory* de Alan Burroughs, un américain qui, dans les années trente, a commencé à explorer les possibilités de la radiographie comme instrument d'investigation pour l'étude des tableaux. Je connaissais la radiographie par les campagnes de détection de la tuberculose, une fatalité redoutable à l'époque, mais je ne trouvais aucune explication plausible aux radiographies en damier publiées par Burroughs. Il est vrai que les historiens de l'art ne regardaient pas le revers des chefs-d'œuvre. On ignorait ce qu'est un parquetage. Le cours facultatif de Paul Coremans, *Technique des arts plastiques*, a déterminé ma carrière. L'approche de l'œuvre concrète me semblait bien plus passionnante que le jeu des conjectures. Et puis Paul Coremans était un homme qui marchait toujours à grands pas.

Je ne l'ai jamais entendu parler de déontologie ; or, c'est lui qui m'a appris ce qu'il faut entendre par éthique de la profession.

## **Le retable des Van Eyck, L'Agneau mystique, Gand, Saint-Bavon**

Parmi les œuvres ramenées en Belgique en août 1945 par la 3<sup>ème</sup> Armée américaine, il y avait *La Vierge et l'Enfant* de Michel-Ange (Bruges), *La Dernière Cène* de Thierry Bouts (Louvain) et le polyptyque des Van Eyck, *L'Agneau mystique* (Gand). C'est dans l'exercice de ses fonctions que Coremans entama, en octobre 1945, l'examen physique du retable gantois, examen qui sera complété en 1950-1951 pendant le traitement de l'œuvre. J'ai admiré l'enthousiasme de Coremans et de ses collaborateurs travaillant sur les panneaux eyckiens comme des explorateurs d'un continent inconnu. L'ouvrage *L'Agneau mystique au laboratoire. Examen et traitement*, paru en 1953, témoigne des qualités et des mérites de Paul Coremans.

1. Chimiste diplômé (Université Libre de Bruxelles), Coremans a été engagé, en 1934, comme « Chef du Service photographique et des laboratoires des Musées d'Art et d'Histoire », communément appelé le Musée du Cinquantenaire (Bruxelles). Son chef direct était l'égyptologue Capart. L'activité du musée ayant été mise en veilleuse par la guerre, Coremans, bon organisateur, prit l'initiative de créer au sein du musée un service pratiquement autonome appelé ACL : une photothèque, un modeste laboratoire et un atelier de photographie technique et documentaire. En 1958 ce service devint *Institut royal du Patrimoine artistique*, avec trois départements : photothèque/ service photographique, laboratoire et service de conservation.



### **L'affaire Van Meegeren (les faux Vermeer)**

Je n'ai jamais été mêlé aux tribulations de l'affaire Van Meegeren. Par contre, j'ai assisté au spectacle qui a continué dans les coulisses jusqu'à la mort inopinée de Coremans en 1965. Le faussaire est décédé en 1947.

En vérifiant les transactions financières effectuées par les Allemands pendant l'occupation, l'administration des Pays-Bas tomba sur les noms de Goering et de Hans Van Meegeren. Lors de l'interrogatoire, ce dernier avoua avoir vendu des tableaux. Accusé sur le champ d'avoir livré des œuvres du patrimoine national à l'ennemi, Van Meegeren s'est défendu en racontant ses réussites de faussaire, dont *Les Disciples d'Emmaüs* acquis par le Musée Boymans. A la fois incrédules et consternés, les magistrats hollandais se sont adressés à un certain monsieur Vlugg qui recommanda Paul Coremans comme membre étranger d'une commission d'experts. Ce fut en réalité un témoignage de reconnaissance : pendant l'occupation, Coremans avait procuré un refuge à monsieur Vlugg, recherché par les Allemands.

La commission instaurée par la justice hollandaise était composée de cinq membres, parmi lesquels A. M. de Wild dont la thèse (traitant de l'examen scientifique des tableaux) fut publiée en 1926, traduite en anglais (1929) et en allemand (1931). Remarquons qu'il était le seul à avoir une expérience dans le domaine de la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle. Froentjes était un professeur de chimie, Rawlins un scientifique théoricien et Plenderleith un chimiste attaché au British Museum. Quant à la compétence de Coremans en matière de technique des maîtres anciens – et des hollandais en particulier – elle n'était guère impressionnante. Ce qui n'est pas un reproche. Tous les experts ont commencé comme ignorants.

Il faut savoir qu'à l'époque les connaisseurs étaient persuadés que la résistance de la couche picturale à l'alcool absolu fournissait la preuve que le tableau était ancien. Or, la couche picturale des tableaux litigieux n'était pas saponifiable : elle résistait même aux acides ! Et pour cause : le liant mis en œuvre par le faussaire était une résine synthétique (phénol-formaldéhyde).

En ce qui concerne l'identification du liant synthétique, Coremans n'a rien découvert par analyse. Tout porte à croire qu'à l'époque il en était incapable. Bref, c'est Van Meegeren, incarcéré, qui lui a dévoilé son secret. Comme il connaissait l'ignorance des conservateurs et autres érudits en matière de technique picturale (et qu'il prenait les gens facilement pour des imbéciles), Coremans a poussé le bouchon trop loin (en maquillant des épreuves photographiques et en fabriquant des 'preuves' de laboratoire).

A leur grand étonnement, les membres de la commission ont appris que Coremans, préférant jouer cavalier seul, refusait de collaborer à la publication prévue de leur rapport. Son livre *Van Meegeren's faked Vermeers and de Hooghs*, a été publié (en 1949) sans leur accord.

Traduit en justice par l'industriel Van Beuningen, mal soutenu par son employeur (le département Culture de l'administration belge), abandonné par les membres hollandais de la commission Van Meegeren et cordialement détesté par la gent des experts et connaisseurs – y compris ceux du Musée Boymans – Coremans a connu des années difficiles. Van Beuningen perdit son procès avec des conséquences fort onéreuses. Coremans, lui, a mal géré sa victoire fracassante. Bien vite il est devenu plus intrépide que jamais. Ses missions pour le compte de l'Unesco l'ont amené à surestimer sa célébrité.

A la stupéfaction générale, il est allé découvrir un faux Vermeer « caché derrière une armoire », à Roquebrune, dans une villa remuée de fond en comble à plusieurs reprises par la police française. Après avoir été présentée à la presse, cette toile a furtivement disparu.

Entre-temps il était ouvertement accusé de falsification par un énergumène du nom de Decoen. Les accusations étaient, malheureusement, fondées. A l'abri derrière le verdict de la justice hollandaise, Coremans a préféré se tenir coi.

### **Le triptyque de P. P. Rubens : La Descente de Croix, Anvers, Cathédrale Notre-Dame**

Je me souviens d'une réunion avec des fonctionnaires anversois qui s'opposaient au transport du triptyque de la *Descente de Croix* de P. P. Rubens à Bruxelles. Comme les anversois savaient fort bien qu'à l'époque, l'atelier de restauration occupait une partie du sous-sol du Musée du Cinquantenaire, ils voulaient apprendre où Coremans comptait installer le panneau central (de chêne, d'une superficie de 16 m<sup>2</sup>). A ma stupéfaction il répondit : « dans mon bureau ! ». Alors que plusieurs personnes présentes, connaissant les lieux, savaient que monter un petit meuble à ce bureau directorial était une entreprise laborieuse. A ce moment-là je ne savais pas qu'une stupéfaction bien plus grande m'attendait.

En dépit de la résistance anversoise, le triptyque de la *Descente de Croix* est arrivé à Bruxelles où il a été installé dans une aile reconstruite du Musée du Cinquantenaire. Dans ce hall non achevé Coremans a célébré une messe papale en présence d'une grande commission internationale de spécialistes. De la suite, ils n'ont pas été informés. L'autorité morale et déontologique de ce concile n'était qu'un simulacre.

Peu de temps après cette cérémonie, la *Descente de Croix* a été transportée dans un local au rez-de-chaussée du nouveau bâtiment (non achevé) de l'IRPA. Non seulement la sécurité était nulle : il y avait le ballet des corps de métier du matin au soir. Mais un matin, en hiver, en arrivant à l'Institut, j'ai constaté à ma grande consternation que dans les corridors des cinq étages on avait installé des brûleurs énormes, crachant des flammes ouvertes, même tout près d'une scie circulaire et d'un tas de sciure de bois. Ces brûleurs à gaz propane étaient alimentés par des tubes flexibles raccordés à un énorme camion-citerne parké sous l'auvent de l'entrée.

J'ai exigé, dans l'exercice de mes fonctions, qu'on écarte sur le champ ce danger permanent d'incendie et d'explosion. Je me suis renseigné dans les dédales de l'administration des travaux publics. A la demande du directeur Coremans, le ministre des travaux publics avait ordonné de chauffer le chantier de l'IRPA de la sorte. Le directeur Coremans avait exigé la fin des travaux pour le printemps : pour cette période un congrès du personnel des musées britanniques était prévu à Bruxelles. La sécurité du Rubens était reléguée à l'arrière-plan.

Ayant introduit une demande auprès du ministre de tutelle pour qu'il ordonne une enquête au sujet de la situation que le directeur avait créée dans mon département, on m'a accordé un très long congé payé.

\*  
\* \*

J'ai mis du temps à me rendre à l'évidence : Paul Coremans marchait toujours à grands pas, malheureusement aussi quand il se dirigeait dans la mauvaise direction.

La déception ne vient-elle pas après avoir surestimé ?

Paul Coremans appliquait trop souvent une méthode très efficace et fort répandue : donneur de sénés par désir de rhubarbe, renvoyer l'ascenseur. Trop souvent j'ai entendu des commentaires par des personnages importants, tout aussi cyniques que lui. Pour des motifs communément appelés « très humains », il se permettait des choses que personne ne doit se permettre.

Que dire d'un scientifique qui s'attaque à la falsification en falsifiant ses 'preuves' de laboratoire ? A présent cela s'appelle : « *scientific misconduct* ».

Avec la création de l'IRPA, Coremans a réalisé un instrument de travail valable – valable au-delà de la tribune et du cirque médiatique, j'entends. Je déplore qu'il n'ait pas eu la sagesse indispensable pour s'en rendre compte.

R. H. Marijnissen

## Coremans & Stout, Londres, 1947

*Une enquête confidentielle (notes pour servir à une Histoire des controverses)*

Au moment où se déroule le procès de Van Meegeren, un autre séisme commence à ébranler le monde des musées : la « Great Cleaning Controversy ».

Un orage de protestations s'étant abattu pour dénoncer le résultat des dévernissages effectués durant la période de guerre, la National Gallery de Londres prépare une exposition justificative pour l'année suivante (« Cleaned Pictures (1936-1947) »). Mais auparavant, le musée britannique met au point une commission d'enquête.

Le comité ne compte que trois membres : I. R. H. Weaver (au simple titre de président du Trinity Collège

d'Oxford), George. L. Stout et Paul Coremans.

Il leur est demandé de se prononcer sur les dévernissages mis en cause, les éventuels dommages qu'ils auraient provoqués, sur les moyens employés et les risques qu'ils présenteraient.

Cette enquête sera « confidentielle ». Ce n'est que sous la pression des critiques, de Cesare Brandi (Rome) ou de René Huyghe (Paris), que le *Rapport Weaver* sera partiellement rendu public, dans la revue *Museum*, en 1950. Sur soixante-dix tableaux, dix furent examinés, et seuls trois seront détaillés<sup>1</sup>, le reste des observations étant jusqu'à aujourd'hui scellé dans les archives.

Le *Rapport Weaver*, présenté comme scientifique, blanchira le musée : « *Les pertes qu'a subies la peinture sont d'importance secondaire ; toutes sont antérieures au nettoyage de 1946 [...] Aucun des dix tableaux soumis à l'examen n'a présenté de détériorations dues aux récents nettoyages*<sup>2</sup> ».

1. Rubens, *Le Chapeau de paille*, Vélasquez, *Portrait de Philippe IV* et Rembrandt, *La Femme au bain*.

2. « Le Rapport Weaver sur le nettoyage des peintures à la National Gallery », *Museum*, vol. III, 1950, n°2.

Sur Coremans, nous venons d'apprendre que son comportement professionnel n'était pas toujours celui d'un scientifique. En cette année 1947, pour son expertise des faux Vermeer (peints par Van Meegeren), il a manipulé des prises de vues et fabriqué des faux-vrais échantillons de peinture à analyser, ainsi que le révèle R. H. Marijnissen.

Essayons de reconstituer le profil de son collègue, puis d'évaluer la compétence de cette commission, ainsi que ses conséquences sur le débat ultérieur.

### **Stout et les vernis**

George L. Stout était chef du département de conservation au Fogg Art Museum de l'Université de Harvard, le premier musée américain à s'être doté d'un laboratoire. Il fut aussi éditeur des *Technical Studies in the Field of Fine Arts*, revue dans laquelle il signa plusieurs articles<sup>3</sup>.

Associé avec Rutherford J. Gettens, il avait publié en 1942 une somme récapitulative des connaissances sur les matériaux picturaux et les produits de conservation, y compris les plus récents à l'époque (*Painting Materials, a short encyclopaedia*). Il semble que la plus grande partie de l'ouvrage soit due à Gettens, chimiste au même Fogg Art Museum.

Juger de l'effet d'un dévernissage suppose que l'on connaisse le rôle du vernis dans la conception d'un tableau ancien.

Dans ce domaine, Stout était résolument moderniste. Depuis le début des années 30, il s'intéressait aux premiers vernis synthétiques, déjà mis au point dans l'industrie. Devant le Congrès International des Musées, en 1930, il présenta les vertus d'un acétate de polyvinyle (PVAc) qu'il proposera d'utiliser sur les tableaux anciens en 1937, déclarant qu'il serait « sans doute le vernis de l'avenir<sup>4</sup> ».

Dans ce domaine inexploré, au Fogg Art Museum, il expérimente encore à la même époque les premiers vernis acryliques (Lucite 44 et 45). Bien plus tard, on constatera qu'à la longue, l'action de la lumière les rendait insolubles... et qu'on devait s'en débarrasser par friction et grattage.

Il est instructif d'observer quelles étaient les qualités que Stout recherchait dans de tels vernis. L'idée dominante était qu'il ne jaunissaient pas, ce qui est pourtant l'évolution normale d'un vernis naturel, tels que ceux employés par tous les artistes du passé. Avec Gettens, il reprochait également aux vernis traditionnels, ayant un fort indice de réfraction, de « parfois provoquer des changements dans les tons des couleurs et un assombrissement général [sic] des surfaces<sup>5</sup> » ... autrement dit de saturer les couleurs, ce qui est exactement ce qu'un peintre ancien demande à un vernis : enrichir, approfondir et saturer. Les vernis traditionnels, pour re-saturer des tons devenus un peu mats au séchage, possèdent un indice de réfraction de 1,53 /

1,54 (résine mastic, résine sandaraque), tandis que le PVAc plafonne à 1,46 (le plus mauvais indice de ces résines synthétiques). De plus, il a une viscosité élevée, ce qui l'empêche de se répartir et de se régulariser efficacement pour créer un film vraiment saturant<sup>6</sup>. Stout ne comprenait donc rien aux besoins de la peinture à l'huile ancienne. Les vernis PVAc seront abandonnés, peu à peu, à cause de leur pitoyable effet esthétique.

Stout croyait que la science lui donnait déjà « les moyens de comprendre et de calculer les comportements des matériaux entre eux ». Se moquant des gens qui tremblent et paniquent à l'idée d'ôter un peu de vernis, il poursuivait : « [Les sciences naturelles] ont sorti [le restaurateur] d'un maquis d'incertitudes, de superstitions et de dogmes, et l'ont mis sur une large route<sup>7</sup> ».

Curieusement, le comité Weaver n'obtint pas des restaurateurs de la National Gallery de savoir quel nouveau vernis ils avaient eux-mêmes passé sur les tableaux. S'ils cachaient ce qu'ils mettaient, que ne devaient-ils pas dissimuler sur ce qu'ils ôtaient...

### **Inoffensifs solvants**

Quelles étaient les compétences de l'époque pour estimer la sécurité d'un dévernissage ?

Stout affirme que la plupart des solvants employés en restauration permettent de dissoudre facilement les vernis composés de résines tendres, sans attaquer l'huile de lin de la peinture : « *Dried oils do not respond to even the strongest of organic solvents*<sup>8</sup> ». Le rapport Weaver admet tout de même que l'huile sèche est partiellement soluble dans l'alcool, l'acétone ou l'acétate d'éthyle, mais tient à rassurer en affirmant que « la présence de pigments gêne considérablement l'action du dissolvant ». Ce qui est faux. Autant ce peut être le cas avec du blanc de plomb<sup>9</sup>, autant certaines couleurs rouges, ocres ou des tons d'ombres, peuvent être, au contraire, nettement plus fragiles.

De toute manière, ni Stout, ni Coremans ne pouvaient donner un avis justifié sur le pouvoir des

3. « A museum record of the conditions of paintings » (1934), « A preliminary test of varnish solubility » (1936), « Properties of surface films » (avec H. F. Cross - 1937), etc.

4. Cité par Alan Phenix dans : « Synthetic resins as surface coating » in *Varnishes, Authenticity and Permanence*, Colloque du Canadian Conservation Institute, 1994.

5. R. J. Gettens & G. L. Stout, *Painting Materials, a Short Encyclopaedia*, 1942 - 1966, Dover Publications.

6. René de la Rie, « An Overview of Research on Picture Varnishes », Colloque du Canadian Conservation Institute, 1994, op. cit.

7. G. L. Stout, *Cleaning and Restoration of Pictures, The Viewpoint of the Conservator*, Février 1950.

8. G. L. Stout. Passage cité par Ruheman dans *The Cleaning of Paintings, Problems and Potentialities*, 1968, p. 190.

9. Feller, Jones and Stolow, *On Picture Varnishes and their Solvents*, 1959 ; voir aussi, plus récemment : Stefan Michalski, *A Physical Model of the Cleaning of Oil Paint*, 1998.

solvants utilisés sur les peintures. Il faudra attendre une décennie pour commencer à comprendre le mécanisme de leur action : le gonflement, leur durée d'action (évaporation/rétention) et leur pouvoir de pénétration (diffusion). Bien que Laurie ait évoqué le gonflement (*swelling*) dès 1937, le problème de la lixiviation, c'est-à-dire de la destruction d'une partie de l'huile d'origine lors de l'action puis évaporation d'un solvant, ne sera compris qu'à la fin des années 50 (Stolow, 1958). L'acétone, beaucoup utilisée par la National Gallery, pouvait ainsi lixivier jusqu'à 47% d'une huile de lin<sup>9</sup>.

Il faudra une décennie de plus (Hansen, 1967, puis Teas, 1968) pour préciser, quoique d'une manière encore incomplète, les pouvoirs des solvants en rapport avec les matières à dissoudre (Triangle de solubilité).

De même, la National Gallery ne supposait pas que les glacis, et à fortiori les huiles présentes dans les peintures avant le XVIII<sup>e</sup>, puissent contenir des résines tendres ajoutées.

Les moyens d'analyses ont montré depuis, non seulement que des résines étaient employées dans les couches colorées transparentes et semi-transparentes, mais parfois dans le corps des couleurs opaques (exemples : Gaspard Dughet, vers 1670, *Paysage dans la campagne romaine* ; Poussin, vers 1627, *L'Éducation de Bacchus* ; Rubens, vers 1609, *Samson et Dalilah* ; Altdorfer, 1520, *Le Christ prenant congé de sa Mère*).

### Les preuves scientifiques

Concernant l'innocuité des solvants employés, la « preuve scientifique » avancée par Stout et Coremans est infantine.

Le comité effectue des « tests » de sécurité sur des petites parties des tableaux et vérifie que « *la couche picturale résiste à des dissolvants beaucoup plus concentrés que ceux qui avaient été utilisés au cours du récent nettoyage* » (en l'occurrence, un cocktail acétone 25% + white-spirit 75%).

Bien sûr, ainsi que le remarquera avec ironie Cesare Brandi<sup>10</sup>, les matières originales fragiles qui auraient été détruites en 1946 n'étaient plus là pour passer ce deuxième test rassurant...

Mais il y a plus. Ni Stout, ni Coremans, ni personne, n'avait étudié scientifiquement l'effet du mélange de deux solvants. Leur *test de sécurité* repose sur l'idée – simpliste – qu'un solvant « puissant » (éthanol, acétone) sera actif utilisé pur, mais le sera moins s'il est dilué avec un solvant « doux », dit retardateur (térébenthine, white-spirit). Or, ce n'est pas le cas.

Deux solvants peu capables de faire gonfler une huile sèche pourront, une fois mélangés, provoquer un gonflement et une lixiviation bien supérieurs, ainsi que le montreront Graham<sup>11</sup>, puis Stolow<sup>9</sup>.

La matière picturale peut être beaucoup plus vulnérable au mélange (acétone + white-spirit, ou éthanol + térébenthine) qu'elle ne l'est à chacun de ces composants pris séparément (Teas).

Ainsi, le comité Weaver se trompait doublement : le solvant « plus concentré », qui servait de test de sécurité, était finalement moins dangereux que le cocktail « adouci » employé par la National Gallery...

Quant aux quelques tampons d'ouate conservés à l'issue des nettoyages, leur analyse fut très douteuse. On ne put s'assurer que les pigments colorés qu'ils contenaient n'étaient pas ceux de l'artiste. Néanmoins, selon le comité, la faible quantité de pigments présents sur le tampon indiquait qu'ils provenaient « *d'un repeint ultérieur* »... Raisonnement bizarre. La conclusion aurait dû être l'inverse, puisque l'enlèvement d'un « repeint » entraîne en général une grande masse de couleur.

En conclusion, le comité excusa l'erreur des critiques car ceux-ci ne possédaient pas « *toutes les données de la question* ». Il encouragea le développement du laboratoire et conseilla d'installer une climatisation. Le comité s'inquiéta seulement du fait que des « *fissures* » risquaient de se former dans la peinture à cause de « *vestiges d'anciens vernis* » que l'on avait oublié d'éliminer... « *mais ce risque est très faible* » [sic]. Humour anglais.

### Coremans et la science

Même s'il ne savait pas qu'il ignorait beaucoup (sur les solvants), Coremans devait se rendre compte que la commission Weaver était un bluff. L'examen qu'il cautionnait n'avait rien de scientifique.

En fait, dans ces années d'après-guerre, Coremans se place remarquablement sur l'échiquier du monde de la conservation. Après avoir joué sur les cases noires dans le camp de la National Gallery, il glisse sur les cases blanches à Bruxelles.

Lorsqu'en novembre 1950, des universitaires et connaisseurs belges s'alarment publiquement à la perspective d'un nettoyage de *l'Adoration de l'Agneau Mystique* des Van Eyck, le ministère belge tire la leçon. Sur l'idée de Coremans, il fait réunir *au préalable* une large commission d'experts, comportant des partisans de la patine (dont Huyghe, Brandi, Van Schendel) et du dévernissage radical (Stout, Hendy, Mac Laren).

Cette initiative, première dans ce genre, n'est pas critiquable, mais elle fonctionne comme un merveilleux outil de promotion personnelle.

Coremans offrira à Brandi ce qu'il désirait dans sa bataille contre les anglais : une coupe stratigraphique prouvant qu'il existe une mince *velatura* originale sur un petit échantillon du vaste polyptique des Van

10. Cesare Brandi, « The Weaver Report... », *Notizario - Bollettino dell'Istituto Centrale del restauro*, 1950.

11. Ian Graham, « The Effects of Solvents on Linocyn Film », in *Journal of the Oil and Colour, Chemist's Association*, 1953.

Eyck<sup>12</sup>. D'un autre côté, les anglais conserveront la bénédiction « scientifique » de Coremans. Il avait donné à chacun ce que chacun attendait, une stratégie qu'évoque R. H. Marijnissen : « *L'image du puzzle Coremans est apparue parfaitement claire le jour où j'ai appris que pour sa thèse de fin d'études, Coremans avait servi à sa maître de thèse (engagée dans une dispute académique) la démonstration qu'elle espérait lire !* »

Le degré de modération de ce nettoyage dépendit du restaurateur, Albert Philippot, mais l'opération médiatique permit à Coremans de s'investir juge de paix. Le laboratoire se posa en guide et en instance suprême, seule capable – selon lui – de résoudre les querelles, « *en démontrant par exemple que dans la restauration des peintures les traitements "extrêmes" n'existent guère* »<sup>13</sup>.

D'une certaine manière, Brandi et sa restauration critique sont mis hors jeu. L'ère de la restauration « scientifique » peut s'ouvrir, résumée par les propos de Coremans :

« *J'ai la conviction que le laboratoire doit également participer au contrôle de l'exécution du traitement choisi.*

*En effet le nettoyage ou la restauration d'un tableau est une opération purement "matérielle" à caractère nettement technique*<sup>13</sup> ».

Les conclusions sont provisoires, dans cette *Histoire des controverses*, si lacunaire encore. Bruxelles n'a toujours pas ouvert le dossier des expertises produites par Coremans, comme l'y invitait Marijnissen<sup>14</sup>. Devrons-nous attendre encore longtemps pour connaître les archives de la commission Weaver ?

Michel Favre-Félix

L O U V R E

≠

## Finies les faveurs

(artistes et enseignants payeront)

La décision administrative est entrée en application : les artistes ne peuvent plus entrer au Louvre sans payer, non plus que les étudiants âgés de plus de 26 ans, même ceux des écoles d'art. Idem pour les enseignants, qui font circuler des pétitions. Symboliquement, le Louvre écorne ainsi encore un peu plus l'image prestigieuse qu'il avait depuis sa création : être un lieu d'apprentissage par excellence pour les artistes. Pendant la Révolution, cinq des dix jours de la décade leur étaient réservés. Depuis plus de deux siècles, ses trésors ont inspiré et formé des générations de peintres et de sculpteurs qui en ont nourri leur travail tout au long de leur vie. En notre époque d'argent roi, malheureusement, les traditions les plus nobles sont sacrifiées sur l'autel de la rentabilité.

## Le directeur du Louvre et l'authenticité

(sur France Musique)

Monsieur Loyrette était à l'honneur dans l'émission « A portée de mots, portrait d'un mélomane », de François Castang, sur *France-Musique*, du 25 au 29 octobre. Nous avons retenu en particulier sa sensibilité pour les enregistrements anciens, l'émotion que transmettent ces voix du passé et la déformation qu'elles subissent lorsqu'elles sont « perfectionnées » dans une version numérique CD. De la même manière, il a abordé un instant la question de l'authenticité des œuvres :

« *La question qui se pose maintenant en termes très aigus en architecture est la question de la restauration des restaurations anciennes. C'est aussi la polémique qu'il peut y avoir sur des dé-restaurations. Et on a vu, lorsqu'on essayait de revenir à un état antérieur, qui tentait de gommer les interventions des siècles (dont celles de Viollet-le-Duc, par exemple) qu'on aboutissait le plus souvent à un résultat désastreux. Parce qu'on ne revenait pas à un état antérieur – que l'on ignore – mais à quelque chose de bâtard, de sans imagination, quand Viollet-le-Duc apportait une véritable connaissance de l'architecture, mais aussi son génie créateur. Et on arrive à des solutions qui sont aussi plates et peu intéressantes que possible.* »

Il est bon que le président-directeur du Louvre tienne publiquement de tels propos.

12. Cesare Brandi, « Il restauro dell' 'Adoration de l'Agneau Mystique' », *Bollettino dell'Istituto Centrale del restauro*, 1951. « ...irrefutabile l'argomento prodotto dalla splendida microfotografia della sezione dello strato pittorico, compiuta dal dott. Coremans [...] che vi erano velature sovrapposte e sicuramente originali. »

13. Paul Coremans, « Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes ; le point de vue du laboratoire physico-chimique », in *Museum*, 1950, pages 230-232.

14. R. H. Marijnissen, « The Brilliant Forger and the Expert Laboratory Report », *Academiae Analecta - AWLSK*, vol. 56, 1996 n°1.



## La révolution du dévernissage virtuel ! (projet CRISATEL)

Les musées disposeront bientôt d'une nouvelle technique basée sur l'analyse multi-spectrale d'une couleur et sa numérisation (projet CRISATEL). Une caméra multi-spectrale opérant en 12.000 x 30.000 pixels a été fabriquée en 2002 pour le C2RMF par la société Lumière Technoly. Les données numériques pourront ensuite être traitées, une image reconstituée. Mais le projet CRISATEL se donne une autre ambition. Pour peu que l'on puisse mesurer l'épaisseur et les caractéristiques d'absorption d'une couche de vernis (grâce à un ellipsomètre) on pourra « déduire » numériquement son effet jaunissant. Merveille ! On aura enfin réalisé les premiers dévernissages virtuels de haute définition, sans toucher à l'œuvre.

Les techniciens appellent cela « corriger »... ce qui en dit long sur la compréhension que l'on a encore du rôle des vernis et de leur évolution naturelle, bien connue des peintres du passé. Mais ne boudons pas le procédé, tant qu'il reste dans le monde du virtuel.

Dernier problème avant la révolution : le projet CRISATEL prévoit une étape de « vérification expérimentale ». Pour celle-ci « plusieurs œuvres » seront numérisées avant, puis après leur dévernissage (site web du C2RMF). Autant dire qu'elles serviront de cobayes.

Est-ce bien éthique ?

## Prudence de bon aloi (Polychromie à Chartres)

Une autre des conférences du 23 octobre (cf. p. 3) portait sur l'étude préalable à la restauration du portail sud de la cathédrale de Chartres. L'analyse du portail, par le restaurateur Olivier Rolland, avec ses dégradations, ses restaurations antérieures, le relevé des différentes pierres et mortiers utilisés, la découverte de traces de polychromie... fut passionnante. Nous ne la détaillerons pas ici. Ce que nous souhaitons souligner, c'est la prudence, l'humilité du praticien face à la question : « Quelles sont les propositions du restaurateur à l'architecte en chef ? ». Sa réponse a été (selon nos notes, peut-être un peu lacunaires) : « On ne sait toujours pas restaurer les polychromies dans cet état : la solution est de nettoyer beaucoup moins ces zones-là, retirer la poussière et les traces noires. Le laser laisse croire qu'on peut. Il y a un risque de disparité, mais il vaut mieux faire de la pédagogie auprès du public plutôt que de trop restaurer ». Cette réponse nous a semblé exemplaire.

## Rôle d'expert pour l'ARIPA (Prix Roberval)

Notre association a été contactée cet été par les responsables du Prix Roberval, qui récompense chaque année des ouvrages consacrés à la technologie, édités en langue française. Créé en 1986 par le Conseil général de l'Oise et l'Université de Technologie de Compiègne, il a pour objectif de favoriser le développement d'une culture technologique francophone et de promouvoir sa diffusion.

Son jury scientifique et universitaire ayant à départager des ouvrages traitant de sujets forts divers, il demande l'assistance d'experts, qui sont choisis pour leur compétence dans un domaine particulier. C'est à ce titre que l'ARIPA a été sollicitée, avec six autres experts, pour lire, puis synthétiser et évaluer l'intérêt d'un ouvrage sur la conservation-restauration des peintures : *Comportement mécanique des peintures sur toile - dégradation et prévention*, par Alain Roche, CNRS Editions, 2003. Cet ouvrage concourait dans la catégorie « Enseignement supérieur ».

## Voir au Grand Palais (pourquoi le Turner est « in-achevé »)

« Turner, Whistler, Monet » est l'une des expositions phares de cet automne à Paris, au Grand Palais (jusqu'au 17 janvier 2005). Les lecteurs de *Nuances* y verront certainement avec beaucoup d'intérêt deux œuvres auxquelles nous nous sommes référés dans l'article « Comment 'in-achever' un Turner », en page 11 de *Nuances* 33 : il s'agit de l'aquarelle de James Whistler, *Fusées et lumières bleues pour prévenir les bateaux à vapeur des hauts-fonds* de 1855, d'après Turner, et de la chromolithographie de David Carrick, *Fusées et lumières bleues*, de 1852. Rappelons que notre article dénonçait la « restauration » récente du tableau de Turner peint en 1840 portant ce titre, qui avait éliminé l'un des deux bateaux, au prétexte qu'il s'agissait d'un repeint.

Or cette peinture de Turner fut si appréciée à l'époque de sa création qu'elle fut copiée deux fois, respectivement 15 et 12 ans après la réalisation du tableau original. Les deux œuvres exposées au Grand Palais montrent bien deux bateaux à vapeur. Celui de droite, qui a été supprimé par la restauration, est peint avec beaucoup de précision : roue sur le côté, cheminée fumante, mât à l'avant, passagers sur le pont arrière. Il est difficile de le confondre avec une écharpe de nuage ! Et même si le restaurateur de 2003 a trouvé des repeints, ceux-ci reprenaient un motif existant dans la peinture originelle, ainsi que le démontrent ces copies.

## 4

## La restauration des films au regard de celle des peintures

(Dominique Païni dans Libération)

Le quotidien *Libération* avait quelque chose à dire sur la restauration des films dans son édition du 13 octobre. Il saisissait l'occasion de la sortie en salle du film de Truffaut, *Les 400 coups*, dans une version très bien restaurée (nous sommes entièrement d'accord). Pourquoi cette réussite ? Parce que l'état qui a servi de référence n'a pas été l'état « idéal », mais celui d'une bonne « copie » en vue du « retour du film à la salle », ainsi que l'expliquent les responsables de ce travail, à MK2. En revanche, *Libération* n'a pas épargné ses mots pour critiquer la mode high-tech qui adapte les films anciens au standard du DVD : « *La restauration numérique est une technique autant qu'une idéologie : celle d'une image nettoyée, aseptisée, répondant aux canons d'une époque qui marche à l'utopie d'un temps sans chronologie, où toute chose aurait le même aspect de synthèse, du vieux filtré au neuf en quête d'une authenticité factice.* »

A la suite, un entretien avec Dominique Païni, ancien directeur de la Cinémathèque, et actuel directeur du développement culturel à Beaubourg, s'ouvrait sur ce titre :

« *Une image trop propre abolit la distance du temps.* »

Dominique Païni y reprend une réflexion qu'il a développée dans son dernier livre, *Le Temps exposé* : le parallèle avec la restauration des peintures. « *Les restaurations des tableaux ont tendu à donner le moins de distinction possible avec ce que sera la reproduction sur catalogue* », comme celles des films peut les réduire à leur reproduction « qualité DVD ».

Nous reparlerons bientôt, plus en détail, de ses nombreuses autres réflexions, qui peuvent profiter autant à la compréhension de la peinture qu'à celle du cinéma.

## &amp;

## Sarah Walden reparaît en anglais

(*The Ravished Image*)

Le livre de Sarah Walden, *The Ravished Image*, traduit en français par nos soins et publié chez Ivrea sous le titre *Outrage à la peinture, ou comment peut la restauration, violant l'image, détruire les chefs-d'œuvre*, vient d'être réédité en Grande-Bretagne, dix-neuf ans après sa première parution.

Le *Times* britannique a salué cette réparation. Son supplément littéraire du 29 octobre reprend un large extrait de la nouvelle préface, tandis que dans son édition quotidienne, un article de D. Alberge rappelle comment le plus célèbre historien de l'art anglais du siècle, Sir Ernst Gombrich, s'est opposé aux traitements excessifs, jusqu'à la fin de sa vie.

## C O U R R I E R



## Poussin(s) au musée de Cardiff

*Intéressante comparaison*

J'ai eu le plaisir de découvrir cet été la National Gallery de Cardiff, au Pays de Galles. Un musée magnifique où l'on peut passer des heures, qui présente en particulier une importante collection de portraits flamands des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et une autre de tableaux impressionnistes. Mais ce qui m'a immédiatement fait penser à l'ARIPA et à ses efforts de pédagogie, c'est la juxtaposition, dans la première salle de droite de la collection de peintures, de deux tableaux de Poussin, comparables par la taille et la date de création. Mais non par leur aspect et leur préservation.

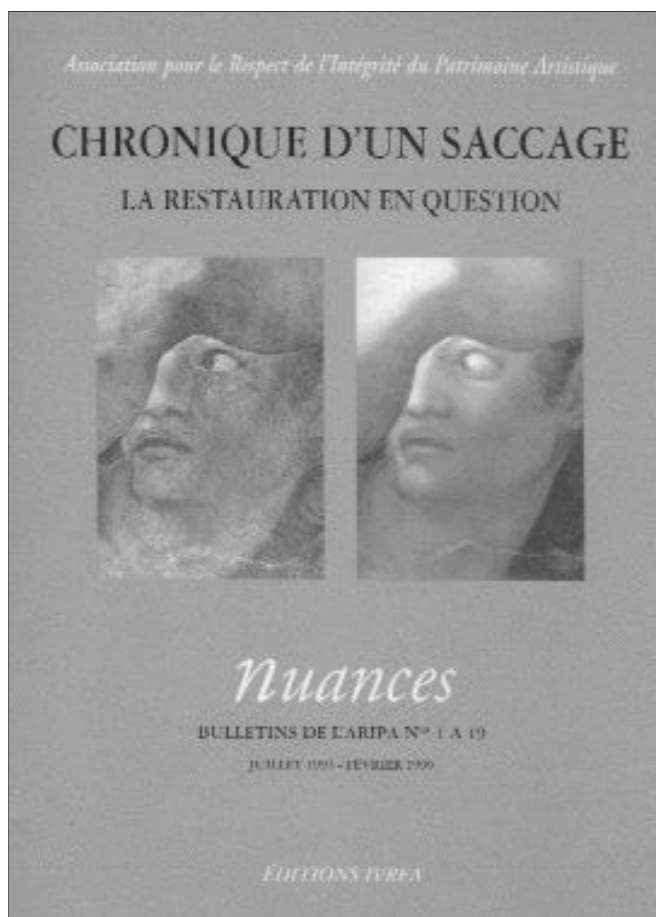
L'un s'intitule *Moïse sauvé des eaux* (1651), l'autre, *Paysage avec les funérailles de Phocion* (1648).

Le premier représente un groupe de femmes au bord d'un fleuve, qui entourent et admirent un petit enfant que deux d'entre elles tiennent dans leurs bras. Derrière elles, la ville. Le tableau a été acheté conjointement en 1989 par ce musée et la National Gallery de Londres et il a été manifestement très nettoyé. Les couleurs des vêtements sont violentes, le ciel plat avec des nuages blancs découpés dedans, les femmes qui se tendent l'enfant ne semblent pas être sur le même plan : en somme il est discordant.

Le deuxième présente une plus grande unité. Le paysage y est prépondérant et les plans se succèdent avec harmonie, depuis les petits personnages du premier plan jusqu'aux collines lointaines, en passant par les prés et la ville de Rome qui forme le cadre. Ce tableau n'appartient pas au musée mais a été prêté par le comte de Plymouth. Ceci explique peut-être pourquoi il est si harmonieux : sa restauration n'aurait-elle pas été menée par un restaurateur bien choisi par le propriétaire privé ? Il est un peu plus sombre, un peu plus jaune – le sujet même des funérailles peut expliquer une dominante plus sourde, plus rousse – mais les nuages roulent dans le ciel avec toute leur rondeur et les personnages sont à leur place dans le paysage.

A les voir côte à côte, on dirait une démonstration de ce que l'on peut et ne doit pas faire.

Christine Lacheret



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

Puisse cet ouvrage y contribuer »

BCLF, février 2000

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

Emmanuel de Roux, *Le Monde*, 1<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

**Créée en 1992, l'ARIPA** a engagé un débat public sur les politiques de restauration et de muséologie. Elle informe public, pouvoirs publics et médias, peu au fait de la problématique de la conservation. Elle défend des choix résolument modérés de restauration. Son bulletin propose analyses générales, études critiques d'interventions, propositions de réformes... L'ARIPA demande instamment aux pouvoirs publics l'instauration d'un Conseil National de la Restauration indépendant de l'administration des musées de France.

A ses débuts, de nombreuses personnalités avaient demandé un moratoire dans l'attente d'un vaste débat sur les choix de restauration. Parmi les signataires :

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

Rédaction : 97, bd Rodin - 92130 Issy les Moulineaux - Directeur de la publication : 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 : 40 €  membre bienfaiteur : 80 € et plus

Nom - prénom ..... profession ou qualité .....

Adresse .....

Tél..... e-mail .....

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