

# Nuances

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

Année 2007 > < Prix : 10 euros

38/39

---

EN HOMMAGE

---



---

À JAMES BECK

---

Véronèse, *Les Pèlerins d'Emmaüs* (détail),  
état avant 2003 - Musée du Louvre

## > Repenser le nettoyage des peintures

Changer Véronèse : restaurations en 1950 et en 2004, p. 3.

Hommage à James Beck, J. Courthial, C. Vermont, J. Bløedé, M. Daley, p. 11.

**DOSSIER** par M. Favre-Félix et P. Pfister, Solvants dangereux, p. 19.

Le nettoyage des peintures : entrevues au Louvre, p. 23.

“Allégements” des vernis : des méthodes alternatives, p. 32.

Expositions : Titien, Courbet, etc. A. Zafiropulo, P. Pfister, p. 36.

---

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

En 1980, une première grande exposition était consacrée à la restauration des peintures en France. Son catalogue affirmait la position suivante (p. 8) :

« *La grande règle contemporaine de la restauration est d'enlever le plus possible les apports des hommes et du temps et d'ajouter le moins possible.* »

Par ces quelques mots, se trouvaient balayées la subtile théorie de Cesare Brandi et la sage pondération défendue en 1950 par René Huyghe dans sa doctrine élaborée pour le Louvre. On devrait, en fait, s'étonner que leurs écrits aient continué d'être invoqués et paraphrasés, car c'est bien le dogme énoncé en 1980 qui sera, depuis lors, appliqué.

« *Enlever le plus possible* » : il n'est pas difficile de comprendre l'extrémisme qui guidera les nettoyages pour lesquels les musées inventeront le terme « *purification* », tandis que les allègements de vernis tendaient, de plus en plus, à être des dévernissages.

« *Ajouter le moins possible* » : cette idée suppose, quant à elle, une sorte d'*angélisme* redoutable.

Il fallait rappeler cette « *grande règle contemporaine* » pour mieux comprendre l'action de James Beck, qui n'a pas seulement exprimé le malaise ou l'indignation ressentis par nombre d'artistes et de connaisseurs devant ces nouvelles restaurations. Sachant qu'elles ne sont pas réversibles, il a défendu une exigence morale, en demandant aux professionnels de justifier leurs actions – autrement que par la méthode du fait accompli – et en réclamant un débat ouvert sur d'autres choix de restauration, moins radicaux.

Comme Ernst Gombrich avant lui, il a pris au sérieux sa fonction d'*historien* de l'art, en soutenant les connaissances de sa discipline face aux raisonnements techniques. Un historien sait combien le savoir est évolutif, les interprétations sujettes à des remises en question, et Beck a montré le danger des certitudes dont la restauration du XX<sup>e</sup> siècle s'est prévalu.

L'hommage que nous souhaitons lui rendre ne se limite pas à l'évocation de sa personnalité et de ses combats dans ce numéro (pp. 11 à 15) : il se trouve dans les efforts que nous poursuivons à notre manière.

Pour notre part, nous pouvons témoigner des relations sans précédent que le Louvre a accepté d'établir avec nous, sous la présidence de M. Henri Loyrette. Nous en mesurons toute l'importance.

Une première entrevue accordée par M. Vincent Pomarède, conservateur en chef du département des peintures depuis août 2004, a été suivie par des entretiens réguliers, auxquels il a souhaité associer, tout naturellement, M. Pierre Curie, le nouveau responsable de la « *filière peinture* » au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF).

Paul Pfister, restaurateur et membre du bureau de l'association, s'est ensuite joint à nous.

Mme Christiane Naffah, directrice du C2RMF depuis juillet 2005, a prolongé ces premiers contacts en nous invitant à présenter les réflexions et les propositions de l'Aripa lors d'une réunion avec les responsables des départements de recherche et de restauration.

De l'avis de nos interlocuteurs du musée, la période des vastes chantiers de restauration entamée avec l'ouverture du Grand Louvre est aujourd'hui close. Mais, à nos yeux, il reste à en tirer les leçons.

Dans le dossier que nous proposons (pp. 23 à 31), nous avons fait une synthèse de nos commentaires devant les œuvres. Les connaissances apportées par Paul Pfister, grâce à sa constante application à mieux comprendre la variété des moyens picturaux anciens et sa longue pratique de la restauration sur des peintures d'époques et d'esthétiques très diverses (du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle), situent la question du nettoyage dans la réalité des œuvres et de l'exercice de sa profession.

Peut-être estimera-t-on sévère le bilan que nous dressons, en revenant sur les trois dernières décennies. Dans notre esprit, il établit un constat argumenté, à partir duquel repenser l'approche de la peinture et de sa conservation, y compris avec les propositions de traitements évoqués pages 32 à 35. Nous souhaitons qu'il soit reçu comme une base de discussion et espérons que les professionnels auront à cœur d'y répondre.

Car c'est encore la « *grande règle* » de 1980 qui a été suivie – au moins sa première partie – lors de la restauration des *Pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse en 2004.

Le Louvre est-il prêt à reconsidérer cette intervention qui – précisons-le – a été mise en chantier avant l'arrivée des nouveaux responsables ?

Il ne s'agit pas ici de faire valoir une opinion personnelle : les documents que nous publions (pp. 7 à 10) sont assez précis et permettent un jugement objectif.

Il ne s'agit pas non plus d'entrer sur le terrain de la polémique : le tableau est exposé aux yeux de tous et son nouvel état est un préjudice infligé au peintre comme au musée lui-même.

Il s'agit de savoir si nous allons entrer dans une nouvelle époque. Quels changements pourrions-nous espérer ? D'abord que les historiens de l'art réinvestissent le domaine de la restauration. Sûrement accaparés par toutes les tâches qui leur incombent, les conservateurs sont trop vite convaincus par les essais que le tampon du restaurateur leur propose. Combien de conservateurs se sont préoccupés des solvants employés sur les tableaux dont ils avaient la charge ? Combien savent exactement quelles peintures dans leur département ont été couvertes de vernis synthétique ? Il faudrait enfin distinguer l'apport des examens scientifiques – non invasifs – de la conduite des restaurations, qui se sont avérées invasives et irréversibles sans provoquer suffisamment leur réaction.

# Changer Véronèse

*Les Pèlerins d'Emmaüs* au Louvre :

étude critique des choix de restauration en 1950 et en 2004

« Il convient de préciser que lorsque l'on intervient sur une œuvre, c'est que l'on a l'intention de la changer. Il est en revanche tout à fait important de discuter de la légitimité de cette intervention. »

Marie Berducou, alors directrice des études de restauration à l'IFROA, en 2002  
(lors du 5<sup>e</sup> Colloque de l'ARAAFU).

Cette restauration de 2003-2004 a bénéficié d'une longue présentation dans le numéro 21 (2005) de la revue du C2RMF, *Techné* (pages 35 à 47, et II à IV), qui abonde en renseignements historiques et techniques.

On y affirme avoir fait « le choix d'un degré de nettoyage modéré » et d'une retouche qui « a rendu à l'œuvre de Véronèse toute sa puissance d'expression » ainsi que « son unité ».

Pourtant, la nouvelle apparence des *Pèlerins d'Emmaüs* nous a immédiatement alarmés. Deux figures en particulier, la mère de famille et le pèlerin vu de dos, affichent une discordance avec le reste de l'œuvre qui nous a inspiré un profond malaise.

Toutefois nous ne voulions pas juger des changements survenus en idéalisant l'état précédent : au fond, il dépendait lui aussi, en partie au moins, d'une restauration effectuée cinquante ans plus tôt. Confronter un « avant » et un « après », revient aussi à évaluer deux restaurations consécutives. Nous avons décidé d'examiner l'une et l'autre.

Ce retour sur l'intervention de 1950 a réservé des surprises. Son résultat s'est avéré moins clair que le Louvre a pu le croire – faute d'en faire un réexamen suffisant – et il nous a conduit à une enquête qui occupera la première partie de cet article.

La dernière restauration, que nous étudierons à la suite dans le détail, s'est révélée quant à elle proprement stupéfiante.

Comme l'article de *Techné* restait discret sur le sort des deux personnages qui nous préoccupent, nous avons consulté le dossier complet conservé par le musée. A cet égard, nous tenons à signaler la liberté qui nous a été offerte par le Louvre pour ce travail sur ses archives. Le principe de complète transparence affirmé par son directeur, M. Henri Loyrette, s'est trouvé parfaitement partagé par le département des peintures comme par le service de restauration du C2RMF.

## Transformations

Véronèse peint ce tableau vers 1560 pour une famille dont on ignore le nom. L'œuvre n'est pas mentionnée au XVI<sup>e</sup> siècle et aucune copie, peinte ou gravée, de cette époque ne nous est connue.

Parvenu en France, où le prestige de Véronèse ne cesse de croître, le tableau est acquis par Louis XIII en 1638. Durant ce XVII<sup>e</sup> siècle, la peinture française rivalise avec l'école italienne et les *Pèlerins d'Emmaüs* sont exposés au côté de la *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, peinte en 1661 par Lebrun.

Cette compétition aura une fâcheuse conséquence : vers 1682, l'idée vient à Louis XIV de faire amener les deux œuvres au même format pour réaliser de parfaits pendants exposés dans le Salon de Mars à Versailles. *La Famille de Darius* est réduite d'un tiers de sa surface et la toile des *Pèlerins* est agrandie sur ses deux côtés et, en haut, d'une large bande d'environ cinquante centimètres (fig. 1). Ces adjonctions ont certainement été effectuées par Lebrun lui-même, peintre du Roi, à qui l'on peut aussi attribuer des repeints sur le ciel original, destinés à raccorder la bande ajoutée.

Cet état ne sera pas remis en question durant les deux siècles et demi suivants, même si le tableau a dû subir un nettoyage au XVIII<sup>e</sup>, puis un rentoilage. Au cours des ans, sa surface a été obscurcie par plusieurs couches de vernis et sans doute retouchée.

## Le pèlerin Luc, 1950

En 1940, il est décidé de rétablir la composition voulue par Véronèse, en supprimant les agrandissements. En 1950-51, dans une seconde étape, les vernis excessivement accumulés sont amincis et les repeints que Lebrun avait faits sur le ciel, devenus injustifiés, sont en grande partie enlevés.



Fig.1. Etat avant 1940. Les pointillés indiquent la surface d'origine et, au delà, les agrandissements du XVII<sup>e</sup> siècle.

Mais le restaurateur, Pierre Paulet, intervient également sur le vêtement de Luc, le pèlerin vu de dos.

Il estime que l'encolure du costume est un repeint « du XIX<sup>e</sup> siècle ». Cette zone était visiblement d'une facture médiocre et d'un aspect douteux. Sans toutefois justifier sa datation, il supprime cette encolure et découvre le prolongement du dos, ainsi que le haut de la chemise blanche (fig. 3 et 4).

Bizarrement, il juge que ce haut de chemise a été « ajouté au XVII<sup>e</sup> siècle ». Il le conserve, mais sans expliquer pourquoi ce drapé ne serait pas, tout simplement, l'original de Véronèse redécouvert.

Les responsables du Louvre, ou du centre de restauration, auraient dû s'apercevoir de ce problème et s'interroger sur ce qui s'était passé en 1950. Au contraire, l'article de *Techné* répète mot pour mot les curieuses datations de Paulet, sans aucunement chercher à les vérifier. Or, notre enquête sur les copies anciennes nous a vite montré que ces datations étaient en partie infondées, comme nous allons le voir.

Pourquoi les responsables ont-ils ignoré les copies ? « Elles sont peu fiables » – disent-ils lors d'une réunion – au motif qu'elles sont toutes réalisées « après les modifications [de 1682] ». Faudrait-il qu'elles datent de Véronèse pour mériter leur attention d'historiens ?

Il suffisait de consulter le *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux ...du cabinet du Roi*, de Crozat,

Mariette et Basan, pour voir, sur la belle gravure de Simon Thomassins, que l'encolure réputée « du XIX<sup>e</sup> siècle » était déjà en place en 1742 (voir fig. 6).

Les historiens auraient pu se référer en outre à la plus ancienne copie, conservée au château de Versailles, aussi grande que l'original et datable de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle (fig. 2). Elle est postérieure à 1682, puisqu'elle reproduit les agrandissements et, d'après sa provenance, antérieure à 1710<sup>1</sup>. Paulet avait l'excuse de ne pas la connaître en 1950 car il est apparu, en étudiant les archives de Versailles, qu'elle ne refait surface qu'en 1954, redécouverte à Compiègne, après un long abandon<sup>2</sup>.

La copie versaillaise prouve que l'encolure était déjà en place quelques années après l'agrandissement par Lebrun. La chemise cachée en dessous ne peut pas être de ce dernier. Malgré cela, les responsables actuels répètent cette datation « XVII<sup>e</sup> » (*Techné*, page 40).

En revanche, on peut comprendre Paulet lorsqu'il affirme supprimer des « repeints du XIX<sup>e</sup> siècle ». En effet, regardons un instant la copie versaillaise : elle montre un haut de manche bouffant (fig. 2) bien différent du drapé tournant qui existait sur le tableau du Louvre (fig. 3).

Ce n'est pas une erreur du copiste, car la même forme ballonnée se retrouve sur toutes les autres copies anciennes<sup>3</sup>. Elle figure sur la gravure de 1742





Fig. 2. Copie réalisée entre 1682 et 1710 (détail), conservée au château de Versailles (inv. MV 8098)



Fig. 3. Détail du tableau de Véronèse, avant 1950



Fig. 4. Tableau de Véronèse après la restauration de 1950

(fig. 6), et les *Annales du musée ou Recueil complet des gravures*, de Landon en 1833, contiennent une gravure de C. Normand, où la manche est encore ballonnée<sup>4</sup>.

En revanche, il semble que quelque chose se soit passé un peu plus tard. Les historiens du Louvre auraient dû s'apercevoir qu'à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> c'est le drapé tournant qui apparaît nettement sur une copie réalisée par Gustave Moreau ou sur l'estampe de Louis-Pierre Henriquel-Dupont en 1869 (fig. 5).

Force est donc d'admettre qu'au cours du XIX<sup>e</sup> la manche ballonnée a été sévèrement attaquée. Un restaurateur a dû découvrir une première fois le haut de chemise blanche, puis le dissimuler à nouveau sous des repeints assez maladroits. Ce scénario très habituel – décapage puis camouflage – expliquerait le diagnostic de 1950. Paulet élimine en effet des repeints datant du XIX<sup>e</sup>... et il découvre à *nouveau* le dos, le haut de chemise et une emmanchure en vérité assez abîmée, plutôt incohérente dans son dessin.



Fig. 5. Estampe de 1869 (détail), © Photo RMN – Gérard Blot

- 1 - De provenance royale, il s'agit très probablement de la copie « d'après Paul Véronèse », mentionnée sous le numéro 849 dans *l'Inventaire des tableaux du Roy*, rédigé en 1709 -1710 par Nicolas Bailly, avec des dimensions comparables à celles notées pour l'original, répertorié également dans ce même inventaire Bailly.
- 2 - Anciennement conservée dans la chapelle du Château royal de Compiègne, elle fut ensuite placée dans une église de cette ville, puis entreposée dans une dépendance en 1914. Retrouvée dans les sous-sols du théâtre de Napoléon III en 1954, elle est alors déposée au Château de Versailles et connaît une première restauration en 1957.
- 3 - Sur celle réapparue dans une vente de Christie's à Londres en 1968, peinte à l'huile sur une large plaque de cuivre typique du XVII<sup>e</sup> siècle. Sur une autre copie, de grande qualité, conservée dans l'église Saint-Médard d'Andilly (inv. M.R. 4920). Sur une copie fragmentaire, de facture XVII<sup>e</sup>, en collection privée.
- 4 - La gravure illustrant le *Manuel du Museum Français* de Toulangeon évoquerait déjà – en 1806 – un drapé tournant, mais son dessin est trop imprécis pour être probant.

### Un repentir de Véronèse éliminé ?

Le haut de chemise retrouvé est certainement de Véronèse (ci-contre, fig. 7). Mais le Louvre aurait dû admettre que nous ne sommes pas très sûr qu'il s'agisse de sa version *définitive*.

Rien ne prouve que l'encolure, *montrée par toutes les copies*, soit un ajout de Le Brun en 1682. Celui-ci était chargé d'agrandir, mais non d'améliorer un tableau aussi célèbre qui venait d'être le sujet d'une longue conférence à l'Académie Royale, en 1667, dans laquelle Charles Nocret commente le chef-d'œuvre en détail. Nocret parle justement de Luc, en soulignant que Véronèse ne l'a pas trop mis en lumière par rapport au Christ : « *Il a seulement fait paraître un éclat de jour sur un peu de linge qui lui sert de manche* ». Cette curieuse expression – « *un peu de linge...* » – ne conviendrait guère si Nocret avait sous les yeux le reste de la chemise. On peut supposer qu'elle était recouverte, en 1667, c'est-à-dire bien avant Le Brun.

Rien ne prouve donc que l'encolure et la manche bouffante ne soient pas de Véronèse.

L'autre pèlerin, Cléophas, a connu une modification très similaire : un ajout comparable est venu masquer un morceau de chemise blanche identique qui dépassait dans l'encolure de son costume.



Fig. 6. Gravure de Simon Thomassins, en 1742  
(détail, vue inversée)

La récente analyse indique que cet ajout est une épaisse couche de smalt, pigment habituel chez Véronèse. Sans exclure totalement la possibilité d'un repeint du XVII<sup>e</sup>, le Louvre considère « *probable que ce vêtement [l'encolure ajoutée à Cléophas], maintenant bruni, soit d'origine.* »

Or, si la transformation de Cléophas est un repentir de Véronèse, la modification parallèle du costume de Luc devait l'être également.

### Bilan de la restauration de 1950

La suppression des agrandissements était un choix justifiable. D'autant que les dimensions obtenues s'avèrent très proches de celles voulues par Véronèse, ainsi que le prouve l'analyse des traces laissées sur la toile par le châssis d'origine (*Techné*, p. 40). Il était légitime d'alléger un nombre excessif de vernis encore accumulés à cette époque, en préservant un vernis ancien.

La suppression des "repeints" est plus discutable. Paulet se trompe dans ses estimations de dates. Il est possible qu'il ait redécouvert – sans pouvoir s'en rendre compte – une version primitive et provisoire de Véronèse, assez abîmée par un précédent nettoyage.

Pourtant, ses choix n'ont pas été dictés par un projet de "purification" systématique. Au contraire, il respecte et conserve ce qu'il considère comme des repeints anciens et de qualité : le haut de chemise (qu'il pensait être du XVII<sup>e</sup>) et tous les plis sur le reste du costume (bien qu'il les ait datés du XIX<sup>e</sup>), comme ceux, d'ailleurs, qui animent la robe de la mère de famille.

### Le pèlerin Luc, 2004

Le choix de 2003-2004 a été autrement plus radical : une suppression totale de tous ces plis (cf. fig. 7 et 8).

De quoi étaient-ils faits ? L'analyse a été sommaire. Seulement deux échantillons ont été étudiés et un seul montrait une sorte de « *glacis brun* » en surface, petit prélèvement impossible à dater. Convaincu par cette analyse ponctuelle que tous ces plis étaient des repeints d'une restauration passée, le Louvre a décidé de les supprimer sans distinction. Pourtant, on s'était bien aperçu dès les premiers essais qu'il n'y aurait pas d'original intact à retrouver en dessous. Et qu'a-t-on découvert ? *Pas du tout le drapé peint par Véronèse.*

On a mis à nu une surface totalement dégradée ; les restes de pigments véronésiens, mais privés des formes et des couleurs que l'artiste avait conçues (fig. 8).

Même persuadé qu'il s'agissait de restaurations, il aurait fallu d'abord se demander si ce type d'ajout ne venait pas remplacer les plis originaux abîmés. Car, en tout état de cause, les plis supprimés correspondaient assez précisément à ceux figurant sur toutes les copies anciennes, les documents historiques de référence.

Voilà ce qu'on nomme, dans les musées de France, « *un degré de nettoyage modéré* ».





Fig. 7. Résultat de la restauration de 1950  
Le haut de la chemise blanche a été mis au jour,  
mais les plis du dos ont été intégralement préservés.



Fig. 8. Etat après le nettoyage, en 2003  
Les plis ont été radicalement supprimés,  
mettant à nu une couche originale sous-jacente en ruine.  
© Photo C2RMF – Eric Dupont

Un an auparavant, Jean-Pierre Cuzin, qui supervisa cette opération, n'avait-il pas affirmé une modération toute contraire, lors d'une conférence au Louvre :

« *Ne jamais supprimer une restauration ancienne par principe, dans le cas où elle peut s'intégrer – mais cela, les restaurateurs le savent bien. Respecter la création, ce peut être aussi respecter les restaurateurs précédents, à un ou deux siècles de distance, et admirer leur travail.* »

Non seulement personne n'admira plus ce travail, mais il nous faudra supporter une retouche aberrante du XXI<sup>e</sup> siècle (fig. 9).

Une sorte d'arc brunâtre flou descend à présent sur le dos de Luc, suivant vaguement sa colonne vertébrale. Le costume est surligné à gauche par une ombre aussi molle qu'incertaine. D'après les responsables, s'exprimant dans *Techné* (p. 46), cette « réintégration [qui en réalité est une complète invention] suggère des plis manquants par une retouche vibrante dans sa facture et suffisamment incisive dans son tracé. »

Cette retouche « vibrante » pitoyable ne respecte en rien les quelques traces du drapé de Véronèse que l'on pouvait encore deviner dans l'étape décapée (fig. 8). Contre toutes les règles déontologiques, elle ne s'appuie sur aucun document, et induit en erreur sur l'œuvre de l'artiste. Nul spectateur ne pourrait deviner qu'on lui « suggère des plis manquants » ...

La mère de famille, a subi un traitement plus insoutenable encore.



Fig. 9. Etat final de 2004, avec la retouche « vibrante » .



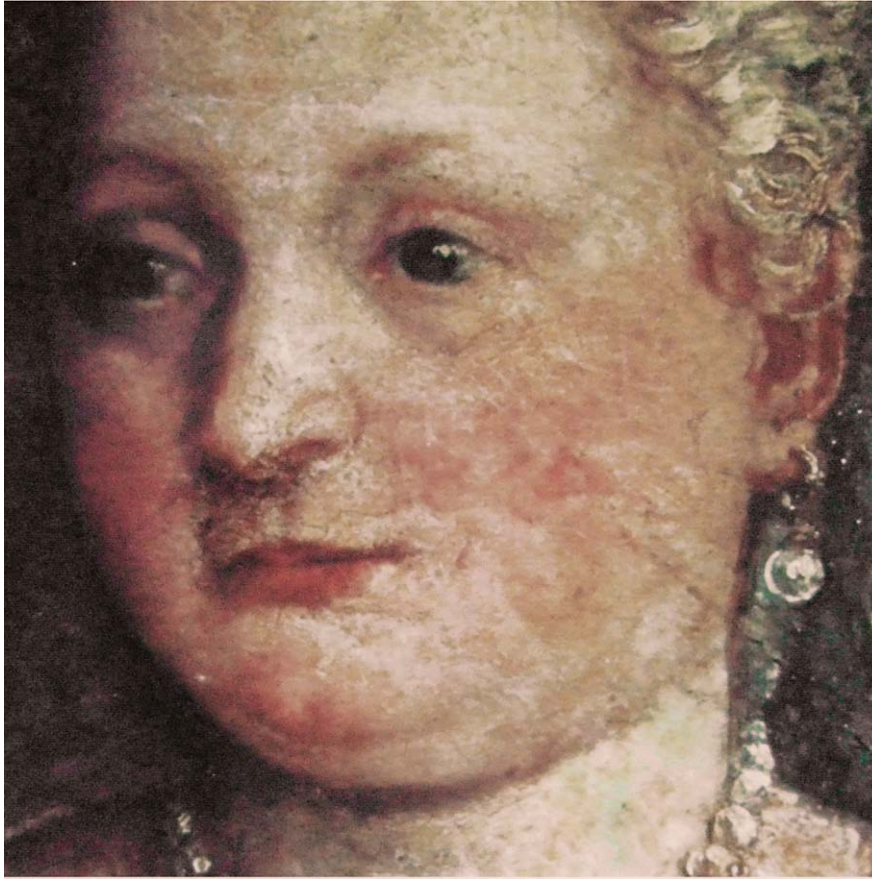


Fig. 10. Dernière photo des archives figurant l'état antérieur, au début de l'intervention de 2003. © Photo C2RMF - Gérard Dufrene

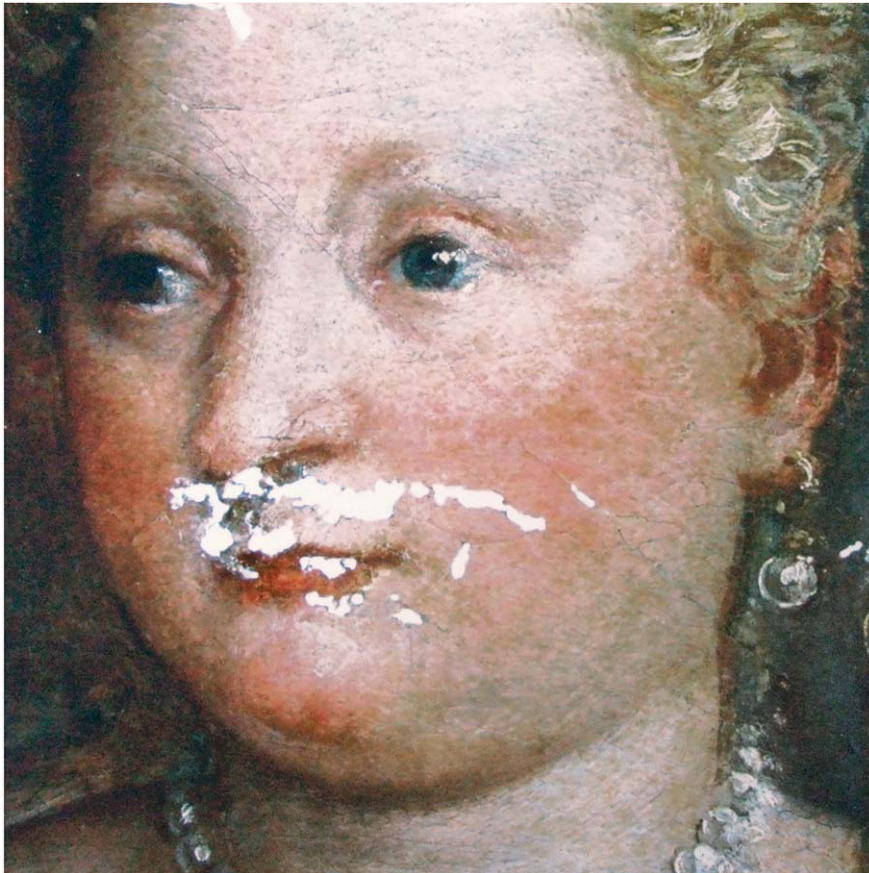


Fig. 11. Etape intermédiaire en 2003, après dévernissage et masticage. © Photo C2RMF - Eric Dupont



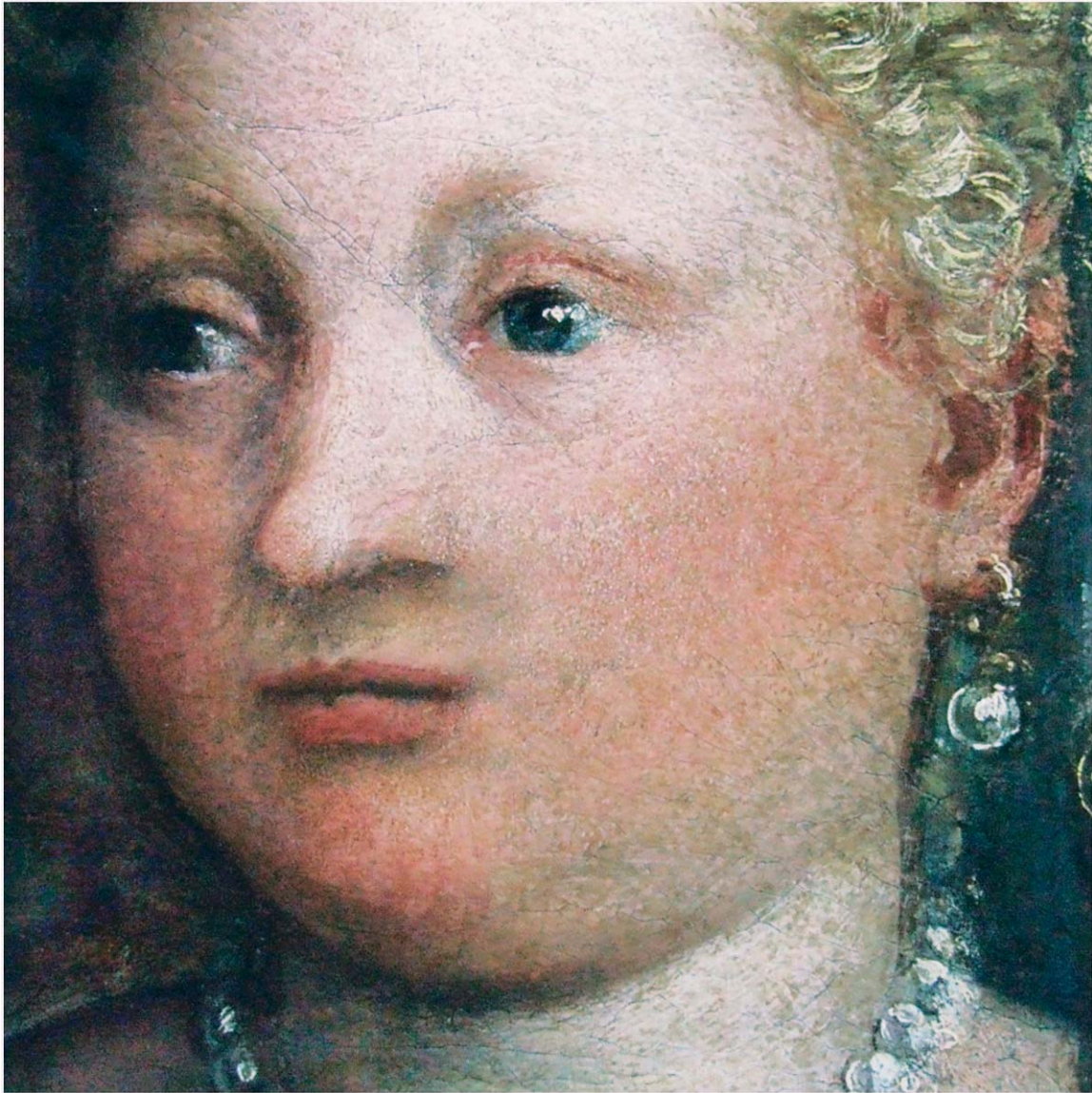


Fig. 12. Aspect final en 2004, après retouches. © Photo C2RMF – Eric Dupont

### La mère de famille, 2004

La fig. 10 est la dernière photo (d'une qualité très moyenne) de l'état antérieur, au début du nettoyage.

La fig. 11 représente l'état après dévernissage et suppression d'anciennes retouches. Les quelques lacunes, où manque totalement la matière originelle, sont circonscrites et mastiquées en blanc.

On s'étonne pourtant, dès ce stade, de certains affaiblissements. Son œil gauche a perdu la fine ligne de cils qui bordait sa paupière supérieure et donnait au regard son expression. Sans cette ligne – qui est une finition toujours présente dans le portrait classique – l'œil devient plus petit, fixe, et un strabisme divergent avec l'œil droit se fait sentir.

Son sourcil est devenu évanescent, comme épilé. L'accent sensuel qui dessinait vigoureusement la jonction de l'aile du nez et de la joue s'est liquéfié.

La ligne subtile qui dessinait le léger double menton a disparu, produisant un gonflement invraisemblable.

La fig. 12 montre une incroyable transformation.

La forme du nez, noble et harmonieuse, était déjà estompée par le nettoyage. Elle est complètement falsifiée par la retouche, qui transforme sans scrupule l'original, pour aboutir à un nez en trompette, de starlette, avec une narine mutilée.

L'espace entre le nez et la bouche est devenu une zone informe d'un gris douteux.

La bouche est entièrement surpeinte sans le moindre respect du dessin de Véronèse. Elle est ridiculement petite et mièvre (notez le petit "V" maladroît), barrée d'un trait noir hésitant. Le charmant double menton est finalement effacé, avec pour résultat une sorte de goitre, une joue boursouflée, rosâtre et pesante qui ajoute à l'aspect porcine de l'œil.

En somme, la mère de famille vénitienne, au visage d'une noble maturité, au regard légèrement mélancolique, est devenue une caricature d'adolescente du XXI<sup>e</sup> siècle à la moue empruntée, au regard fixe, et déjà guettée par l'obésité.



Fig. 13. Gravure de 1742



Fig. 14. Avant 2003



Fig. 15. Après 2004

Cette manipulation esthétique est d'autant plus grave que ce personnage de la mère est capital dans la conception de Véronèse. Il avait peint plus qu'un portrait de femme vénitienne. Avec son visage noble, son regard méditatif, cette mère portant son dernier-né aux boucles blondes évoquait de toute évidence la Vierge Marie portant l'Enfant Jésus. Avec le garçonnet qui se protège de son manteau, elle rappelle aussi la Vierge de Miséricorde, si commune dans l'iconographie sacrée depuis le XIII<sup>e</sup> siècle. Son mari lui-même est placé dans la position modeste, en retrait, que l'on prête à Joseph dans les Saintes Familles.

Les historiens de l'art commencent à peine à se rendre compte que les peintures de Véronèse ont une profondeur religieuse essentielle, enfermée au sein de cette magnificence profane qu'ils avaient jusqu'ici valorisée (cf. *Les Nocces de Cana*)<sup>5</sup>.

Or, l'évocation mariale de la mère est vitale pour permettre, dans un même espace de représentation, la coexistence – de fait, anachronique – d'une famille vénitienne portraiturée dans son quotidien profane et du Christ en action, dans le temps sacré des Évangiles. Dans la conception de Véronèse, *cette mère faisait directement écho à la figure du Christ*.

Si l'on avait tant soit peu compris l'inspiration religieuse de cette œuvre et les impératifs de convenance qu'elle soulevait, jamais ce visage n'aurait pu être falsifié d'une manière aussi atterrante.

La restauration actuelle prétend se garder de toute intervention créatrice. C'est au nom de cette neutralité que l'on a aussi supprimé tous les plis qui animaient la robe de la mère de famille – sans procéder à aucune analyse – avec la même volonté de purification que pour le costume de Luc, laissant une surface quasiment plate, moderne, abstraite (fig. 14 et 15). Le résultat démontre un total mépris pour les documents historiques qui attestent tous la présence de ces plis (fig 13).

L'intervention de 2003-2004 mérite de rester comme un cas d'école, proposé aux élèves conservateurs et restaurateurs : suppressions incontrôlées, sans évaluation critique, fétichisme une ruine de matière originelle aux dépens des valeurs historique et esthétique de l'œuvre, erreurs de datation, falsification par les retouches. Ces manquements et leurs effets s'exposent ici de manière éclatante, et pourtant aucun membre de la commission de restauration n'a réagi. Songeons que la même "méthodologie" – purification et retouches – a produit les mêmes résultats sur tant d'autres tableaux, en tant d'endroits de leur composition, sans soulever davantage de questions.

Michel Favre-Félix

5 - Voir aussi, R. Cocke, *Paolo Veronese. Piety and display in an age of religious reform*, Asgathe, 2001.



# HOMMAGE À JAMES BECK



Évoquer, comme on me le demandait, la riche personnalité d'un homme aussi exceptionnel que James Beck, s'est avéré une tâche particulièrement difficile, et il m'a semblé préférable de donner la parole à James lui-même dont la dernière longue lettre, de juillet 2006, laisse apparaître au grand jour ses pensées et ses aspirations profondes.

James y parle, entre autres, de l'intense satisfaction que lui vaut la prochaine publication de *From Duccio to Raphael : Connoisseurship in Crisis*. Je le cite :

*« Je dois dire qu'avec tous les problèmes qu'il soulève, c'est un bon livre, un livre de combat comme celui sur la restauration [Art restoration : the Culture, the Business and the Scandal] avec les mêmes ennemis... en l'espèce l'establishment artistique en tant que tel. Je sais qu'il sera occulté comme il se doit par les gens visés, mais j'ai ressenti l'obligation de dire ce que je sais. »*

James enseignait encore à Columbia University et caressait l'espoir de pouvoir reprendre des vacances en Europe en 2007 (Darma, sa femme, bénéficiait alors d'une rémission de sa leucémie, et lui-même, bien que souffrant, ne se doutait pas qu'il allait mourir moins d'un an plus tard, quelques jours avant elle).

*« Nous aimerions séjourner un mois ou deux dans notre petite maison [à Lamporrechio, près de Florence] et contempler les oliviers avec les collines dans le lointain. »* Il espérait revoir « [son] petit massif de roses qui lutte pour survivre d'année en année, mais qui donne, pratiquement sans eau, les fleurs les plus remarquables. »

Après avoir donné des nouvelles de sa femme, de ses enfants et petits-enfants, James terminait par l'émouvant passage que voici et qu'il me pardonnera, j'en suis sûr, de révéler à ses amis et alliés :

*« Tout bien considéré, nous allons aussi bien que possible, je suis aussi heureux que possible et content de ce que je fais. Le grand défi futur, la fin, le dernier chapitre. Je pense tout le temps que je suis prêt, ma*

*valise est bouclée en quelque sorte, et que je n'hésiterai pas à partir rapidement plutôt que de traîner quand mon heure sera venue. Je ne veux absolument pas vivre simplement pour vivre, absorber tous ces horribles médicaments et regarder le monde qui est le nôtre s'auto-détruire. Les idéaux avec lesquels nous avons grandi : l'honnêteté, le culte de la vérité, les amitiés désintéressées, l'amour de la nature, la joie de voir le soleil se lever le matin, le sourire amical sur le visage d'un inconnu, ces merveilles que sont les enfants, restent l'essentiel mais il devient de plus en plus difficile de s'en satisfaire. Je pense que la politique de l'humanité s'est dégradée jusqu'à devenir une sorte d'anarchie organisée où la seule valeur est l'intérêt particulier. »*

Et James concluait : *« Je dois dire que la culture – et combien je hais ce mot ! – a atteint son niveau le plus bas depuis l'âge des cavernes. En matière d'art, la seule chose qui compte est de faire de l'argent à partir de quelque événement, pièce de théâtre, livre, spectacle. »*

Malgré sa sombre vision du monde où nous vivons, James Beck a poursuivi jusqu'au bout, avec l'énergie du désespoir, le combat qui était le sien.

C'était une âme noble.

Jean Courthial <sup>1</sup>

1 - Professeur d'anglais à Lyon, retraité. Membre actif de l'ARIPA (Président en 1993-94) et d'ArtWatch International.

Fait en 1994 la connaissance de James Beck à travers la lecture de *Art Restoration. the Culture, the Business, the Scandal* ; de son côté, l'érudit découvre le simple amateur d'art grâce à un essai de ce dernier sur les fresques de Michel-Ange dans la chapelle Sixtine. Leur identité de vue sur les trop souvent néfastes restaurations contemporaines entraîne la traduction par Courthial de *Art Restoration* et l'adjonction par Beck de l'essai de son traducteur dans l'édition française du livre. De cette chaleureuse collaboration est née une profonde amitié qui a fait se rencontrer les deux hommes régulièrement pendant douze ans à l'occasion de colloques sur la restauration (Londres, Paris, Padoue) et beaucoup plus souvent lors de vacances communes en Italie ou en France.

## HOMMAGE À JAMES BECK

James Beck  
et l'Aripa

par James Blædé

A partir de la fondation, à peu près simultanée, d'ArtWatch International et de l'Aripa, les deux associations aux visées jumelles se sont épaulées. James Beck contribuait régulièrement à *Nuances* : il écrivait directement pour la revue, nous traduisions certains de ces articles parus à l'étranger, nous diffusions et appelions à signer les pétitions qu'il lançait pour la défense de tel ou tel chef-d'œuvre de la Renaissance italienne <sup>1</sup>.

Spécialiste reconnu de cette période, ses prises de position nous ont permis de ne pas nous cantonner dans un débat limité à nos frontières. Parallèlement, notre revue fut pour lui une tribune qui contribua à étendre son audience à la France. Dès le deuxième numéro de *Nuances*, nous avons présenté son ouvrage, *Art Restoration*, qu'il venait d'écrire avec Michael Daley. Très vite nous avons décidé de le traduire. En 1998, paraissait *Art et restauration : enjeux, impostures et ravages*, dont l'Aripa a largement assuré la distribution <sup>2</sup>. James Beck y parlait de restaurations menées en Italie (Ilaria del Carretto, Sixtine, chapelle Brancacci) et Michael Daley de celles opérées à la National Gallery de Londres. De plus, à cette version française, Beck voulut adjoindre un texte de Jean Courthial, traducteur de l'ouvrage et l'un des premiers présidents de l'Aripa, ainsi que l'un des miens, déjà paru dans la revue *Esprit*, "Soumettre les œuvres à la question".

C'est assurément cette audience, internationale, qui valut à James Beck de participer au colloque "Pourquoi restaurer les œuvres d'art ?", en décembre 2002, à l'auditorium du Louvre. Je fus moi-même invité, par Henry Loyrette, à y faire entendre le point de vue de l'Aripa. Cette participation conjointe marqua, au Louvre du moins, un début d'ouverture qui, peu à peu, lentement, semble vouloir se concrétiser.

En maintes occasions, nous avons pu nous sentir fortifiés par la présence à nos côtés d'un homme aussi solide que l'était James Beck. Historien de l'art à la carrière établie, il est à son honneur de ne pas s'être plié au consensus régnant parmi ses confrères, aveugles aux excès de la restauration ou, sinon aveugles, ne se risquant jamais à poser une question et encore moins à oser une critique. Qui, de nos historiens d'art français, aura eu ce courage ?

1 - Notamment : *Nuances* n°11, "Action Giotto à Padoue", n°15, "Le Baptême du Christ de Verrochio", n°18, "Réversibilité : fiction ou réalité ?", n°22, "La Cène de Vinci", n°28, "La Trinité de Masaccio", n°30, "Le David de Michel-Ange", n°31, "Débat au Louvre".

L'amour de l'art  
et des artistes

par Christine Vermont

Contrairement à la presse française, qui n'a pas réagi à la disparition de James Beck, ce 26 mai 2007 – à l'exception notable de *La Tribune de l'art* <sup>3</sup> – de nombreux journaux étrangers ont évoqué sa carrière et salué sa mémoire dans des articles documentés.

Tous accordent une importance égale à son combat en faveur de la préservation des œuvres et à ses travaux d'historien de l'art. Le *New York Times* titre : « *Mort de James Beck, 77 ans, historien d'art et critique de la restauration.* »

*Exibart.com*, site internet italien d'histoire de l'art, annonce quant à lui : « *Décès à New York de James Beck, le Torquemada des restaurateurs italiens* ». Mais cette expression provocatrice (et que l'on pourrait croire négative, dans ce pays où James Beck a été attaqué en justice pour sa liberté de parole) est suivie de ce commentaire : « *Il était "le stigmatisé", et les cibles préférées de ses flèches étaient les restaurations, de préférence celles qui étaient menées en Italie ; celles-ci étaient invariablement soumises à l'examen de sa plume acérée, de ses positions parfois extrêmes mais toujours très lucides et claires.* » Le site lui consacre un deuxième article plus complet le 11 juin - « *James Beck ou la belle protestation* » - où le journaliste Christian Caliandro reconnaît en lui « *un véritable combattant de la culture [et] un éducateur accompli.* »

On aurait pu penser que la presse italienne serait féroce avec ce critique intraitable, mais les journalistes témoignent d'un respect et d'une admiration émue. *La Stampa* le salue par ce titre : « *Adieu à James Beck, le critique des polémiques* ». Et le journaliste Vincenzo Tessandori débute son hommage par ces mots : « *Deux passions infinies : l'Art et la polémique. Un style de vie, et non une vaine attitude.* »

Né en 1930 à New Rochelle, dans l'état de New York, James Beck étudia l'histoire et les sciences politiques. Puis, suivant son inclination artistique, il s'orienta vers la pratique de la peinture, passant un premier diplôme à New York et complétant sa formation de peintre en Italie à l'Accademia delle Belle Arti de Florence. C'est dans cette ville qu'il tomba à jamais amoureux de la Renaissance italienne. C'est aussi là qu'il rencontra sa femme, Darma, la compagne de toute sa vie.

2 - Ce livre a été réédité, en janvier 2006, sous un nouveau titre : *L'art défiguré. Critique des restaurations contemporaines*. Editions Aléas, 15 quai Lassagne, 69001 Lyon.

3 - Brève du 2 juin 2007, de Didier Rykner, [latribunedelart.com](http://latribunedelart.com)



## HOMMAGE À JAMES BECK

Renonçant à poursuivre cette voie artistique, il revint aux États-Unis pour enseigner la peinture et l'histoire de l'art à l'université d'Alabama, puis à celle de l'Arizona. En 1963, il passa son doctorat (sur le sculpteur Jacopo della Quercia) au département d'Histoire de l'art et d'Archéologie de la Columbia University (New York), où il devait par la suite faire toute sa carrière universitaire.

Columbia était un lieu passionnant dans ces années 60, comme le rappelle Michael Savage du *Guardian*, « un mélange fertile où se conjugaient les diverses traditions apportées par les émigrés européens qui avaient influé sur l'évolution de l'histoire de l'art », parmi lesquels le grand spécialiste de Rubens, Julius Held, le théoricien et critique, Meyer Schapiro, et Rudolf Wittkower, l'un des grands maîtres de la tradition classique de cette discipline, dont James Beck fut l'élève. « Il y apprit une rigoureuse approche historique, qu'il associait à ce profond respect pour le métier des artistes qui colore constamment son érudition. »

Cette formation d'universitaire doublée d'un apprentissage du métier de peintre lui donnait une position rare, singulière. Elle explique assurément sa proximité avec les artistes de toutes les époques et le respect infini qu'il leur portait. Elle explique qu'il ait senti de son devoir de s'élever contre les restaurations abusives pour défendre leur œuvre contre les apprentis sorciers qui croyaient la connaître mieux qu'eux-mêmes ou qui voulaient l'instrumentaliser à des fins de renommée personnelle, voire pour des raisons mercantiles. Bien qu'il n'ait pas continué de pratiquer la peinture, James Beck resta un observateur assidu de l'art contemporain et vécut constamment au contact d'amis peintres et sculpteurs.

Devenu professeur et chercheur, il ne cessa dès lors d'aller et venir entre New York et l'Italie, sa patrie d'adoption, d'où son épouse était originaire et où il possédait une maison. Pendant plus de vingt ans, Beck travailla sereinement, au contact des œuvres mais aussi, inlassablement, sur les archives de la Renaissance, identifiant de nouveaux documents et des sources historiques inédites, produisant des articles érudits et des ouvrages sur Raphaël, Donatello, Ghiberti, Brunelleschi, Michelozzo, Pietro Lombardo, Antonio Rossellino, Niccolò dell'Arca.

Mais sa prédilection pour Jacopo della Quercia et pour Michel-Ange allait le projeter incidemment, sans y être préparé, dans « l'arène de la restauration », pour reprendre son expression.

Il livra son premier combat dès 1986, en rejoignant les artistes qui critiquaient le nettoyage en cours des fresques du plafond de la chapelle Sixtine, contre l'avis de l'establishment de l'histoire de l'art qui se pâmait devant la fraîcheur des couleurs « retrouvées ». Holland

Cotter, dans le *New York Times*, replace cette bataille dans un contexte plus large : « *En matière de traitement des peintures, la mode était aux nettoyages drastiques* » expliqua Beck plus tard. « *Comme pour tout lifting, les traitements modifiaient à jamais l'apparence de l'original et je l'ai dénoncé.* »

L'article du *Times*, quant à lui, souligne le prix que Beck eut à payer pour ses prises de position, non seulement dans sa vie d'universitaire, mais jusque dans ses relations sociales. « *L'opposition à cette restauration, dont le chantier était financé par la Nippon Television Corporation pour quelque 3 millions de dollars, exposa Beck à de surnoises mesures de rétorsion professionnelles et même à une mise à l'écart dans le milieu culturel de la bonne société newyorkaise libérale – bien que l'érudition exemplaire de son livre sur les Portes du Baptistère de Florence continuât toujours d'être saluée, et que son ouvrage classique, Italian Renaissance Painting, suscitât un constant intérêt.* »

Le deuxième choc eut lieu en 1991. Beck vit rouge en découvrant la restauration du Tombeau d'Ilaria del Carretto, chef-d'œuvre de Jacopo della Quercia, le sculpteur dont il était le spécialiste mondial et dont il achevait alors une magistrale monographie. Poursuivi devant les tribunaux par le restaurateur, sa liberté de parole et son courage faillirent lui coûter très cher. (Voir ci-dessous l'article que Michael Daley consacre à cette affaire exemplaire.) Par un curieux retour des choses, les termes employés à l'époque par Beck – « *on aurait dit que la sculpture avait été récurée avec du Spic & Span et poli à la cire Johnson's* » – qui irritèrent tant le restaurateur italien, se trouvent repris par le *New York Times* et dans presque tous les autres articles.

Selby Whittingham, pour *The Independent*, établit en cette occasion un parallèle judicieux avec John Ruskin, « *une autre personnalité indépendante, s'exprimant sans peur et de manière tranchante, qui était lui aussi tombé amoureux d'Ilaria, et – par coïncidence – fut un pionnier du mouvement "anti-décapage"* » [au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle]. « *Avec sa propension à monter au créneau, tout à fait comme James Beck, il n'est pas surprenant que Ruskin ait atterri lui aussi devant un tribunal, accusé de diffamation.* »

Un an plus tard – le droit de critiquer les restaurations lui étant finalement reconnu – le professeur américain était honoré du titre de commandeur de l'ordre du mérite de la république italienne. Mais James Beck avait compris que, malgré sa renommée d'universitaire, la loi du silence risquait de s'imposer dans le monde des arts et, avec quelques amis – dont le journaliste et artiste Michael Daley, à Londres – il fonda en 1992 l'association ArtWatch International. (La même année, l'ARIPA voyait le jour.) Il expliqua son combat contre les restaurations outrageuses dans *Art*

## HOMMAGE À JAMES BECK

*Restoration : the Culture, the Business and the Scandal* (1993) traduit en français par Jean Courthial (alors président de l'ARIPA) et publié sous le titre : *L'art défiguré : critique des restaurations contemporaines* <sup>1</sup>.

Son engagement pour défendre l'honneur des maîtres anciens explique aussi le sujet de son dernier livre, *From Duccio to Raphael : Connoisseurship in Crisis* <sup>2</sup> dans lequel il dénonce plusieurs attributions récentes à de grands artistes d'œuvres "redécouvertes" qui sont, selon lui, des productions mineures, des copies ou des faux anciens. Il y récuse notamment l'attribution à Raphaël d'une *Madone aux œillets* (de Northumberland), acquise à prix d'or en 2004 par la National Gallery de Londres, qu'il considère être une contrefaçon réalisée au XIX<sup>e</sup> siècle. Il en existe d'ailleurs plus de 50 copies anciennes, dont aucune ne lui semble être l'original de Raphaël, qu'il suppose probablement perdu. Il ne reconnaît pas pour plus authentique le tout petit panneau de la *Vierge à l'Enfant* attribué à Duccio par le Metropolitan Museum of Art de New York, qui l'acquiert pour un prix-record d'environ 45 millions de dollars. Ce n'était du reste pas la première fois qu'il émettait des doutes sur des attributions tout aussi troublantes et parfaitement orchestrées dans le petit monde de l'art :

« *Les travaux de toute la vie d'un artiste, son œuvre, ne devraient pas dépendre de la manipulation d'inventeurs d'histoires, de snobs académiques, de collecteurs de fonds et de spécialistes des relations publiques.* »

Pour ses prises de position franches et souvent iconoclastes, James Beck a subi l'ostracisme d'une grande partie de ses collègues ; pour ses étudiants, il était en revanche un maître très aimé, comme le décrit le *Times* de Londres : « *Dans l'introduction à Watching Art : Writings in Honor of James Beck (publié en 2006 pour son 76<sup>ème</sup> anniversaire), deux de ses anciens étudiants, Mark Zucker et Lynn Catterson, témoignant du "grand enseignant" qu'il était, évoquent son bureau par l'image d'une ruche délicieuse et productive : "Il est là tous les jours, en général en compagnie de deux ou trois étudiants qui viennent parler de leurs projets et menacent presque d'envahir tout son espace de travail au point de l'en chasser... les étudiants n'ont sans doute même pas conscience de la délicate attention qu'il prête aux détails de leurs conversations"* ».

James Beck a publié treize ouvrages et de très nombreux articles, majoritairement dans sa spécialité, la Renaissance italienne. Outre les deux livres déjà mentionnés, le *Telegraph* propose une bibliographie assez fournie quoique non exhaustive : *The Tyranny of Detail : Contemporary Art in an Urban Setting* (1992) ;

*Italian Renaissance Painting* (1981 puis 1999 pour une nouvelle édition augmentée) ; *Doors of the Florentine Baptistry* (1985) ; *Three Worlds of Michelangelo* (1999) ; *Jacopo della Quercia* (monographie en deux volumes, issue de sa thèse de doctorat, Columbia University Press) ; *Ilaria del Carretto di Jacopo Della Quercia* (ouvrage consacré à ce monument de la cathédrale de Lucca). On peut aussi trouver en français, chez Hazan, *Raphaël, La Chambre de la signature* (1994).

James Beck disparu, le monde de l'art perd un grand spécialiste, les artistes du passé un grand défenseur et l'Aripa un grand ami.

Christine Vermont

## L'épreuve des procès

par Michael Daley

En 1988, James Beck publia, avec le photographe Aurelio Amendola, l'un des meilleurs, l'un des plus beaux livres qui soit consacré à une sculpture – en l'occurrence, le monument funéraire d'Ilaria del Carretto par Jacopo della Quercia, dans la Cathédrale de Lucca, en Italie.

Deux ans plus tard, Beck se rendit à Lucca, à l'invitation d'une amie sculpteur, Laura Ziegler, pour constater les effets d'une récente restauration de la célèbre sculpture. Son amie, bouleversée par cette restauration, invita aussi deux journalistes italiens et apporta un exemplaire du livre de Beck et Amendola afin de pouvoir comparer l'état du tombeau "avant" et "après" le traitement (effectué au moyen de solvants, d'abrasifs et d'huiles pénétrantes). Les commentaires horrifiés de Beck sur cette intervention inutile et nuisible furent largement rapportés dans la presse italienne. Le restaurateur, Gianni Caponi, que Beck ne connaissait pas, lui intenta un procès en diffamation mais – bizarrement ou astucieusement ? – en se gardant bien d'attaquer les journaux qui avaient relaté et propagé les commentaires de Beck. Ses avocats le prévinrent que, comme l'action était intentée au pénal, il encourait, s'il était jugé coupable, jusqu'à trois ans d'emprisonnement et que, poursuivi au civil, il risquait des dommages et intérêts ruineux.

En ce qui me concerne, connaissant la sévérité notoire des lois britanniques relatives à la diffamation, je conseillai à Beck de rechercher hors tribunal un compromis satisfaisant pour les deux parties – accepter de publier une "clarification" ou quelque chose d'approchant pour éviter une rétractation et des excuses. Beck fut catégorique : « *Je ne peux pas, Mike. Jacopo est "mon" artiste, je l'étudie depuis trente ans, je suis sur le*

1 - Editions Aléas, 15 quai Lassagne, 69001 - Lyon.

2 - European Press Academic Publishing, Florence, 2006.



## HOMMAGE À JAMES BECK

*point de publier une monographie sur son œuvre, j'en suis probablement le spécialiste mondial. Si je ne peux pas me prononcer sur ce sujet, personne ne peut le faire.* »

La machine judiciaire italienne se mit lentement en marche. Des auditions furent programmées à plusieurs reprises dans chacune des quatre villes dont des journaux avaient rapporté les propos de Beck. [Les trois plaintes de Caponi, à Turin, Alessandria, et Livourne, ayant été reconnues finalement irrecevables par la justice, seul le procès de Florence devait se poursuivre.]

Ce cauchemar ne suscita qu'un silence général des pairs de Beck de par le monde (bien que de nombreux collègues italiens aient préparé des lettres de soutien et que huit d'entre eux – dont le Professeur Mina Gregori, de l'Université de Florence, et Giorgio Bonsanti, directeur de l'Opificio delle Pietre Dure, à Florence – aient proposé de témoigner à la barre en sa faveur).

Je demandai à Coline Elam, spécialiste de la Renaissance, qui était à l'époque rédactrice en chef du *Burlington Magazine*, pourquoi il en était ainsi, pourquoi on n'avait vu en Angleterre aucune expression ou déclaration de soutien ou de solidarité en faveur d'un spécialiste aussi reconnu. « *C'est parce qu'il va perdre* », répondit-elle. Effectivement il aurait dû perdre, et il aurait perdu sans aucun doute si un jeune homme, Luca Cianferoni (ancien policier, qui était alors stagiaire chez les avocats de Beck), n'avait pas entendu par hasard le juge de ce procès à Florence disant la même chose – « *Eh, je le condamnerai* » – à l'avocat de la partie civile tandis qu'ils quittaient ensemble le palais de justice à la fin de la première séance. Une requête en vue de récuser ce juge fut rejetée mais, lors d'une audience ultérieure le 7 novembre 1991, celui-ci se retira brusquement de la procédure.

Tout changea alors étonnamment vite, et James Beck eut la possibilité de lire, devant des juges nouvellement nommés et non compromis, la déclaration préliminaire que voici :

*« J'ai consacré les trente dernières années à réfléchir sur l'art de Jacopo della Quercia, et j'ai étudié ses sculptures ainsi que celles de ses contemporains, parmi lesquels Donatello et Ghiberti, et celles de ses successeurs dont le plus grand fut Michel-Ange. Je me suis efforcé de découvrir dans les documents associés à sa vie et ses œuvres des clés permettant de pénétrer l'art de ce maître toscan. Je suppose que j'ai acquis le droit de disposer d'une tribune publique pour parler de son art. En fait, après un temps qui m'a semblé interminable, mon troisième livre consacré à cet artiste, une monographie en deux volumes, vient de paraître.*

*Je crois que non seulement j'ai le droit de préserver ses magnifiques statues et reliefs de ce qui m'apparaît comme des mauvais traitements, mais encore que j'ai l'obligation morale de le faire : si je refusais de parler ce serait de l'inconséquence. Je manquerais à mon devoir*

*d'universitaire, d'historien de l'art et de critique si je ne faisais pas entendre mon opinion de spécialiste sur le forum des idées. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'autres spécialistes dont les opinions pourraient différer des miennes, et je ne réclame aucun privilège. Mais bénéficiant dans le domaine considéré à la fois de grandes connaissances théoriques et d'un long vécu des œuvres, et – puis-je ajouter – ayant été étudiant à la Scuola del Nudo de l'Académie des Beaux-Arts de Florence, m'abstenir de prendre position aurait été non seulement de la lâcheté mais encore un manquement au devoir.*

*L'idée que les observations fondées de critiques ou spécialistes des arts ne doivent pas être divulguées, ou encore que leurs jugements doivent s'habiller d'euphémismes convenables pour avoir le droit d'être exprimés, est un précédent dangereux qui met en cause la liberté de parole et de critique. Si de tels droits qui sont garantis par la Charte des Nations Unies et, entre autres, les constitutions des Etats-Unis et de l'Italie, étaient bafoués, les effets en seraient désastreux, et les grands perdants seraient à la fois les objets d'art du passé et les générations futures qui sont en droit d'espérer tirer jouissance et savoir de trésors culturels précieusement conservés et préservés.* »

Pour ne pas laisser l'oubli s'installer et pour faire face à l'ostracisme de la profession depuis son attaque précédente contre la restauration du plafond de la chapelle Sixtine, James Beck décida de fonder une organisation (ArtWatch International) destinée à donner la parole aux victimes muettes de la florissante, et parfois rapace, industrie de la conservation-restauration.

En ce qui concerne le procès, l'affaire allait être rapidement enterrée. Beck demeura, comme nous, comme tout le monde, libre de critiquer publiquement les restaurations, qu'elles fussent médiocres, mauvaises, désastreuses, terriblement présomptueuses ou perverses. Le témoignage du professeur Gregori – « *nous sommes face à un dilemme en ce qui concerne la méthodologie de la restauration des sculptures* » – figure dans le dossier.

Le compte-rendu que je fis ensuite du procès dans le journal *The Independent* ("Un crime contre l'artiste", 22 nov. 1991) déclencha un coup de téléphone de la maison d'édition John Murray : « *Le professeur Beck voudrait-il écrire un livre sur les controverses dans le domaine de la restauration ?* » Oui, il le voulait ! Grâce aux efforts combinés d'un ex-policier vigilant, de journaux britanniques et d'un responsable éditorial à l'esprit vif et au sens artistique éveillé (Mc Intyre) chez John Murray, le courant avait commencé à s'inverser.

Repose en paix, Jim, tu l'as bien gagné.

Michael Daley  
(Traduction Christine Vermont)

## Une œuvre à suivre



D.R.

### Le Benjamin West du Louvre

Le musée du Louvre vient de faire l'heureuse acquisition d'un tableau de Benjamin West (1738-1820), considéré comme le père de la peinture américaine, bien qu'il ait essentiellement fait carrière en Angleterre, où il fut président de la Royal Academy. Ce *Phaëton sollicitant d'Apollon la conduite du Soleil* (143 x 213 cm) serait dans un état de conservation magnifique, hormis quelques soulèvements (ci-dessus protégés par des papiers avant refixage) et l'on a évoqué l'éventualité que son vernis original soit encore présent.

Nous mettons à la suite quelques notes dans la perspective de son nettoyage par le musée.

Le Louvre date cette toile de 1804, l'année de sa première exposition, mais il semblerait que West avait réalisé ce *Phaëton* deux ans plus tôt (il figure sur une liste d'œuvres en 1802) et qu'en 1804, lorsqu'il le mit sous cadre pour la première fois, « *il vit de nombreuses choses à y faire encore* », selon les souvenirs de son ami, Joseph Farington. S'il a retravaillé l'œuvre, à deux ans d'intervalle, il peut s'avérer très difficile de distinguer les reprises de l'artiste, sur un tableau sans doute déjà verni, et d'éventuels ajouts étrangers postérieurs.

D'après le Canadian Conservation Institute, une source historique indiquerait que West employait un vernis à l'alcool, résine sandaraque et baume du Canada, de nature à s'amalgamer à ses glacis. Cet institut a d'ailleurs repéré en 1992, un vernis original assez brun sur un tableau de ce peintre – *La Mort du général Wolfe* de 1770 – sans pouvoir en faire l'analyse.

Le nettoyage des peintures anglaises de cette époque doit se garder de nombreux pièges, tant les artistes ont expérimenté des recettes diverses et hasardeuses. Thomas Sully (1783-1872), dans son petit livre de souvenirs *Hints to young painters*, signale que West a, au moins une fois, expérimenté une finition consistant à couvrir le tableau avec une huile très sombre (*japaner's gold size*). S'il n'a pas continué d'utiliser ce

produit (qui avait l'inconvénient d'être très siccatif), ce témoignage nous indique cependant que West avait choisi une couche finale bien loin d'être incolore.

Sully nous donne ensuite une information qui va à l'encontre des *a priori* de la restauration moderne, en notant que « *le jutage coloré sur la peinture* [“toning”] *est une pratique générale* » des peintres de son époque. Washington Allston (1779-1843) lui recommande un jutage brun léger « *sur tous les portraits* » avec un peu d'asphalte. Sir William Beechey (1753-1839) lui livre son procédé, plus complexe : une patine très fine de terre de sienne, puis un frottis d'huile et une seconde patine composée de bleu, de laque (rouge) et de brun, faisant « *une couleur d'encre*. Dans ce procédé, la brosse doit être passée d'un coin à l'autre [du tableau] ».

Notons enfin l'emploi par West – rapporté par Field dans son *Chromatography* (1835) p. 156 – d'une laque jaune transparente, à la gomme-résine “gambodge”, que l'on pourrait confondre avec un vieux vernis.

## Livres

### *Malaise dans les musées*

de Jean Clair

Café Voltaire / Flammarion, 2007

La location de chefs-d'œuvre et la cession d'une marque LOUVRE ® à l'Emirat d'Abou Dhabi conduit Jean Clair à analyser comment la politique de gestion du patrimoine fait subir une perte de sens aux œuvres et dénature les conditions de leur contemplation. L'idéal des Lumières qui avait présidé à la création des musées est oublié. En échange d'un fameux pactole, la maison-mère de ce “Louvre des sables” contribue à la promotion d'un Luna Park de luxe destiné à quelques VIP. On assiste, en fait, à l'accélération d'un processus qui signe, à terme, l'éclatement des musées, les réduisant à des « *entrepôts où puiser des marchandises* ».

### *Cesare Brandi*

*La restauration : méthode et études de cas*

Editions Stratis / INP, 2007

Traduit par F. Laurent et N. Volle, ce recueil de textes courts de Brandi, articles, études de restaurations réalisées à l'Istituto Centrale, et prises de positions critiques, vient compléter la parution en 2000 de sa *Théorie de la restauration*. Les liens de Brandi avec la France sont évoqués et une intéressante contribution de Georges Brunel éclaire la parenté intellectuelle du théoricien italien avec Sartre sur la question de l'image.



DOSSIER

# Repenser le nettoyage des peintures

- > *Solvants classés “décapants” : les années sans excuse*
- > *Entrevues au Louvre. A la recherche de la peinture ancienne*
  - > *Allègement : méthodes pour préserver et  
pour amincir les vernis anciens*

“Nettoyage”, ce terme habituel est bien vague.

Lorsqu’il désigne l’enlèvement plus ou moins complet de vernis jaunis, il est aussi très ambigu : doit-on identifier à de la saleté ces couches finales dont la coloration s’est accentuée avec le temps ?

D’emblée, nous voyons que l’utilisation même de ce terme mériterait d’être repensée.

Au Louvre se côtoient aujourd’hui des tableaux dont l’aspect résulte de restaurations fort différentes.

Certaines œuvres présentent encore cette « *patine plus ou moins légère* » que les allègements de vernis – réalisés sur l’ensemble des collections à partir de 1936 et jusqu’aux années 50 – étaient parvenu à leur conserver, suivant la doctrine alors en vigueur.

Les peintures de Rembrandt, dans les salles hollandaises, en restent un bon exemple.

Un grand nombre d’autres peintures montrent le résultat d’une seconde série de restaurations effectuées à partir du tournant des années 80 : les allègements des vernis déjà allégés ont accentué le degré de nettoyage, le poussant souvent jusqu’au dévernissage complet.

Une visite dans les salles du Louvre conduit donc nécessairement à s’interroger sur les effets de ces deux types de nettoyages.

Ce sera le sujet de notre article central.

Auparavant, nous reviendrons sur le problème des solvants utilisés durant les décennies 70 et 80. Quoiqu’ils soient à présent rejetés par les musées, leur utilisation a conditionné l’état actuel d’une large part des collections.

Le dernier article de ce dossier proposera des méthodes alternatives pour parvenir à de véritables allègements.

## Solvants classés “décapants” : les années sans excuse

*En dépit des connaissances acquises sur leur dangerosité pour les peintures, plusieurs produits ont continué d'être employés en abondance dans nos musées.*

*Un constat de fautes récurrentes dont les leçons n'ont pas été tirées.*

L'éther monoéthylique de l'éthylène glycol (que nous noterons : “EMEG”) a été durant des décennies le solvant favori des restaurateurs français, le plus employé pour le nettoyage des peintures au Louvre et dans les musées nationaux. Efficace, polyvalent, il permettait un temps de travail confortable pour réduire l'épaisseur des vernis (dit “allègement”).

La chronologie de son utilisation revêt ici une importance certaine.

En 1981 est diffusé le Cours de Conservation intitulé « *Les Solvants* », de Mme Masschelein-Kleiner, spécialiste en conservation à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique (IRPA-KIK) de Belgique. C'est une référence internationale, contenant tout ce que devaient savoir les restaurateurs, dans cet institut qui était en relation régulière et cordiale avec nos services de restauration nationaux et avec notre institut de formation (IFROA) qui possédait un exemplaire de ce cours.

L'éther monoéthylique de l'éthylène glycol et en général tous les solvants de cette famille chimique y sont classés comme « *décapants très dangereux* ».

« *Vu leur forte tension superficielle, les glycols présentent une importante pénétration capillaire.*

*La volatilité très faible de ces composés et leur rétention élevée les rangent parmi les solvants les plus dangereux du point de vue de leur utilisation sur les objets d'art. Leur emploi est d'autant plus périlleux que leur pouvoir solvant est très efficace. Une fois appliqués sur une peinture par exemple, ils vont poursuivre insidieusement pendant plusieurs mois leur action ramollissante sur les liants [huiles, résines], les colorants [pigments, laques], les vernis.*

*En outre, étant donné leur forte hygroscopicité (l'éthylène glycol peut fixer jusqu'à deux fois son poids en eau), il vont fixer l'humidité ambiante, ce qui est dangereux pour les liants et les vernis et favorise la croissance des moisissures.*

*Nous déconseillons donc formellement leur utilisation sur des corps poreux [la peinture des tableaux anciens est de ce type]. »*

Pour certains glycols, cette capacité à s'infiltrer dans une peinture ancienne, due à leur forte tension superficielle [ $> 30$  dynes/cm] est modérée par une grande *viscosité* [supérieure à 20 centipoises à 20°] <sup>1</sup>. Mais ce n'est pas le cas de l'EMEG qui est, en plus, dangereusement *fluide* [1,55 cp / à 20°] <sup>2</sup>.

Si l'on veut avoir une idée de l'utilisation de l'EMEG dans les musées de France, on peut se reporter par exemple à l'ouvrage de Ségolène Bergeon – *Science et patience* – publié en 1990 <sup>3</sup>. L'auteur, qui entend démontrer la prudence et la compétence de la restauration française, indique quel solvant a été utilisé pour l'allègement des vernis dans plusieurs exemples d'interventions. Sur les 27 cas ainsi précisés, on s'aperçoit que 15 ont été traités avec l'EMEG, 4 avec l'acétate d'EMEG – également fluide et pénétrant <sup>4</sup> – et deux autres avec des solvants classés parmi les “décapants”, le diacétone alcool et le diméthylformamide, dont nous reparlerons. Autrement dit les trois quarts des œuvres.

Cette proportion de trois quarts des tableaux est stupéfiante... sachant que durant la période prise en compte dans l'ouvrage de Mme Bergeon (1977-1987) où ces méthodes sont présentées comme exemplaires, plus de trois mille peintures ont été restaurées par le Service de Restauration des Musées Nationaux.

Déjà, des années auparavant, les mises en garde s'étaient précisées à travers une série de publications scientifiques, ainsi que nous le verrons. Si des précautions auraient dû s'imposer depuis longtemps, elles devenaient impératives après la parution du travail de Mme Masschelein Kleiner, qui fait autorité dans la

1 - Exemple, l'éthylène glycol, 21 cp à 20°.

2 - avec une forte tension superficielle de 32,3 Dynes/cm – dans, *Les solvants*, L. Masschelein-Kleiner, pp. 12 et 15.

3 - S. Bergeon, *Science et patience, ou la restauration des peintures*, éd. Réunion des musées nationaux, 1990.

4 - Pour l'Acétate d'EMEG : fluidité de 1,2 cp à 20°, avec une forte tension superficielle de 31,8 Dynes/cm.



profession. Or, après 1981, l'EMEG, dont la nocivité est parfaitement spécifiée, continue d'être utilisé en France – comme si de rien n'était – pour l'allègement des vernis, sur des tableaux majeurs du Louvre ou du musée d'Orsay. Pour ne citer que quelques exemples, tirés du livre cité plus haut et de dossiers consultés :

Watteau, *Le Pèlerinage pour Cythère*, en 1984,  
La Hyre, *Laban cherchant ses idoles*, en 1982,  
Coyppel, *Solon soutenant la Justice...*, en 1984,  
Solario, *Déploration sur le Christ mort*, en 1984,  
Cézanne, *L'Estaque*, en 1986,  
Manet, *Le Fifre*, en 1986,  
Poussin, *L'Été* en 1986 et *L'automne* en 1988.

L'Acétate d'EMEG est utilisé sur :

Fragonard, *Le Songe d'amour du guerrier*, en 1987,  
Parrocel, *La Halte des grenadiers*, en 1986.

Quelques années auparavant l'EMEG était appliqué sur les peintures de Chardin, Raphaël (le *Portrait de Baltasar Castiglione*), Andrea del Sarto, Gentileschi...

## Connaissances avant 1981

Les connaissances accumulées au fil des années formaient en effet un corpus suffisamment parlant, bien avant 1981.

Pour dissoudre les vernis constitués de résines (et parfois d'huile) sans affecter la peinture en dessous, composée d'huile et de pigments (et parfois de résines), on a vite compris que la diffusion des solvants depuis la surface vers la couche colorée était un danger majeur. Dès avant-guerre, l'attention portée au dévernissage avait abouti à des recommandations internationales simples : « *le solvant le plus actif doit toujours être celui qui s'évapore le plus rapidement* »<sup>5</sup>.

La force d'un produit, pour dissoudre un matériau donné, se jugeait sans peine empiriquement et la vitesse d'évaporation était bien connue, calculée et testée pour ces produits chimiques industriels<sup>6</sup>.

Stolow, dans une très célèbre étude de 1959, puis Jones, en 1965, ont démontré que des solvants usuels en restauration, y compris ceux qui ne dissolvent pas aisément l'huile ancienne, pouvaient malgré tout sévèrement l'altérer<sup>7</sup>. C'est le phénomène de la *lixiviation* dans lequel – pour en donner une image simple – le solvant s'attaque aux maillons les plus faibles de l'huile ancienne, un ensemble de petites molécules qui séjournent normalement au sein des macromolécules plus stables. Le solvant va faire gonfler et ramollir la couche picturale, disperser ces petites molécules et les extraire en s'évaporant. Le liant huileux original est appauvri, dégradé ; la couche picturale a diminué d'épaisseur ; elle est devenue plus cassante – car ces petites molécules conféraient au film d'huile une certaine souplesse – et les pigments sont plus exposés.

Les solvants sont capables de lixivier la peinture d'autant plus gravement qu'ils y prolongent longtemps leur action. A partir de ce constat, une précaution simple était déjà toute indiquée : choisir les moins pénétrants et les plus rapides à s'évaporer.

Or, l'EMEG est exactement le contraire. Sa capacité à pénétrer les peintures anciennes ne pouvait être ignorée puisqu'il servait aux restaurateurs pour décaper les ajouts ou "surpeints", vieux de plusieurs siècles, dont il ramollissait efficacement l'huile déjà parfaitement dure. Quant à son évaporation très lente, c'était une donnée objective, bien connue et vérifiée par l'expérience. Les restaurateurs anglo-saxons, de la National Gallery de Londres, pourtant si interventionnistes et toujours critiqués en France au nom de la prudence, avaient exclu ces solvants dès cette époque et savaient pour quels motifs<sup>8</sup>.

Une autre série de recherches aboutit en 1968 à la publication d'une étude tout aussi célèbre réalisée par Teas<sup>9</sup>. Celui-ci précise le "paramètre de solubilité" des principaux solvants, qu'il met en rapport avec les matériaux picturaux. Il réunit toutes ces données dans un graphique en forme de triangle qui offre un repérage facile, même pour les novices (figure ci-contre).

On voit que trois valeurs caractéristiques – fd, fp, fh<sup>10</sup> – permettent de situer chaque solvant en un point précis dans le triangle. Pour leur part, les matériaux picturaux (huiles / résines naturelles / cires / colle animale, blanc d'œuf, etc.) y occupent des aires plus ou moins vastes, dont certaines se chevauchent.

Plus un solvant est proche de l'aire de solubilité d'un de ces matériaux, plus il est susceptible de le dissoudre (et *a fortiori*, s'il est inclus dans cette aire).

Par exemple, le toluène ⑥, bon solvant des cires, a peu d'effet sur une huile durcie ; le diacétone alcool ② peut dissoudre à la fois les résines naturelles et ramollir les huiles anciennes, étant proche de leur aire de solubilité.

5 - Dans le *Manuel de la Conservation et Restauration des Tableaux*, publication collective sous l'égide de l'Office International des Musées (prédécesseur de l'ICOM) en 1939. Cet ouvrage fait suite à de nombreuses consultations d'experts à partir de 1930.

6 - Dès avant 1942, voir la précision des données dans le *Painting Materials, a short Encyclopaedia*, de R.J. Gettens et G.L. Stout.

7 - N. Stolow, "Solvent action", dans *On picture varnishes and their solvents*, Intermuseum Conservation Association, 1959. / P.L. Jones, "The leaching of linseed oil films in iso-propyl alcohol", dans *Studies in Conservation*, 10 (1965).

8 - « *Les solvants à l'évaporation lente, tels que le diacétone alcool et le cellosolve [EMEG] peuvent transformer des couches picturales anciennes, pratiquement insolubles, en couches solubles par leur lente mais insidieuse pénétration et lente évaporation* ». H. Ruhemann, *The Cleaning of Paintings, Problems and Potentialities* (1968).

9 - J.P. Teas, "Graphic analysis of resin solubility", dans *Journal of Paint Technology*, 40 (1968).

10 - Ces valeurs sont calculées à partir de trois types d'interactions physico-chimiques, dont l'ensemble compose le paramètre de solubilité d'un produit.

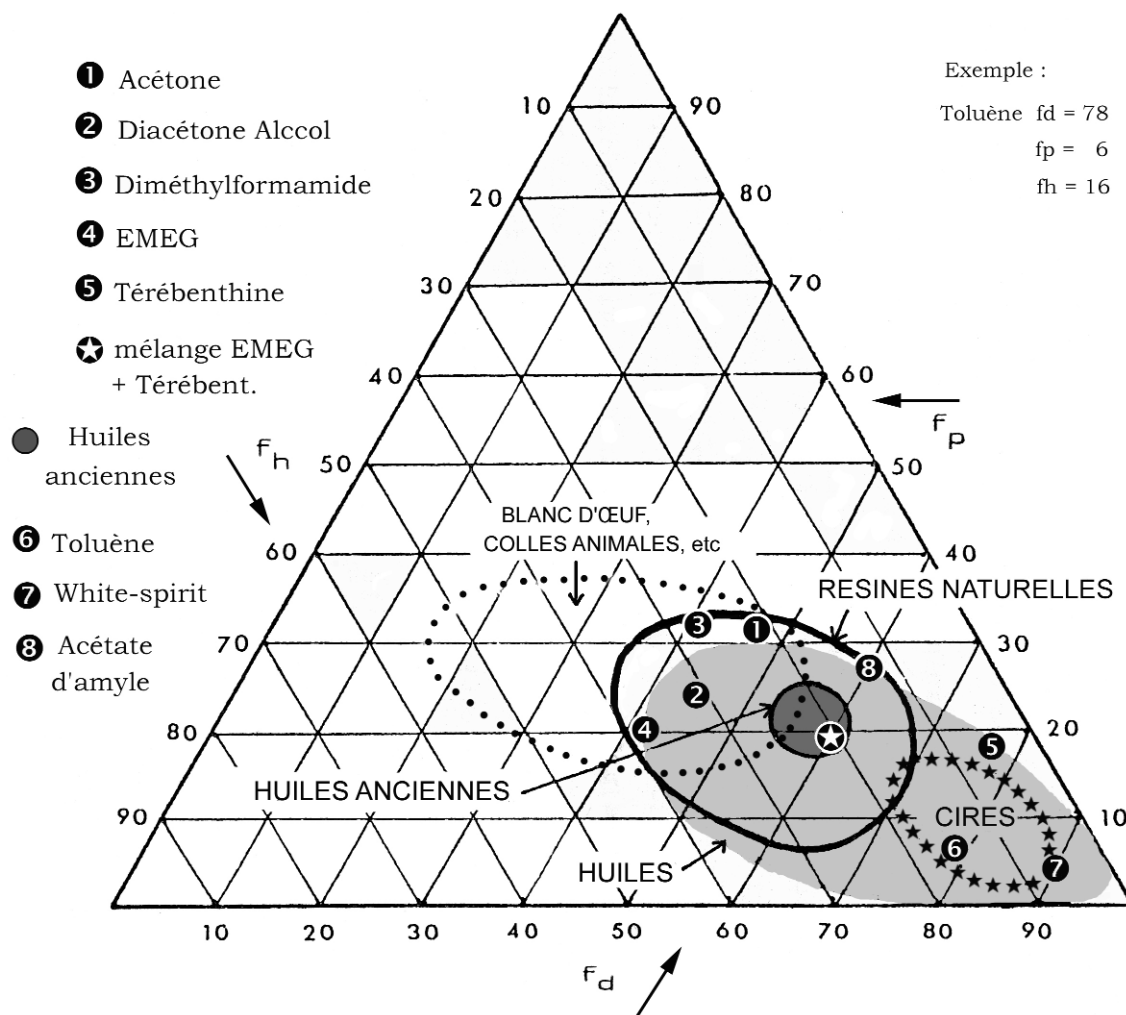


Fig. 1 : Triangle de solubilité (d'après J.P. Teas / L. Masschelein-Kleiner / G. Banik et G. Krist)

Il y a, de fait, dissolution dès qu'un film d'huile sec est porté à un état ramolli. Dans ce processus, à côté de sa situation dans le triangle de Teas, la capacité de pénétration et le temps de rétention du solvant dans la peinture interviennent de manière cruciale, et influent sur son pouvoir de lixiviation de la couche picturale<sup>11</sup>.

Dans ce panorama sombre, il y a pire encore.

Sur le triangle de Teas, on peut déterminer la place d'un mélange de solvants. Son paramètre de solubilité se calcule à partir des paramètres de chaque solvant qui le compose, en proportion.

Or, les restaurateurs de nos musées ont eu pour habitude de mélanger de l'essence de térébenthine ⑤ – diluant plutôt que dissolvant, qu'ils considéraient comme un "neutralisateur" – avec l'EMEG ④, dans l'idée d'amortir l'action de ce dernier. Mais si l'on calcule le paramètre résultant d'un mélange 50/50, on s'aperçoit que ce cocktail réputé plus doux est encore plus catastrophique : il tape en plein dans l'aire de dissolution des huiles anciennes<sup>12</sup>. Ci-dessus : ★

De fait, la térébenthine ajoutée à l'EMEG "tire" le mélange vers cette zone interdite.

De plus, la très longue rétention de cette essence complète la dangerosité de l'EMEG.

Rappelons quelques tableaux ainsi traités :

Watteau, *Le Pèlerinage pour Cythère*, en 1984,  
 David, *Portrait de Mme Sériziat*, en 1986,  
 Cézanne, *L'Estaque*, en 1986,  
 Polidoro da Caravaggio, *Psyché reçue dans l'Olympe*,  
 en 1982,  
 Andrea del Sarto, *La Sainte Famille*, en 1979,  
 Monet, *Madame Gaudibert*, en 1978,  
 Gentileschi, *La Félicité publique*, en 1977.

11 - Ainsi, le diméthylformamide (DMF) pourrait sembler assez loin de l'aire des huiles sèches. Mais il est très pénétrant (comme l'EMEG) fortement dissociant et très polaire. Il permet donc d'éliminer des surpeints à l'huile, en cas de nécessité.

Il est bien plus volatile que l'EMEG, et l'on prend en outre la précaution de le mélanger à d'autres solvants à évaporation rapide.

12 - Paramètre de l'EMEG :  $f_d = 42$ ,  $f_p = 20$ ,  $f_h = 38$ .

Paramètre de l'essence de térébenthine :  $f_d = 77$ ,  $f_p = 18$ ,  $f_h = 5$ .  
 Paramètre d'un mélange 50/50 :  $f_d = 59,5$   $[(42+77) : 2]$ ,  $f_p = 19$   $[(20+18) : 2]$ ,  $f_h = 21,5$   $[(38+5) : 2]$

Un autre mélange, souvent utilisé, de l'EMEG avec le white-spirit, produit un effet similaire, pour les mêmes raisons : les deux produits sont situés de part et d'autre de l'aire des huiles anciennes ; leur mélange s'en rapproche.

Pour "l'allègement" des *Baigneuses* de Fragonard, on a employé un cocktail détonnant de diacétone alcool + diméthylformamide + acétate d'amyle + toluène + white-spirit, qui atteint lui aussi directement la cible de dissolution des huiles anciennes<sup>13</sup>.

Ceci se passait en 1987.

Signalons que l'acétate d'amyle est retenu environ 4 jours dans la peinture avant son évaporation complète, le white spirit jusqu'à une semaine, le diacétone alcool plus de 20 jours, et l'EMEG plus d'un mois<sup>14</sup>. Rappelons que le diméthylformamide ramollit les huiles mêmes très âgées et sert donc pour décaper les repeints anciens. L'utilisation des amides, groupe dont il fait partie, "est donc à exclure pour nettoyer des tableaux récents jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle compris"<sup>15</sup> (les *Baigneuses* sont peintes vers 1761).

Précisons enfin que « le diacétone alcool dissout non seulement la couche de vernis, mais aussi la couche picturale, car il pénètre profondément dans la structure du tableau et y exerce longtemps son action<sup>16</sup> ». Ce qui explique que « son action et sa rétention le rangent parmi les décapants<sup>17</sup> ».

## Les leçons ne sont pas tirées

A quoi sert donc un laboratoire de recherche qui ne cherche pas même à profiter de ce que les autres ont trouvé ? Que faisait celui des musées de France (précédemment "du Louvre") dans les années 60, 70, 80 ? A quoi bon instaurer des cours de chimie à l'IFROA – institut de formation des restaurateurs depuis 1977 – et persister à utiliser ces produits en 1987 ?<sup>18</sup>

Comment peut-on expliquer un tel manque de précautions avant 1981 et une désinvolture aussi irresponsable dans les années qui suivent ?

Les historiens de l'art responsables des œuvres ne se sont pas intéressés aux questions techniques, dont les réponses se trouvaient pourtant dans des articles connus, simples à lire pour un non-spécialiste.

Ils ont fait confiance au service de restauration.

Celui-ci ne voulait sans doute pas perturber les restauratrices et restaurateurs en mettant en doute leur grande expérience. Mais leur expérience, dans ce cas, n'était rien d'autre qu'un ensemble d'habitudes et de facilités, dont celle de travailler confortablement avec un produit très souple.

Et finalement, on demandait au public d'avoir lui aussi confiance, en assurant que ces restaurations étaient garanties par des analyses scientifiques...

L'usage de ces produits a été proscrit dans nos musées, en principe. Mais la leçon tirée jusqu'ici – fort discrètement – ne va pourtant pas dans le bon sens.

En effet, les historiens de l'art conservateurs entendent dire maintenant que le dévernissage complet (que l'on nome par euphémisme "allègement poussé") est une solution plus prudente : débarrassés un fois pour toute des vernis anciens et recouverts de vernis nouveaux non jaunissants, sensibles à des solvants plus "doux", les tableaux seraient à l'abri pour longtemps de l'action des solvants, toujours risquée.

Or, cet argument est fallacieux. Il impose un dévernissage complet et balaye d'abord toute perspective esthétique avec la mise à nu obligatoire de la couche picturale. Ensuite, la sécurité des œuvres n'est pas garantie, car les vernis synthétiques (ou les additifs anti ultra-violet) n'ont pas prouvé leur stabilité. Sur certains tableaux, on est déjà contraint d'enlever ceux que l'on a passés il y a quelques décennies, en utilisant parfois des solvants agressifs, et non les solvants doux prévus initialement.

Enfin, cet argument est fallacieux parce qu'on y associe toute pratique d'allègement avec l'usage de ces solvants "lourds", choisis à l'époque parce qu'ils s'évaporaient très lentement. C'est ignorer toutes les solutions alternatives mises en œuvre par d'autres restaurateurs, telles les techniques présentées par Paul Pfister ici, en pages 32 à 35.

Nous sommes devant les mêmes réflexes : routine et facilité, absence de recherche et d'intérêt envers les méthodes étrangères.

A notre sens, il est impératif que les programmes de nettoyages systématisés – tels celui des peintures italiennes du Louvre qui risque de se poursuivre, ou celui évoqué pour ses peintures hollandaises, et ceux qui accompagnent toutes les rénovations des musées de province – soient soumis à une profonde révision.

Les historiens de l'art ne peuvent plus se tenir à l'écart. En tant que conservateurs, ils doivent être à même d'évaluer les techniques employées lors des restaurations, et de connaître les alternatives possibles. Tout comme ils doivent s'intéresser avec passion aux procédés picturaux et matériaux employés par chaque artiste, et prendre comme référence les œuvres qui ont encore la plus grande part de leur intégrité.

S'ils sont ainsi formés et critiques, la restauration sera obligée de leur fournir des justifications claires, ainsi qu'au public.

Michel Favre-Félix

13 - Le paramètre du mélange, en proportions égales: fd= 61, fp=19,6 et fh= 19,2. Au-delà de trois solvants un mélange devient aberrant.

14 - L. Masschelein-Kleiner, pp. 61, 71, 74 et 83.

15 - L. Masschelein-Kleiner, pp. 96-97.

16 - K. Nicolaus, *Manuel de restauration des tableaux*, Ed. Könemann (1999) – p. 360.

17 - L. Masschelein-Kleiner, p. 72.

18 - A cette date l'EMEG est encore employé dans un mélange pour des essais de dévernissage d'un Sébastien Bourdon du Louvre... avec les élèves de l'IFROA. Voyant que celui-ci « laisse des blanchiments trop importants », un autre mélange a été adopté..



# Entrevues au Louvre

## A la recherche de la peinture ancienne

par Michel Favre-Félix et Paul Pfister, restaurateur à Zurich

*Deux longues visites dans les salles en compagnie de M. Vincent Pomarède, conservateur en chef du département des peintures, puis de M. Pierre Curie, du C2RMF, ont été l'occasion d'examiner un ensemble d'œuvres, représentatif des collections.*

*Ce qui suit est une synthèse de nos remarques, accueillies avec attention par nos interlocuteurs.*

*Les multiples rôles que joue un vernis naturel ancien pour la juste perception d'un tableau seront discutés tout au long de cet article.*

*On observera d'abord comment sa coloration jaune parvient à "restaurer" des équilibres indispensables pour produire l'impression de profondeur, cette qualité primordiale des œuvres peintes à l'huile.*

*Puis nous remarquerons l'importance de son épaisseur pour transmuier la matière de la peinture en image évocatrice, ainsi que l'avaient voulu les artistes.*

*A l'opposé de toutes les autres techniques picturales, la peinture à l'huile repose sur le fait que les pigments sont inclus dans le médium translucide de l'huile et des résines, dont la transparence est prolongée par celle du vernis.*

*Lorsqu'une peinture à l'huile a été conçue dès l'origine avec un vernis, elle ne "fonctionne" que si elle est pourvue d'un vernis équivalent, par ses qualités, à celui d'origine, partie intégrante de sa conception artistique.*

*Les erreurs que nous analyserons ici ne sont ni accidentelles, ni isolées, ni superficielles.*

*Depuis vingt ou trente ans, elles proviennent d'une méconnaissance fondamentale de la peinture à l'huile. Incompréhension technique aussi bien qu'artistique ; contresens sur la nature des matériaux, sur leurs qualités et leurs besoins, comme sur la vision d'ensemble d'un tableau.*

En traversant rapidement les salles des moyens formats de la peinture hollandaise, nous constatons, dès le début du parcours, des problèmes d'éclairage. Des rampes de type néon fournissent une lumière blanche diffusée dans toutes les directions. Lorsque les mêmes tubes sont placés dans des réflecteurs qui maîtrisent cette diffusion et orientent la lumière vers le tableau, sa vision est déjà améliorée.

La salle du *Cycle de Marie de Médicis* de Rubens est un exemple frappant des défauts de l'éclairage zénithal. La lumière rayonnante est encore plus dispersée par la voûte peinte en blanc de titane, donc extrêmement cru, qui l'éparpille.

La lumière zénithale passe pour l'éclairage idéal des peintures, bien à tort. Ce système a été imaginé à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle au moment où naissent les premiers musées, au sens de collections largement accessibles au public. Cette coïncidence en a fait la lumière "muséale" type, mais elle reste inadaptée pour bien percevoir les qualités d'une peinture à l'huile. Les tableaux auparavant étaient toujours exposés sous une lumière directionnelle, de côté (idéale) ou de face, et les ateliers des peintres ont toujours été éclairés par des fenêtres, plus ou moins vastes, y compris ceux du XIX<sup>e</sup> siècle, impressionnistes inclus. Quand elles occupaient toute la hauteur d'une pièce, ces verrières étaient parfois prolongées d'un vitrage zénithal, qu'un rideau permettait d'obturer, mais la source de lumière demeurait majoritairement latérale. C'est sous cet éclairage que les artistes ont élaboré et réglé l'aspect final de leurs peintures<sup>1</sup>.

La lumière concentrée, venant de côté, parvient à révéler la richesse des transparences d'une peinture à huile, tandis que l'éclairage zénithal produit une sorte de voile clair qui affadit l'ensemble du tableau, une brume lumineuse qui brouille sa vision. Pour se rendre compte de ce phénomène, et pour en combattre un peu l'effet, il suffit de mettre sa main en visière au-dessus des yeux : les tons apparaissent avec plus de précision, les teintes sombres et les nuances colorées sont déjà mieux perçues.

1 - Voir *Nuances* 19, P. Pfister, "La lumière et les vernis", pp. 3 à 7.

## Le vernis jaune et l'effet de profondeur

Le passage par l'escalier Lefuel (Richelieu, 2<sup>e</sup> ét.) nous met en présence de deux tableaux fort instructifs : *La Marchande de gibier* de Frans Snyders (fig. 1) encore pourvue d'un vernis ancien jauni, et les *Marchands de poissons à leur étal* (fig. 2), copie très ancienne d'après Snyders, voire réplique d'atelier, totalement nettoyée.

Si la *Marchande* n'est pas exposée sous son meilleur jour à cause de l'éclairage zénithal, on y ressent tout de même une impression d'espace gradué et profond, une belle succession des plans. Le tableau des *Marchands de poissons* au contraire est réduit à une image aplatie en deux dimensions : les figures, qu'elles appartiennent au devant de la scène ou à l'arrière-plan, se bousculent toutes également en avant.

Cette absence de profondeur ne tient pas au fait qu'il s'agit d'une copie, sans doute d'époque, car – outre sa fidélité à l'original (musée de l'Ermitage) – les copies de ce type étaient réalisées avec les mêmes moyens picturaux que ceux de l'artiste et l'effet d'espace y était bien maîtrisé (on sait combien il peut être difficile de départager ce genre de copies anciennes d'avec les originaux). Cet aplatissement est le résultat, régulièrement constaté, de la suppression d'un vernis ancien.

Nous nous interrogeons alors sur l'effet du vernis jaune et l'impression de relief dans les peintures à l'huile. La discussion commence par une remarque logique : un tel voile jaunâtre sur une peinture rabaisse la force de ses tons sombres (les noirs sont brunis) et diminue la puissance de ses blancs (qui sont jaunés). Il réduit ainsi l'éventail des valeurs, ce qui devrait "écraser" le rendu des volumes : l'impression de troisième dimension de l'image devrait être amoindrie.

Pourtant, c'est exactement l'inverse que nous constatons : en l'absence de vernis jaune, les contrastes sont en effet plus forts... mais l'image est aplatie.

En fait, ce premier raisonnement suppose que l'effet de troisième dimension sera plus marqué si les contrastes sont plus intenses. Or, ce n'est pas ainsi que fonctionne une peinture vue dans son ensemble. L'illusion de profondeur est obtenue à condition que l'on perçoive chaque élément à sa juste place dans l'espace fictif du tableau.

Pour établir tous ces éléments à leur juste place, dans leur échelonnement et leurs distances relatives, le peintre n'a pas seulement utilisé la perspective *linéaire*, il a modulé entre eux les rapports de contraste, selon les principes de la perspective *aérienne*. C'est l'ajustement des contrastes, les uns par rapport aux autres – et non un contraste maximum – qui détermine la profondeur finale et cohérente de l'ensemble.

Tout serait simple si cet ajustement perdurait tel que le peintre l'avait réglé. Malheureusement, avec le temps, *sous le vernis*, les couleurs à l'huile connaissent en vieillissant des transformations complexes. C'est un

fait, maintes fois rappelé : des couleurs se modifient, des pigments s'altèrent... Nous insisterons ici sur les changements qui touchent les *valeurs*.

Des teintes s'obscurcissent, jusqu'à se boucher. D'autres s'éclaircissent par la décoloration de certains pigments. Souvent des nettoyages anciens se sont focalisés sur les parties claires en y supprimant les modulations dont le peintre les avait nuancées.

Il y a donc eu des durcissements de contraste, de manière disparate suivant les zones et les éléments, sans cohérence générale. Or, ces changements inégaux, désordonnés – donc ces dérèglements – vont être mis au jour si l'on enlève le vernis jauni qui les recouvre.

Comment ce dérèglement des contrastes – ainsi révélé – va-t-il bouleverser l'effet de profondeur ?

Ce processus peut se résumer comme suit.

Plus un objet est contrasté, plus nous avons la sensation qu'il est proche. De ce fait, si le contraste originel d'un objet a été renforcé, cet objet aura tendance à paraître "en avant" de sa place naturelle dans le tableau. Les parties qui auront conservé leurs valeurs se trouveront décalées. Il en va de même si le contraste entre un objet et son fond a augmenté.

Par ailleurs, les zones devenues d'un noir bouché ou d'un blanc sans nuance auront tendance à flotter comme des pièces de puzzle détachées, sans relation avec l'espace gradué du tableau. A partir du moment où des zones flottent, où les éléments figurés sortent de leur place naturelle, toute l'illusion d'espace disparaît ; notre œil enregistre la platitude de la toile.

Sur les *Marchands de poissons*, le contraste durci, noir-blanc, des éléments les avance tous sur le même premier plan. Les petits poissons en arrière sur la table ou le visage du marchand nous semblent aussi proches que l'otarie et le crabe du premier plan, ou que les poissons à terre. Regardons, au fond, entre l'intérieur de la boutique et la vue du port : le peintre avait figuré l'épaisseur du mur, plan fuyant qui marquait la profondeur. Ce n'est plus qu'un rectangle gris plat, sans perspective, et l'intérieur de la boutique est un vide noir. Les restaurateurs ne voient-ils pas la négation de l'espace causée par le dévernissage ?

Le vieillissement du vernis a, au contraire, la vertu d'accompagner le vieillissement des couleurs sous-jacentes, en compensant ses défauts, en rétablissant, en "restaurant" un équilibre.

En effet, sa teinte jaunâtre a plus d'influence sur les noirs et sur les blancs, dont elle amortit la virulence, que sur les valeurs intermédiaires qui conservent leur répartition relative. Ainsi, pour les zones trop noires ou trop blanches, elle fonctionne comme un filet qui les maintient à l'intérieur de l'espace figuré, en les reliant à nouveau aux tons qui les environnent.

Si l'on s'avisait d'enlever le vernis jaune sur *La Marchande de gibiers*, il est facile de prévoir que les zones d'ombre se révéleraient des plages noires et que la marchande basculerait vers l'avant, semblant plus



Fig. 1. *La Marchande de gibier* – Musée du Louvre



Fig. 2. *Marchands de poissons à leur étal* – Musée du Louvre



proche que les singes du premier plan. Ce tableau ne réclame qu'un meilleur éclairage et quelques soins pour rendre un peu de transparence à son vernis.

Eugène Delacroix avait fait les mêmes remarques à propos du vernis jaune et du dévernissage des maîtres anciens : « [...] *l'aspect des tableaux [dévernissés] a quelque chose de métallique et de monotone, à cause de l'aspect uniformément sombre des parties ombrées [...]* La coloration jaune des vernis accumulés par le temps, qui s'étendait également aux clairs, mettait une sorte de liaison entre ces clairs et ces ombres. » (Lettre à Dutilleux du 8 août 1858)

Par cette liaison rétablie, le vernis jauni permet de "restaurer" une juste perception de l'espace général.

La restauratrice Sarah Walden avait également bien décrit ce phénomène en prenant l'exemple d'un tableau en cours de nettoyage. D'abord excessivement couverte de vernis brunâtres, l'image est enterrée, sans profondeur. Puis, le vernis étant aminci, mais encore jaune, l'effet de troisième dimension soudain réapparaît. Mais si le restaurateur poursuit le nettoyage, croyant gagner encore de la profondeur, l'effet s'inverse : l'image devient plate<sup>2</sup>.

Produire l'illusion de profondeur est une faculté fondamentale de la peinture à l'huile et au vernis, une caractéristique primordiale. Comment les restaurateurs peuvent-ils méconnaître la technique picturale au point d'annuler cette valeur qui fut une conquête artistique ? Est-ce l'effet de notre époque positive qui ne comprend plus la "naïve" illusion pour laquelle ces grands artistes avaient déployé tout leur art ?



Fig. 3. *Le blanchiment des draps à Harlem* (vers 1670).  
Jacob van Ruisdael – Kunsthau Zurich (D.R.)

Salle 38 (Richelieu, 2<sup>e</sup> ét.), *Le Coup de soleil* peint par Jacob van Ruisdael devait être une fabuleuse démonstration d'espace et d'évocation atmosphérique. La composition de cette vaste scène théâtrale, parcourue d'éclats de soleil, ne laisse pas de doute sur l'effet recherché par l'artiste. Pourtant, l'absence de vernis ancien et la perte, sans aucun doute, de glacis originaux, lui confère un aspect monotone et une lumière plutôt lunaire, contredisant sa conception.

Si les conservateurs semblent moins percevoir la perte de profondeur dans ce tableau, c'est probablement parce qu'ils n'ont pas pu le comparer à un paysage similaire plus modérément nettoyé, comme le Ruisdael du Kunsthau de Zurich (fig. 3).

La restauration a besoin de références : on doit aller les chercher dans les œuvres les mieux préservées, et pas seulement dans sa propre collection.

Dans de tels cas, la pose d'un vernis légèrement teinté pourrait être une solution d'appoint, utilisée déjà par certains musées, préconisée par Paul Pfister, mais que le Louvre s'est refusé à employer jusqu'ici. Dans d'autres cas, on pourrait opter pour un vernis traditionnel, suffisamment épais, dont le vieillissement portera ses fruits dans quelques décennies.

## Le "déroulement" d'une peinture

Le désordre des contrastes relatifs, que manifeste dramatiquement l'absence de vernis ancien, a une autre conséquence.

Le peintre ne s'est pas appliqué seulement à régler la place de ses figures, objets ou éléments dans l'espace fictif de l'image. Avec les mêmes moyens picturaux, il a aussi conçu ce que l'on pourrait appeler un "ordre d'entrée en scène" de ses divers éléments.

Nous abordons ici une notion qui est, en général, complètement oubliée lorsqu'on parle de la perception d'un tableau : sa vision n'est pas instantanée. La peinture est un art immobile, mais sa réception *doit se dérouler dans le temps*.

Notre œil et notre cerveau ne peuvent pas saisir en un instant tous les composants d'une œuvre.

Non seulement ce n'est pas un inconvénient, mais cela devient un atout, une ressource, entre les mains du peintre qui peut ainsi développer son expression dans la dimension temporelle. Il conduit le spectateur à la découverte progressive des multiples aspects de sa création. « *La peinture est une poésie muette* », selon la formule attribuée à Simonide, sans cesse reprise depuis Vinci. Comme une poésie, de vers en vers, elle fonctionne selon un déroulement, prévu par l'artiste.

Lorsque nous regardons un tableau bien conservé nous en faisons l'expérience. Le peintre nous impose d'abord une première impression : ses formes majeures,

2 - S. Walden, *Outrage à la peinture*, pp. 138-139, Editions Ivrea, 2003.



Fig. 4. *Mme Rousseau et sa fille* (détail)  
Elisabeth Vigée Le Brun (1789) – Musée du Louvre



Fig. 5. *Mme Molé-Reymond* (détail)  
Elisabeth Vigée Le Brun (1786) – Musée du Louvre

ses regroupements frappants, ses arrangements fondamentaux de couleurs, ses figures primordiales. Mais il a ménagé des passages vers d'autres éléments. Progressivement, des relations plus complexes nous deviennent perceptibles, des nuances de couleur nous apparaissent qui ne se discernaient pas d'abord, des figures ou des objets émergent, l'ensemble s'enrichit pour constituer un monde complet. Le peintre a finalement conduit notre œil dans un long périple au sein de son tableau, avec un rythme propre qui nous soustrait au défilement continu du temps ordinaire.

Lorsque l'état des tableaux le permet encore, cette expérience de la révélation progressive va de pair avec notre immersion, progressive également, dans la profondeur de son espace. Ce n'est pas un hasard : ces deux effets – déroulement et profondeur – sont liés aux mêmes "réglages" picturaux des rapports de contraste.

C'est pourquoi les incohérences qui surgissent avec l'absence de vernis ancien, retentissent tout autant sur ce déroulement temporel. Nous en avons fait souvent l'expérience : l'œil ne sait plus "par où commencer", face à des éléments qui se présentent immédiatement dans le désordre. Il ne peut plus commencer, ni poursuivre. Assailli par une multitude de "détails" (que le restaurateur s'est peut-être réjoui d'avoir rendus lisibles !) qui s'imposent en même temps que les éléments primordiaux, il est bloqué au seuil d'un art dont il ne peut plus faire l'expérience sensible. Les éléments secondaires ne fonctionnent plus ainsi que le peintre l'avait prévu comme des enrichissements, mais parlent pour eux-mêmes dans une cacophonie.

Faut-il s'étonner qu'une peinture ancienne et un vernis ancien forment un système cohérent, avec des vieillissements qui s'équilibrent ? Ne devrait-on pas plutôt soupçonner quelque chose d'anormal en voyant un tableau vieux de quatre siècles couvert d'un vernis synthétique incolore projeté au pulvérisateur ?

## Épaisseur du vernis

Le vernis ne sert pas seulement pour instaurer une profondeur dès l'origine, puis pour la "restaurer" par l'effet de son ton jaune, en compensant les transformations complexes survenues avec le temps. Son épaisseur lui permet de jouer aussi un rôle optique déterminant qu'un vernissage mince ne remplira pas.

Depuis Van Eyck jusqu'aux peintres du XIX<sup>e</sup> siècle, il doit être assez épais, consistant, pour assurer trois fonctions esthétiques primordiales : *enrober* la touche du pinceau, créer *un milieu transparent* pour conduire la lumière en profondeur, et créer une *limite impalpable* entre le monde naturel et ce monde idéal figuré au-delà.

### *L'enrobé de la touche et la transparence*

L'épaisseur des vernis traditionnels permettait d'enrober la touche de peinture de manière à lui donner une suavité, à produire un mystérieux fondu de la matière, les peintres souhaitant sublimer – et faire oublier – le travail artisanal du pinceau.

La salle 52 (Sully, 2<sup>e</sup> ét.) permet une comparaison édifiante entre deux portraits peints par Vigée Le Brun.

Le portrait de *Mme Rousseau* (fig. 4), judicieusement allégé voici déjà longtemps, rend à merveille la tendresse de la peau, grâce au fondu de la touche produit par le vernis. Celui de *Mme Molé-Reymond* (fig. 5) a été totalement déverni ("allègement prononcé") en 1994 et ne possède plus qu'une finition mince incolore. Le résultat ne transmet plus aucune sensation de peau, mais évoque une palette barbouillée de coups de brosse : des traînées de pinceau ressortent à vif, sans rapport avec le visage, telles ces striures sur les joues, et partout des accumulations de matière peinte sautent aux yeux. Ce tableau semble peint à l'acrylique et non à l'huile, alors que ce sont deux œuvres de même origine, réalisées sur panneau de bois avec les mêmes



Fig. 6. *Sainte Françoise Romaine*, Nicolas Poussin – Musée du Louvre

moyens picturaux, hormis le vernis ancien qui manque à l'une des deux.

On se méprend en croyant que Franz Hals, parce qu'il brosse ses portraits avec des touches vigoureuses, aurait souhaité qu'elles fussent "mises en valeur" par les nettoyages que l'on voit pratiqués aujourd'hui. Hals vernissait ses peintures et des indications laissent penser qu'il utilisait un vernis à l'huile, très consistant. L'audacieux graphisme de ses coups de brosse n'en était pas amoindri – comme notre époque le pense – mais il était enrichi par un moelleux : tout le raffinement esthétique du XVII<sup>e</sup> tient dans cette union de la vivacité et de l'illusionnisme. A cet égard, la très bonne conservation du portrait de la *Bohémienne* du Louvre montre un bel exemple de cette manière vigoureuse adoucie (salle 28, Richelieu, 2<sup>e</sup> ét.).

Il faut ici se réjouir qu'un si grand nombre de tableaux hollandais du Louvre présentent encore cette qualité, grâce à la prudence de Jacques Foucart, leur conservateur jusqu'en 2005, tels les Rembrandt – depuis la *Bethsabée* jusqu'au *Bœuf écorché* – ou le portrait de *Charles 1<sup>er</sup>* par Van Dyck, qui témoignent des allègements réussis dans les années 50. On doit d'ailleurs saluer les soins particuliers qui ont permis de préserver la belle apparence du rare nu féminin peint par Van Dyck, *Vénus demande à Vulcain de forger des armes pour son fils Énée* (salle 26, Richelieu, 2<sup>e</sup> ét.).

3 - Cette linoxyne est composée de l'union des molécules de triglycérides insaturés (oléique, linoléique, linolénique) polymérisées. Voir, "Patine e Vernice antiche sui dipinti", Paolo Cremonesi, dans *Le Patine, Genesi, Significato, Conservazione*, Kermesquaderni, 2005.

### Limite subtile

La discussion se poursuit sur ce problème : les tableaux nettoyés à fond, puis revernis d'une couche mince incolore, donnent une impression de matérialité ostensible. Le tableau "physique", toile plate recouverte de peinture, prend le pas sur la représentation sensible des figures et de l'espace. C'est ce que Cesare Brandi appelait « *la jactance de la matière* », qui parle pour elle-même et contredit la présence mystérieuse de l'image, qu'il nommait son « *épiphanie* ».

La peinture était conçue, pour reprendre la formule d'Alberti, comme « *une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder une "historia"* », c'est-à-dire la représentation convaincante et harmonieuse d'un sujet. Le vernis traditionnel fonctionne comme une limite, subtile mais effective, à partir de laquelle la matière devient représentation d'un monde idéal. La suppression de cette limite fait rétrograder le tableau à son état strictement matériel.

Pour expliquer ce fait, il faut à nouveau concevoir que la couche colorée "découverte" par un nettoyage poussé est très loin d'avoir gardé son intégrité.

Prenons le cas le plus simple d'un tableau de facture classique, dont les couleurs sont composées de pigments et d'huile de lin. L'huile en séchant, ou plus exactement en se polymérisant progressivement, va former à la surface de la couleur une zone plus dense en linoxyne, une sorte de peau<sup>3</sup>. Cet exsudat huileux, contenant parfois des traces de calcium qui peuvent l'opacifier légèrement, va lui-même connaître un certain jaunissement. Le vernis, passé ensuite, va compléter cet épiderme.

Or, cet exsudat originel a rarement survécu aux passages répétés des solvants. Non seulement nos vernis modernes sont trop minces pour enrober la touche comme le faisaient ceux d'origine, mais ils ne compensent même pas cet émail de linoxyne perdu.

Un rare exemple de tableau conservant une grande part de cette structure originelle se trouve être la *Sainte Françoise Romaine* (salle 14, Richelieu, 2<sup>e</sup> ét.) peinte par Poussin en 1657/58 (fig. 6). Ce que nous savons de son destin laisse comprendre qu'il n'avait jamais été dévernifié à fond avant l'intervention de 1999, durant laquelle les vernis furent éliminés, mais sans supprimer complètement la première peau de la peinture.

La finesse de ses teintes, les glacis roux qui enrichissent encore la robe verte de l'Ange, ou la douceur du bleu qui drapait le personnage à terre, sont à comparer avec les couleurs actuelles d'œuvres de Poussin de la même salle. Leur crudité est le signe de surfaces épidermées dans lesquelles les pigments sont mis à vif de manière anormale.

On doit toutefois déplorer la précipitation de 1999, car les analyses laissaient espérer que le vernis original était encore présent, et sa conservation aurait fourni un témoignage crucial. Un vernis légèrement ambré



permettrait toutefois à la *Sainte Françoise Romaine* de mieux développer son espace.

Lorsqu'ils abordent un tableau de Poussin, les restaurateurs devraient se souvenir que le peintre commençait par fabriquer des petits mannequins de cire, qu'il habillait et disposait sur une planche engagée ensuite dans une boîte, de telle sorte que l'ensemble forme la scène close d'un petit théâtre en relief. Nous devrions donc retrouver cette sensation de pénétrer par le regard dans l'espace d'une scène de théâtre, avec son illusion mystérieuse, tout en demeurant à la distance qui sied au spectateur d'une pièce.

## L'évolution des musées de France

Si les musées de France professent en théorie la doctrine de l'allègement du vernis, formulée dans les années 50, ils sont passés au fil des années à une pratique de suppression, sous le terme d'« *allègement poussé* ». Notre passage devant la *Vierge et l'Enfant avec Saint François*, petite peinture sur cuivre du Dominiquin retrouvée en juin 2004, en fournit une preuve. A lire les renseignements affichés à côté de l'œuvre, sa restauration en 2006 aurait été « *un allègement du vernis* ». Pourtant, nous tombons tous d'accord qu'il s'agit d'un dévernissage complet.

La première réforme que l'on est en droit d'attendre serait l'abandon de ces continuels euphémismes, car sans la sincérité du langage, tout travail entre conservateur et restaurateur est faussé d'avance.

Les nettoyages entrepris au Louvre depuis une vingtaine d'années ne répondaient pas à des nécessités de sauvegarde (les tableaux n'étant nullement en danger) : ils avaient un caractère esthétique. On attendrait donc des justifications d'ordre esthétique, en rapport avec la création de l'œuvre (avec quels matériaux était-elle réalisée ?) ou avec l'expression de l'artiste (quel effet recherchait-il ?). Mais à la place d'argumentations, nous ne trouvons dans les dossiers que deux *motivations* : supprimer le ton jaune d'un vernis oxydé, et atteindre une « lisibilité » des tableaux.

### *Illusion de la lisibilité*

La lisibilité est une notion fallacieuse puisqu'un tableau n'est pas conçu pour se lire. Si l'on devait toutefois accorder à ce mot un sens – par exemple, « rendre visible l'expression de l'artiste » – il faudrait constater que les tableaux ainsi restaurés ne sont pas devenus plus « lisibles », au contraire.

Par exemple, dans une œuvre de Cornelis Huysmans, *Troupeau dans un paysage vallonné* (escalier Lefuel), toute la végétation s'est obscurcie avec le temps tandis que le ciel demeurait clair, peut-être lessivé de surcroît. Le dévernissage n'a permis de lire aucun élément supplémentaire ; il n'a fait qu'exagérer la découpe brutale de deux masses trop contrastées.



Fig. 7. *Moïse sauvé des eaux* (détail)  
Nicolas Poussin (1647) – Musée du Louvre

Les toiles préparées avec des fonds brun-rouge vont poser des problèmes encore plus fréquents. En vieillissant, ces fonds colorés finissent par disparaître, par « repousser » sous les couleurs en étouffant les demi-teintes du tableau, dont ils écrasent les nuances. Pour ce type de peintures – et elles sont fort nombreuses – il est illusoire de croire qu'un dévernissage leur donnera une « lisibilité » meilleure : nous ne voyons rien de plus qu'un tableau envahi par des plages sombres monotones d'où émergent des éléments sans lien, aux couleurs souvent agressées par les lixiviations (fig. 7).

Dans les exemples que nous avons vus, la suppression des vernis anciens aboutit au contraire à rendre *illisible* ce que l'artiste avait souhaité transmettre : la découverte progressive voulue par le peintre devient un affichage désordonné, la perception de la profondeur est réduite à une impression de platitude. Au lieu de rendre « lisible » l'expression sensible des matières, par exemple la peau vivante du modèle, le nettoyage nous fait « lire » les coups de brosses et les traces de peinture.

### *L'obsession du jaunissement*

« *Les bleus de Poussin, de Claude Lorrain, de Le Sueur, etc. ont pris avec le temps une crudité agressive qui les détache des autres couleurs et rompt leur équilibre primitif* ». Dans ce passage de l'article définissant la doctrine du Louvre, René Huyghe avait judicieusement choisi son exemple pour mettre en garde contre un nettoyage poussé des peintures du XVII<sup>e</sup>. Il savait combien la tentation était grande de « dévoiler » ces bleus à base de lapis-lazuli dans leur force séduisante. Il a suffi d'une génération – avec le tournant des années 80 – pour que la limite des allègements, si précisément argumentée, vole en éclats. Les salles de la peinture française du XVII<sup>e</sup> démontrent l'abandon de ces principes, avec notamment la série des 21 tableaux du *Cycle de Saint Bruno*, peints par Le Sueur entre 1645 et 1648





Fig. 8. *Pirates africains enlevant une jeune femme*  
Eugène Delacroix (1852) – Musée du Louvre

(salle 24, Sully, 2<sup>e</sup> ét.), nettoyés à fond entre 1981 et 1993. Ils affichent exactement les déséquilibres, l'éclat trompeur des blancs et des bleus, que Huyghe avait voulu éviter, en préservant une « patine plus ou moins légère [qui] mate la crudité des couleurs désaccordées ».

L'accusation capitale pour condamner le ton jaune d'un vernis – à savoir qu'il affecte les teintes froides, et surtout les bleus – ne résiste d'ailleurs pas à l'expérience que l'on peut faire devant des tableaux comme *Polymnie, Muse de l'éloquence*, de Vouet (Salle 30, Sully, 2<sup>e</sup> ét.), dont le vernis blond et régulier n'empêche aucunement d'admirer les nuances colorées, du bleu de lapis-lazuli aux roses, aux ocres et au blanc gris.

Les grands tableaux d'autel de la salle 19 (Sully, 2<sup>e</sup> ét.) ont connu des allègements tellement poussés, anciens et récents, que ces tableaux à l'huile prennent un aspect plus proche de la peinture à fresque (par exemple *l'Apparition du Christ aux trois Maries*, de Laurent de La Hyre, *Saint Jacques le Majeur*, de Noël Coypel). C'est une aberration puisque, même si le XVIII<sup>e</sup> a valorisé la clarté dans l'expression artistique, les peintres ne pouvaient pas dépasser les moyens inhérents à la technique « à l'huile », ni ne le souhaitaient.

Parfois, la peinture appauvrie par l'effet des solvants est devenue poreuse. *La Déposition de Croix*, de Sébastien Bourdon en est un exemple : dans ces parties assoiffées, le vernis synthétique et mince est entièrement « absorbé », ce qui provoque des zones mates, douteuses.

Ce qui était reconnu, voici quelques décennies, pour un degré de jaunissement satisfaisant et utile pour la perception de l'œuvre, paraît aujourd'hui un défaut inacceptable. Cette obsession retentit autant sur le choix du revernissage, où l'on adopte des principes contraires aux besoins de la peinture à l'huile : le passage de couches ultra-minces au pulvérisateur et l'emploi de produits synthétiques non jaunissants.

Les musées français avaient une réputation de prudence mais un glissement s'est produit néanmoins avec l'adoption des résines acryliques puis surtout cétoniques (polycyclohexanones), dont on repère assez facilement la présence sur certaines toiles du Louvre, à leur aspect plastifié et atone, tel celui de *L'Automne*, de *L'Été*, et du *Printemps*, chefs-d'œuvre de Poussin.

Parce que la taille de leurs molécules est trop grande, ces résines ne parviennent pas à une saturation correcte des couleurs et, en outre, elles ne s'enlèvent pas plus facilement que le vernis naturel mastic<sup>4</sup>. Dans certains cas elles exigent même – d'après Masscheleine-Kleiner – l'utilisation de solvants forts.

## Authenticité et vernis historiques

A l'issue de ce parcours nous pouvons proposer une ligne de conduite générale.

*Sur tous les tableaux qui ont été conçus comme peintures vernies, et qui ont perdu leur vernis d'origine, un vernis ancien aux résines naturelles, avec son jaunissement, doit être considéré comme authentique.*

*Il complète une structure picturale qui, sans lui, ne fonctionne plus, ou fonctionne même à l'opposé des intentions artistiques de l'auteur.*

*Il doit avoir – au minimum – une épaisseur correspondant aux caractéristiques des vernis utilisés par les artistes et garder une transparence qui lui permette de jouer son rôle optique.*

*Les programmes de « nettoyages » se sont étendus sans apporter les preuves de leur légitimité. C'est l'inverse qui doit prévaloir : aucune suppression d'un vernis ancien ne devrait être envisagée sans apporter la preuve que celui-ci ne correspond aucunement à celui passé par l'artiste et qu'il est incompatible avec la structure picturale de son œuvre.*

Comment le public pourrait-il admettre – si l'on s'avisait de lui expliquer – que la restauration d'un tableau ne respecte pas le type de finition posée par son auteur et s'évertue au contraire à lui imposer une finition moderne dont il ne pouvait avoir aucune idée ?

Ainsi, la responsable qui a coordonné la restauration du chef-d'œuvre de Véronèse, les *Noces de Cana*, a-t-elle cru devoir assurer publiquement que le tableau avait bénéficié d'un vernis « aux résines naturelles, comme il avait été verni autrefois ». Ce qui est faux, puisqu'il venait d'être couvert, six mois plus tôt, de vernis cétonique en trois pulvérisations générales<sup>5</sup>.

4 - A. Phenix, « Synthetic Resins as Surface Coatings », *WAAC Journal* Volume 17, Number 1 (1995).

5 - Dans l'émission de France Culture, « Les Arts et les Gens », novembre 1992, poursuivant : « Les ultraviolets font que le vernis se patine et blondit très très vite, et le vernis des Noces de Cana va blondir. » Ce n'est pas le cas, bien sûr, avec ces résines polycyclohexanones.



Fig. 9. *Repos de la Sainte Famille...* (détail)  
Orazio Gentileschi (vers 1624-28) – Musée du Louvre

Parmi les Delacroix, généralement bien conservés au Louvre, le tableau des *Pirates africains enlevant une jeune femme* (fig. 8) de 1852 (Salle 62, Sully, 2<sup>e</sup> ét.) manifeste tout ce que l'artiste avait déploré (voir, ci-dessus, p. 26) et notamment « *cet éclat factice que causent les dévernissages successifs qui rembrunissent certaines parties en donnant aux autres un éclat qui n'était pas dans l'intention des maîtres* ».

Delacroix avait justement, à plusieurs reprises durant ces années 1850-60, exprimé ses raisons de ne pas dévernir ses peintures (voir *Nuances* 27). Généralement les artistes ne nous ont pas laissé de telles précisions, mais il nous revient de chercher dans leur œuvre les témoignages de leur conception. Et ils ne manquent pas si l'on s'attache à les découvrir.

Prenons le cas d'Orazio Gentileschi (1562-1639). Voici quelques années, un vernis original composé de résine de pin (colophane) et de copal de Manille, a été identifié, au musée Getty, sur une œuvre de ce peintre, exécutée vers 1622 : une couche finale qui correspond en outre au témoignage direct de Turquet de Mayerne sur le « *vernix d'ambre venant de Venise* » qu'utilisait Gentileschi (voir *Nuances* 36-37).

Que pouvons nous dire des deux tableaux de Gentileschi que possède le Louvre, tous deux peints entre 1624 et 1628, exposés dans la Grande Galerie ? *Le Repos de la Sainte Famille pendant la fuite en Egypte* (fig. 9) possède un vernis naturel, légèrement doré. Il est peu probable qu'il soit d'origine, mais il est très comparable à celui retrouvé au Getty. Sa conservation est donc légitimée par des arguments précis et pleinement justifiée par l'aspect authentique qu'il procure au tableau. D'un autre côté, la *Félicité publique triomphant des dangers* a été totalement dévernée au moyen de solvants lourds en 1978 puis couverte d'un produit synthétique passé au pistolet.



Fig. 10. *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* (détail) – Musée du Louvre

Aucune justification, ni historique, ni esthétique, ne peut être avancée pour défendre ce type de « restauration », qui a été pourtant imposé à quasiment toutes les peintures italiennes de cette période quoiqu'elles partagent les mêmes caractéristiques artistiques (parmi lesquelles des Guerchin, Guido Reni, Pierre de Cortone, Albane, Carrache, etc.), ou aux peintures italiennes du XVI<sup>e</sup> siècle, sans apporter d'argument en rapport avec leur conception esthétique.

A l'opposé, les Rembrandt ont tous actuellement un vernis, parfaitement allégé dans les années 50, dont la nature correspond à celle du vernis mastic que l'artiste employait. Il n'existe aucune raison d'y toucher.

Tous les vernis anciens ne sont cependant pas dans un état satisfaisant. Des manques de transparence se remarquent par exemple sur la moitié inférieure des *Pestiférés de Jaffa*, de Gros, tandis qu'un chanci grisâtre affecte le *Saint Sébastien soigné par sainte Irène*, de Georges de La Tour. L'article qui suit (pp. 32 à 34) traitera des solutions possibles à ces problèmes.

Une question nous a été posée sur l'état de *La Mort de Sardanapal*, de Delacroix, dont le vernis semblerait « sale » selon certains avis. Il nous apparaît, au contraire, que les petites zones « plus propres » repérables sur les carnations résultent de l'arrachage, heureusement limité, de ses glacis originaux. Quelques rares traces de vernis trop épais dans certains drapés ne gênent pas l'appréciation de l'ensemble.

En revanche, *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* de Vinci, souffre évidemment de retouches assombries (fig. 10). Parvenir à raccorder ces zones ponctuelles, en renouvelant les retouches, sans mettre en cause le vernis, mais en lui redonnant une transparence qui lui manque : voilà un exemple concret de ce que nous avons appelé un *projet de conservation*, par opposition aux *programmes de nettoyages* – en fait de *suppression* des vernis anciens – instaurés jusqu'ici.

# Allègement : méthodes pour préserver et pour amincir les vernis anciens

*par Paul Pfister, restaurateur à Zurich*

La question du traitement des vernis anciens touche inévitablement un point sensible et nos réflexions susciteront probablement des réactions contradictoires dans le monde de la restauration. Mais notre propos est présenté ici à la fois pour le bien des œuvres d'art et pour celui de notre profession.

Dans l'article qui précède, nous avons expliqué le rôle "restaurateur" que joue le vernis naturel ancien, ses valeurs esthétique et historique, et sa contribution à l'authenticité d'une peinture à l'huile. Nous avons conclu que si un tableau a été créé comme peinture pourvue d'un vernis et que son vernis d'origine n'existe plus, le vernis naturel ancien qu'il comporte doit être considéré comme authentique, à préserver. Cela étant dit, il est indéniable qu'en cas de superposition de plusieurs couches de vernis accumulées au cours des siècles, une réduction de leur épaisseur peut devenir légitime en ce qu'elle permet de conserver une couche correspondant à celle conçue par l'artiste.

Au fil des années, dans les musées de France qui maintenaient en principe cette doctrine de l'allègement, deux arguments ont été fréquemment avancés par les restaurateurs. D'une part, on affirme que les allègements sont le plus souvent impossibles à réaliser et que, techniquement, il ne reste que deux solutions : ne rien faire ou dévernir. D'autre part, on objecte que les solvants employés restent dangereux pour la peinture : mieux vaudrait se débarrasser complètement d'un vernis ancien et le remplacer par un produit moderne qui ne jaunira quasiment pas, afin de n'avoir à intervenir que le moins souvent possible sur les tableaux.

Ces arguments, que les conservateurs des collections finissent par accepter, laissent penser que l'on refuse – ou que l'on ne connaît pas en France – les autres moyens et méthodes pourtant disponibles. Dans tous les cas, ce manque d'information, d'intérêt ou de recherche équivaut à un manque de professionnalisme.

De fait, en parcourant les salles du Louvre, nous apercevons rarement des peintures sur lesquelles on a effectué une vraie réduction d'épaisseur des vernis. La plupart des nettoyages depuis vingt ans montrent un dévernissage complet ou quasi-complet. Ces collections

réclameraient à notre avis – outre l'amélioration de l'éclairage dans plusieurs salles – deux actions prioritaires : soigner les couches de vernis traditionnels existants et trouver des solutions pour les tableaux qui ont perdu, à leur détriment, leur vernis ancien.

Cependant nous savons bien que des allègements sont encore envisagés au Louvre, ou que des surépaisseurs de vernis, par endroits sur certains tableaux, posent un problème. C'est pour répondre à ces situations que seront ensuite proposées et discutées ici des méthodes éprouvées de réduction des vernis.

## Conservation des vernis naturels

Suivant les époques et les écoles, différents vernis naturels ont été utilisés (résines mastic, dammar, colophane, etc.), soutenant dans la plupart des cas les peintures à l'huile de manière avantageuse. Nous connaissons des vernis naturels qui ont dépassé 150 ans et ont gardé une bonne transparence, avec parfois à leur surface un voile léger d'opacité et un certain jaunissement. Bien sûr cela dépend de la qualité des résines, de l'essence ou de l'huile utilisées dans leur préparation.

### *Chanci des vernis*

Le jaunissement est une évolution intrinsèque des résines naturelles; il est dû à leur oxydation.

Cette oxydation prend évidemment naissance à l'endroit où le vernis est en contact avec l'air, donc se limite d'abord à sa surface. C'est en profitant d'une certaine porosité du vernis que l'oxydation va descendre lentement dans son épaisseur, accentuant ainsi l'effet de jaunissement. Pour limiter cette progression, une première précaution était bien connue dans les ateliers d'autrefois : elle consistait, dès que le vernis était suffisamment sec, à polir sa surface avec un chiffon doux. Ce lustrage permettait de comprimer la structure du vernis afin qu'elle ne reste pas "ouverte" après l'évaporation de l'essence qu'il contenait.

En "refermant" le vernis, on limitait déjà les risques de développement futur de microfissures. Celles-ci sont



en effet un problème essentiel puisqu'en fractionnant la structure du vernis elles lui font perdre sa transparence. Pour des vernis anciens aux résines naturelles qui s'opacifient, le lustrage permet encore, parfois, de résorber ce problème. Lorsque les microfissurations aboutissent à rendre un vernis laiteux, blanchi, on parle de *chanci* et il faut envisager d'autres solutions.

Le jaunissement du vernis est donc un phénomène naturel, normal, qui peut être modéré.

Son opacification, ou *chanci*, est le résultat d'une pathologie qui doit être soignée.

#### *Chanci des couleurs et lixiviation*

Lorsqu'on observe nombre de tableaux du Louvre, on constate que les couleurs elles-mêmes portent les stigmates de nettoyages trop forts, anciens et récents. Ils se traduisent par deux altérations : la lixiviation et le *chanci*, blanchiment similaire à celui du vernis.

Personne ne nie aujourd'hui les nettoyages brutaux des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Durant plusieurs décennies et jusqu'au début des années 90, des solvants très lents à s'évaporer et très pénétrants ont été utilisés en abondance, comme l'éther monoéthylique de l'éthylène glycol, le diacétone alcool ou le diméthylformamide. Ils ont été proscrits depuis, du moins en principe.

A plusieurs reprises, la peinture a été pénétrée par ces solvants lourds qui en ont extrait, en s'évaporant, une part de ses constituants huileux originaux : c'est le phénomène de la *lixiviation*. Elle appauvrit la couche colorée et laisse des crevasses microscopiques dans sa structure, avec un impact plus grave pour certaines zones en fonction des pigments qui s'y trouvent.

Le revernissage permettra d'atténuer pendant quelque temps ce problème, mais, à plus ou moins long terme, les microfissures vont affecter à nouveau la couche colorée ; elles se traduisent visuellement par un blanchiment, comme pour les vernis. Les couleurs atteintes deviennent ternes, comme voilées et les *chancis* sévères, blanchâtres, peuvent sembler incurables pour certains restaurateurs. La résurgence de *chancis* des couleurs est plus fréquente lorsqu'on a appliqué du vernis synthétique, ne serait-ce qu'en mince couche intermédiaire, car ce type de produit forme une barrière sous laquelle persistent des micro-vides<sup>1</sup>. Et ajouter une couche finale de vernis naturel ne supprime en rien ce problème.

Il faut d'abord essayer de soigner ce qui existe.

Afin de dissiper l'opacité ou le *chanci* il faut pouvoir résorber les microfissures qui en sont la cause. Pour les couches colorées, il s'agira d'y introduire des résines naturelles de manière à reconstituer un liant homogène



*Moïse sauvé des eaux* (détail), Thomas Blanchet (1614-1689)

Ce tableau, acquis par le Louvre en 1987, montre à la fois un *chanci* de la couleur (flèches), une distorsion des contrastes, avec de vastes zones obscurcies, et des couleurs faussées par des lixiviations.

qui avait été appauvri. Pour les vernis, on s'appliquera à refermer leurs fissures.

Je voudrais mentionner ici deux méthodes qui ont été souvent abandonnées dans notre profession, trop hâtivement. En réalité, elles ont été condamnées sur la base d'une mauvaise utilisation qui en avait été faite. Il convient de dissiper ces malentendus.

#### *L'essence de térébenthine*

Durant ces dernières décennies, on a enseigné aux restaurateurs que l'essence de térébenthine – le produit le plus courant pour dissoudre les résines et diluer les huiles – représentait un danger pour les tableaux, et ils l'ont souvent bannie de leurs ateliers. Si l'on suivait cette idée, il faudrait conclure que tous les peintres du passé ont détruit leurs tableaux d'avance, et les musées des beaux-arts seraient à moitié vides.

Ce que nous constatons en revanche, c'est que de nombreuses œuvres restaurées récemment sans l'essence de térébenthine commencent à poser de plus en plus de problèmes : non seulement un trouble dans la perception des tableaux, mais aussi des problèmes de conservation.

D'où vient cette idée de rejeter l'essence de térébenthine ? On s'est rendu compte que cette essence, appliquée sur la surface, se maintenait longtemps dans la structure picturale et s'en évaporait lentement, ce qui peut amener un certain ramollissement de la couche picturale. Cela veut dire qu'il est contre-indiqué de l'employer pour un allègement : mélangée à d'autres solvants, l'essence de térébenthine ramollit si bien les couches résineuses que des glacis risquent d'être affectés. Mais si on l'utilise comme un apport, additionnée d'une quantité minimale de résine naturelle, pour nourrir la couche picturale, elle permet de resaturer les couleurs, de réduire une opacité ou un blanchiment.

1- "Polimeric Synthetic Resins and Synthetic Resin Varnishes Mechanical Properties, Ageing Behaviour and Solubility", U. Baumer, J. Koller, dans *Firnis : Material Ästhetik- Geschichte*, 1998.



Les autres solvants plus légers, s'évaporant trop vite, n'ont pas la possibilité d'apporter les résines dissoutes dans les parties profondes des couches picturales. Il faut en outre que ces résines soient naturelles, car les résines synthétiques ne parviennent pas à saturer correctement la couche picturale.

### *La régénération*

En 1863, le chimiste Max von Pettenkofer a proposé un traitement, dit de "régénération", puisqu'il permettait de rendre à un vernis opacifié sa transparence, sans l'enlever. Sa méthode d'origine consistait à exposer la surface du tableau à des vapeurs d'alcool qui faisaient gonfler le vernis. Les microfissures se refermaient et le vernis retrouvait une structure homogène, donc transparente. En 1867, Pettenkofer préconisa d'appliquer un peu de baume de Copahu liquide sur la surface, pour une plus grande efficacité du traitement.

Les résultats se sont avérés satisfaisants – l'effet perdurant au moins pour un temps – mais on s'est rendu compte récemment que ce procédé, employé sur de nombreuses œuvres depuis cette époque, avait généré de sérieuses complications : des amalgames entre glacis et vernis, ou des transferts de pigments de la peinture vers le vernis<sup>2</sup>. Dans ces circonstances, tout dévernissage ultérieur devient dommageable.

En France, ce mode opératoire n'a pas été beaucoup suivi, car les restaurateurs considéraient que le tableau ainsi placé sous les vapeurs d'alcool échappait à leur attention. Mais la méthode de "régénération" qu'ils ont pratiquée dans les musées de France a été bien pire puisqu'elle a consisté à passer de l'alcool pur, avec de larges brosses, directement sur le vernis. La pénétration au-delà du vernis et les amalgames entre les couches sont encore plus assurés. Cette pratique, qui a perduré en France jusque dans les années 90, est aujourd'hui mal vue, à juste titre, et elle doit être proscrite.

En revanche, la méthode des vapeurs d'alcool peut être utilisée dans une version sécurisée. En effet, les études scientifiques montrent que c'est l'usage du Copahu qui a produit les effets néfastes observés.

Une régénération correcte se fait à l'aide de boîtes, de formats divers adaptés aux besoins, dont le fond est tapissé de feutre imbibé d'alcool. En les approchant des zones qui ont chanci, les vapeurs étant très subtiles parviennent à un effet au bout de quelques minutes, sans provoquer la pénétration qui est inévitable avec l'alcool liquide.

2 - S. Schmitt, "Effects of regeneration methods on paintlayer, with special reference to the effects of solvent vapour and copaiba balsam", *MOLART Final Report and Highlights*, 1995-2002. "Study of complex organic binding media systems on artworks... selected examples from the Kunsthistorisches Museum, Vienna". V. Pitthard, M. Griesser, S. Stanek, T. Bayerova. Dans *Macromolecules in Cultural Heritage, Macromolecular Symposia*, Vol. 238, 2006.

## Méthodes d'amincissement des vernis

Dans son principe, un allègement implique un travail progressif, maîtrisé et superficiel, permettant de préserver une couche du vernis ancien.

Les documents sur les restaurations de ces dernières années, dans les musées de France, montrent qu'on utilise des solvants comme le diacétone alcool, l'isopropanol, l'éthanol et le méthanol pour les "allègements". Ces produits chimiques, de la famille des alcools, appliqués sur les vernis et les peintures anciennes ont pour effet de ramollir en profondeur toute la structure résineuse et huileuse : l'arrachage est pratiquement garanti. Aucun allègement qui mérite ce nom n'est faisable de cette manière. On se demande pourquoi l'on choisit justement les rares moyens qui n'aboutissent pas du tout à un résultat raisonnable, et qui ne peuvent pas se justifier sur une base éthique.

### *Allègement chimique*

Pour arriver à un véritable allègement, par moyen chimique, il faut au contraire utiliser des produits très volatils, qui n'auront pas le temps de pénétrer en profondeur, puisqu'ils s'évaporent promptement. Il faut passer le coton-tige rapidement et bien laisser sécher avant de repasser.

Cette action brève, limitée et superficielle, implique que le travail pour l'ensemble du tableau sera beaucoup plus patient, minutieux et progressif, contrairement au travail facile, mais non maîtrisé, des autres solvants qui font gonfler l'ensemble des couches de vernis confondues, des glacis, qui imbibent des frottis de couleur, et finalement provoquent des problèmes comme la lixiviation, longtemps après l'intervention.

Comme nous l'avons vu, en vieillissant, les vernis naturels s'oxydent, ce qui s'accompagne d'un fractionnement de leur structure. Or, cette altération offre un avantage, car ces microfissures fournissent un accès pour utiliser d'autres méthodes. Ainsi, on peut appliquer sur le vernis une solution aqueuse avec un savon neutre – jusqu'à une faible alcalinité – en l'homogénéisant avec un mélange de solvants-diluants très peu actifs (hydrocarbures saturés), et si besoin en ajoutant d'autres solvants très volatils. Pour enlever les restes de savon, on utilise les mêmes diluants.

Lorsqu'on a des couches de vernis de natures nettement différentes, on a parfois la chance de pouvoir les séparer par la méthode Wolbers, qui propose des mélanges formulés pour agir spécifiquement sur une résine, et non sur les autres.

### *Allègement mécanique*

Dans le passé, les restaurateurs ont souvent essayé d'amincir le vernis en le frottant avec une poudre de résine naturelle dammar. Ce n'était pas sans problème,

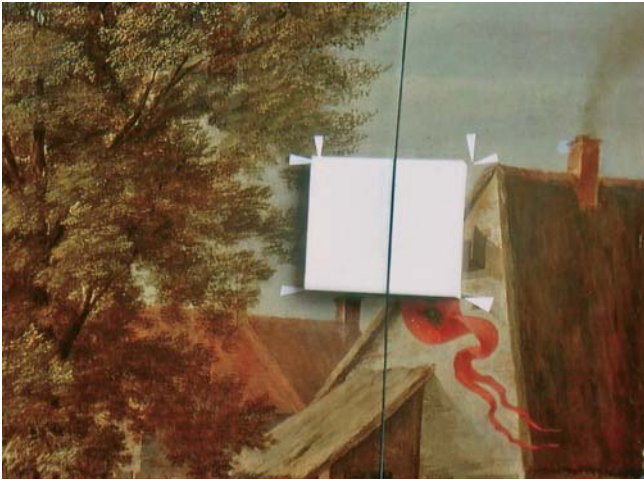


Fig 2. Une petite boîte diffuse des vapeurs d'alcool qui permettent d'amollir superficiellement le vernis sur une zone.

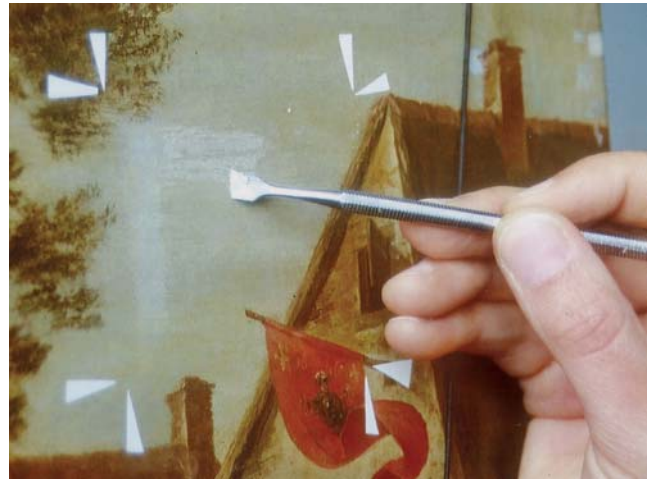


Fig 3. Deuxième étape de l'allégement mixte. Amincissement du vernis dans cette zone.

car cette poudre éparse empêchait de voir clairement ce que l'on faisait, et dans le meilleur des cas, ce ponçage produisait une certaine uniformité de la surface.

Aujourd'hui nous disposons de moyens plus appropriés. Des résultats confirmés et validés sont obtenus en utilisant une microsableuse avec toutes sortes de poudres douces. Nous les avons expérimentés graduellement depuis des farines d'amidon, de fines poudres de liège, jusqu'aux billes de verre microscopiques, en variant les angles d'application, la distance de projection et la pression de l'air. Par ces moyens, on peut arriver à diminuer les couches de vernis régulièrement et successivement.

#### *Allégement mixte*

Il peut être très utile de combiner les méthodes chimiques et mécaniques.

Si, par exemple, on veut amincir un vernis à l'huile très dur, on devra d'abord "craquer" sa surface par une brève application de la microsableuse pour créer une voie d'accès permettant d'utiliser nos solvants sélectionnés, plutôt que de recourir à des solvants agressifs.

Mise à part cette technique, la méthode russe est probablement la plus éprouvée pour l'allégement des vernis. Comme une action mécanique est malaisée sur des couches de vernis dures et assez minces, on commence par les exposer aux vapeurs d'alcool, de manière progressive et maîtrisée, suivant le procédé que nous avons vu plus haut (fig. 2).

Très rapidement, le vernis commençant tout juste à gonfler et s'assouplir, il devient possible d'en diminuer l'épaisseur à l'aide d'instruments spécialement aiguisés, en raclant ou en repoussant, sans jamais gratter en va-et-vient (fig. 3). Précisément, il s'agit de limiter l'effet des vapeurs à la strate supérieure du vernis, laquelle, s'amollissant déjà, offre moins de résistance, alors que la strate inférieure reste encore assez dure.

Cette technique permet de travailler avec précision et peut s'utiliser, par exemple, pour corriger les irrégu-

larités d'un vernis trop épais par endroits. Elle servira aussi pour l'enlèvement des anciennes retouches, localement, sans atteindre les alentours.

Finalement toutes ces méthodes peuvent être combinées et variées selon les cas et les besoins.

#### *Mise en pratique*

Il est clair que ces traitements nécessitent de l'habileté et de l'expérience. Avant tout, ils doivent être basés sur une connaissance approfondie des techniques picturales de l'artiste, en ne négligeant aucune source de connaissance sur l'esthétique et les pratiques artistiques du peintre et de son époque.

Trop souvent, les opérateurs se préoccupent essentiellement de *ce qu'ils veulent enlever*. Ici, c'est l'inverse qui doit nous conduire. Le restaurateur ne doit pas s'aventurer sans avoir pleinement conscience de *ce qu'il doit conserver* : les matériaux d'origine, qu'il faut savoir identifier car ils sont souvent modifiés par le passage du temps, et les matières non originales – comme un vernis ancien – qui participent néanmoins à l'authenticité du tableau.

Dénuder n'importe quelle matière picturale sous-jacente en déclarant qu'elle est une découverte de "l'original", sans la moindre justification et réflexion, est une erreur qui ne devrait pas avoir le droit d'exister.

Les procédés que nous avons exposés doivent être mis en œuvre avec patience, et *sans systématisme*.

Les restaurateurs doivent être extrêmement attentifs aux réactions des matériaux sur lesquels ils travaillent. Il est courant, lorsqu'on explique à des restaurateurs stagiaires différentes méthodes pour parvenir à un but précis, que ceux-ci essayent de les appliquer, puis reviennent en assurant qu'aucune d'entre elles n'aboutit à l'effet recherché. En général, après avoir bien analysé les réactions de la matière, la solution se trouve en combinant les méthodes, comme dans ce travail d'amincissement des vernis.

*Paul Pfister*

## Titien était-il incohérent ?

*Alexander Zafropulo, connaisseur,*

*suit de par le monde, depuis plus de trente ans,*

*le destin des œuvres du Titien*

*dans les musées et les expositions.*

*Il nous livre ses observations récentes.*

En 2003, la grande exposition du Titien à la National Gallery de Londres réunissait pour la première fois depuis quatre siècles les quatre tableaux mythologiques peints pour orner un même lieu, le *Camerino d'Alabastro* d'Alphonse d'Este, duc de Ferrare.

Quelle conclusion pouvait-on en tirer ?

Nous aurions dû retrouver trois chefs-d'œuvre du Titien (*L'Offrande à Vénus, Les Andriens, Bacchus et Ariane*) et une œuvre de Bellini (*Le Festin des Dieux*) spécialement retravaillée par le Titien<sup>1</sup>, formant un quatuor harmonieux, concordant dans les couleurs et la technique. Au lieu de cela, nous avons, mises côte à côte, des œuvres aujourd'hui discordantes.

Bref, (ainsi que la presse a pu le noter) ce ne sont plus les mains de Bellini et du Titien que nous reconnaissons, mais les mains de trois écoles de restauration différentes – Madrid, Londres et Washington – appliquant chacune des procédés divergents, pour des résultats antinomiques et non moins irréversibles.

2006 fut l'année du portrait titianesque, avec "Tiziano e il Ritratto di Corte da Raffaello a Carracci" à Naples (musée de Capodimonte), immédiatement suivi par "Titien, le pouvoir en face" en septembre à Paris (musée du Luxembourg).

Naples nous réservait la plus forte surprise, qui était peut-être aussi le motif de toute l'exposition : il fallait absolument dévoiler la *Danaé*, récemment nettoyée par le restaurateur du musée, Bruno Arciprete, à l'instigation du directeur, Nicola Spinosa, grâce à la générosité de l'Unione Industriale dei Pastai d'Italia. Même si cette œuvre n'avait, pour ainsi dire, aucun rapport avec le titre de l'exposition : "le portrait de cour".

Dans le catalogue consacré à cette restauration, le directeur du musée nous apprend ceci pour commencer : nul n'est plus qualifié que les membres de l'Union Industrielle des Fabricants de Pâtes Comestibles

d'Italie pour apprécier les qualités et les vertus, implicites et explicites, d'une telle œuvre (et donc pour financer sa restauration), tant la sensualité des macaronis est proche de la technique des carnations dans un nu féminin du Titien<sup>2</sup>.

La radiographie a fourni ses utiles informations sur les repentirs de l'artiste : avec le putto, le ciel bleu et le fond obscur, Titien a modifié un précédent arrière-plan qui comportait deux servantes très semblables à celles figurant derrière *La Vénus d'Urbino* (1538) dont la pose lui a resservi comme point de départ pour la *Danaé*.

Le reste des indications nous sera donné par le restaurateur lui-même, Bruno Arciprete : le nettoyage fut exécuté par application d'un mélange d'acétate d'éthyle et de diméthylformamide (3/1), quoique ce dernier produit soit plus approprié pour la suppression des anciens repeints que pour le nettoyage, en raison des fragiles glacis d'un Titien.

Néanmoins, l'opération nous est présentée comme « *le fruit d'observations et d'analyses diagnostiques avant et pendant l'intervention de conservation* ».

En réalité, les 17 analyses, réalisées par fluorescence X sans prélèvement de matière, identifient uniquement quelques pigments, parmi les plus courants, qui pouvaient se deviner sans problème. Elles n'apportent pas la moindre information intéressante pour la restauration.

Seulement deux échantillons ont été prélevés, pour observer la stratigraphie complexe des multiples couches superposées par Titien dans ses carnations. Même s'il faut se réjouir que la matière originale soit ainsi épargnée, on peut se demander pourquoi un ou deux échantillons n'ont pas été pris dans les drapés, zones assez vastes que l'on ne saurait tenir pour plus sacrées que les carnations.


N'a-t-on pas ainsi dès le départ considéré que ces drapés étaient banals, dépourvus de toute complexité et ne méritaient pas d'étude préalable ? L'« *analyse diagnostique avant et pendant* » n'a pas eu lieu pour les drapés, contrairement aux affirmations d'Arciprete : elle aurait pu conduire à d'utiles conclusions.

1 - Avec sans doute une étape intermédiaire de Dosso Dossi.

2 - *La Danae di Tiziano del museo di Capodimonte : il mito, la storia, il restauro*. Electa Napoli, 2005, p. 7.

Et le directeur du musée de poursuivre : « *Quel produit méditerranéen, sinon nos bonnes pâtes "quotidiennes", pouvait se combiner avec la beauté saine et séduisante de cette jeune femme qui, aujourd'hui comme hier, induit en tentation [littéralement : "met le diable au dos"] ceux qui s'arrêtent et la regardent, bien mieux que ne sauraient le faire tant d'images publicitaires actuelles* ».



Fig. 1.  Zones des drapés où existe encore la *velatura* d'origine en glacis dorés.  
(Les glacis s'étendent aussi sur les carnations de Danaë et de Cupidon)

Car l'aspect actuel de la Danaë nous frappe instantanément d'une manière tout à fait particulière.

Les carnations des deux figures, Danaë et Cupidon, présentent encore une surface riche, transparente et ambrée (même si cette tonalité a connu une réduction par rapport à l'aspect de ces mêmes parties avant 2004) diffusant une vibrante impression de chaleur.

A l'inverse, le fond est d'une noirceur d'encre et les draps du lit comportent de larges zones d'un blanc amorphe, où le tissu manque aujourd'hui de toute valeur tactile. Cette sécheresse est frappante pour le coussin supportant la tête de Danaë, dont l'impression de souplesse, de toucher moelleux, a entièrement disparu.

Mais le fait le plus troublant – et le plus significatif – est la persistance de chauds glacis dorés sur l'autre coussin, qui soutient le bras de Danaë, comme sur le linge étendu sur sa cuisse. De même, certaines zones du drap – qui, nous l'avons dit, est en général d'un blanc cru – sont revêtues de *velature* similaires, d'un ton plus ou moins ambré, à droite où reposent les pieds de la jeune femme.

Comment Arciprete explique-t-il le mystère de ces nuances dorées dispersées ici ou là – ces « *sfumature dorate* » comme il les appelle ? (voir fig. 1) Sur la gauche du tableau, il signale que les teintes chaudes du corps de Danaë « semblent influencer le chromatisme des éléments [draps] alentour ». Sur la droite, il note que « la couverture brune étendue sous le pied gauche de Danaë se reflète [sic] sur le drap, grâce à une astuce

*technique* [sic] obtenue en «voilant» délicatement de brun transparent le gris [des draps] qui l'avoisine ».

Au lieu de ces explications alambiquées, il aurait pu constater simplement que Titien avait enrichi ces linges blancs par des glacis dorés afin de les relier aux tons chauds de son nu, d'éviter une rupture. Il ne s'agit pas « d'astuce technique » et de « reflets », mais d'une harmonisation par un voile coloré, ou *velatura*.

Mais, ayant fait cette découverte remarquable, le restaurateur essaye de ne pas en tirer les conséquences. Pourquoi la chaude carnation de Danaë cesse-t-elle subitement « d'influencer » le reste du drap tout le long de son corps ? Pourquoi les teintes chaudes de son épaule, de son cou et de ses cheveux laissent-elles de glace le gris du coussin sur lequel elle repose ?

Comme tant de ses collègues, Arciprete répugne à reconnaître que les glacis originaux ont été détruits sur de larges plages du tableau, et que, de ce fait, l'image a perdu l'équilibre, l'harmonie que Titien avait établie entre ses parties.

Arciprete se contente de manier l'ambiguïté. D'une part, en supprimant un vernis très foncé qui avait empêché – dit-il – plusieurs générations d'amateurs de jouir des qualités de cette œuvre pendant cent quarante ans (sic !), il serait parvenu à retrouver « la lumineuse gamme chromatique et la technique d'exécution complexe » du Titien. Mais dans sa phrase suivante nous apprenons le contraire : l'image actuelle n'est certes pas celle que voyait l'artiste, car « le temps peintre et destructeur » modifie la réalité.



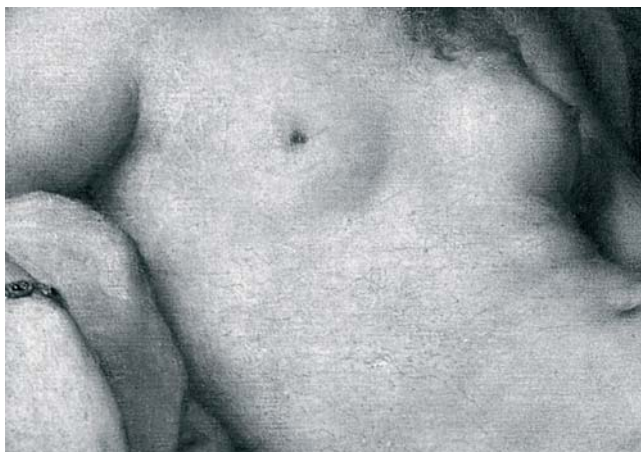


Fig. 2. Titien, détail de la *Danaé* (1544-46) après sa dernière restauration. Musée de Capodimonte.



Fig. 3. Titien, détail de *La Vénus d'Urbino* (1538) après sa dernière restauration. Musée des Offices.

Il ne se risque pas non plus dans une comparaison directe avec *La Vénus d'Urbino*, des Offices de Florence, tableau réalisé quelques années auparavant, dont la mise en œuvre picturale est très étroitement liée à notre *Danaé*. Nous avons appris par la radiographie que le nu de Capodimonte fut d'abord une réplique de *La Vénus d'Urbino*, modifiée pour devenir une Danaé sous la pluie d'or. Cette *Vénus d'Urbino* fut nettoyée de manière radicale vers la fin du vingtième siècle par le restaurateur des musées de Florence, Alfio del Serra. Ce dernier avait au moins le sens de l'uniformité : sur une lingerie de coussins et de draps intégralement décapée repose un corps sans vie, aux chairs nacrées, privées maintenant de tout glacis ancien, digne d'un nu d'imagerie populaire (fig. 3).

Voici donc d'une part la *Danaé*, projetant encore beaucoup des qualités picturales célébrées au cours des siècles dans les nus du Titien (fig. 2), mais environnée d'éléments discordants et, d'autre part, la *Vénus*, parfaitement "intégrée" dans son décor, mais dénuée de toutes les vertus reconnues au maître vénitien. Pourrait-on, sans connaître l'histoire de leurs conservations respectives, croire à une attribution commune aujourd'hui ? Et Dieu sait, pourtant, que ces deux œuvres maintenant si différentes, partageaient des qualités picturales égales, si nous projetons notre mémoire quelque trente-deux ans en arrière !

Le directeur du musée, M. Spinosa, affirme que des interventions majeures sur des œuvres sur toile, sur bois, ou à fresque, en Italie, ont provoqué des « *dégâts étendus, radicaux et irréversibles* », et il mentionne la restauration des fresques de Battistello Caracciolo à Santa Maria la Nova, et celle des grandes toiles de Luca Giordano à l'église de l'Ascension à Chiaja, « *pour ne citer, comme exemples douloureux, que les plus récentes dans la région de Naples* ». Il accuse Raffaello Causa d'avoir restauré, il y a quelques années, *La Zingarella*

du Corrège, l'un des chefs-d'œuvre de son propre musée, de telle façon qu'il n'en reste que des « *larves chromatiques* » ("larve" cromatiche)<sup>3</sup>.

Le temps de la contrition est-il venu ? La *Danaé* de Naples nous a apporté au moins la confirmation de ce que tant de restaurateurs nient farouchement : l'utilisation par Titien de vastes *velature* dorées dont il se servait pour l'harmonisation finale de ses tableaux. Présentes sur les carnations, il n'en reste ailleurs que des reliquats mais ils en sont la preuve archéologique<sup>4</sup>.

Alexander Zafiropulo

3 - Ibid., pages 6 et 7.

4 - Notre *Danaé* est aussi connue pour avoir été l'héroïne d'une polémique sur son nettoyage à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Tout commence en 1787 avec la question des vernis en peinture et en restauration, soulevée par Philip Hackert, peintre allemand installé en Italie, qui déclenche un débat passionné, à rebondissements. Une des réponses qui lui est faite, en 1788, aborde en outre le problème du dévernissage. Son auteur (non identifié, mais probablement conseillé par le "professeur de peinture" Raimondo Ghelli) y expose une critique mordante du nettoyage de la *Danaé* effectué en 1787 par le restaurateur Anders, compatriote et protégé de Hackert. Si l'on met à part les aspects nationalistes de cette polémique, l'attaque portait sur les demi-teintes du Titien « *devenues méconnaissables* », sur « *l'altération des contours* », sur l'effacement avec des « *corrosifs* » de la nuée ainsi que d'une mèche de cheveux qui tombait gracieusement sur le front de la jeune femme. Nous noterons que l'œuvre a plusieurs fois été décrite ensuite – par des auteurs extérieurs à la polémique – comme « *dégradée par le temps et certaines restaurations anciennes* » (1850) et « *inégalement nettoyée et retouchée à maints endroits* » (1878). Mis à part le fond du tableau et la nuée qui se sont avérés, lors de l'examen récent, assez abrasés et retouchés, il reste bien difficile d'évaluer les effets du nettoyage d'Anders. Si effectivement une mèche de cheveux a été dissoute, peut-être Anders – alerté – a-t-il modéré la suite de son nettoyage.

# Gustave Courbet

*Paris, Grand Palais, puis New York,*

*Metropolitan Museum, et Montpellier,*

*Musée Fabre (du 4 juin au 28 septembre 2008).*

Le Grand Palais lançait l'autoportrait de Courbet, dit *Le Désespéré* de 1844-45, en affiche géante. Était-ce pour nous préparer à ce qui était mentionné comme le point culminant de l'exposition : *L'Origine du monde* ?

Reconnaissons que les historiens de l'art ont fait des efforts considérables pour nous expliquer la nature profondément intellectuelle et spirituelle de cette image. Courbet aurait été fort intéressé, lui qui s'était contenté de peindre sur commande une toile destinée à être dissimulée. Les guides s'efforçaient de transmettre tout ce savoir et les gardiens étaient là en cas d'évanouissement. Les enfants ne pouvaient pas voir les photographies d'époque – du genre de celle qui a servi à Courbet – sévèrement cachées derrière des judas placés en hauteur, car pas assez intellectuelles sans doute. Mais que peut faire le musée d'Orsay, si ce n'est ... compter [sur] les touristes de tous les continents qui viennent pour se prendre en photo devant cet incunable de la culture picturale occidentale ?

Courbet : peintre français auteur de *L'Origine du Monde*, et d'autres toiles telles que *l'Atelier*, etc...

On comprenait vite que cette exposition était loin d'être conçue chronologiquement. Les tableaux étaient regroupés par sujets, ce qui permettait de comparer aisément les états de conservation. A cet égard, les portraits et les nus sont les pierres de touche les plus probantes. Quelques-uns peuvent encore servir de modèles, où l'on comprend la force de ce "réalisme" que poursuivait Courbet : sa façon de pétrir d'épaisses couches de peintures puis de les teinter en transparence par des glacis, afin de moduler les volumes, est un moyen capital pour parvenir à ce puissant réalisme.

Il était clair, par exemple, sur *l'Autoportrait en chasseur* de la collection Bührle de Zurich, que la chemise, la peau et le chapeau ont gardé leur tonalité qui permet de soutenir les volumes et l'harmonie générale. Par contre, bien d'autres tableaux montraient un arrachage des glacis : les chemises sont lessivées à l'eau de javel et les personnages avec, comme on le voit sur *Le sommeil* du Petit Palais. La perte des glacis, et donc l'apparition de la peinture sous-jacente, sur les visages et autres parties de la peau, font surgir, ici ou là, des marbrures bigarrées de rose, de jaune ou de vert, et d'évidentes déformations, comme celles des joues ou des cous gonflés tels des ballons. Parmi les tableaux qui apparaissent lessivés figurent aussi ceux du musée Fabre de Montpellier... A moins qu'ils aient déteint, depuis longtemps, sous le soleil du midi ? D'ailleurs,

nous attendons toujours les explications de ce musée.

Cela étant dit, nous constatons avec plaisir que les tableaux provenant du musée d'Orsay et du musée de Lyon sont bien mieux conservés, et que les collections privées recèlent parfois des œuvres en très bon état, tel ce *Nu couché avec des bas*, redécouvert dernièrement.

J'ouvrirais ici une parenthèse à propos des photographies en noir et blanc de Balthasar Burckhardt, dont les grands tirages étaient disposés dans les escaliers en contrepoint de cette rétrospective. Ce choix laisse penser que les responsables sont bien instruits des problèmes de conservation des peintures de Courbet, car le travail de Burckhardt exploite une extrême richesse de valeurs, sans jamais de blanc ni de noir purs, et témoigne d'un raffinement sensuel qui le rapproche de toute évidence des intentions de Courbet. La subtilité de cet artiste contemporain – que nous percevons sans difficulté – devrait nous ouvrir les yeux sur celle du peintre, non moins raffinée, et inciter tous les restaurateurs à une petite méditation : les nettoyages en force dégradent les peintures de Courbet à un état grossier contraire à la sensibilité de son époque, et finalement contraire à notre sensibilité la plus actuelle.

Puisque cette exposition ambitionne d'être une rétrospective modèle de Courbet, couvrant tous ses "sujets", on se demande ce qu'il est advenu d'une œuvre aussi importante que *Les criblées de blé*, l'une des plus éclatantes manifestations des prises de position sociale du peintre ? Les entrailles des musées nationaux l'ont-elles digérée ? Et, dans la série des sources et des grottes, pourquoi ne pas avoir convoqué *La Source de la Loue* du Kunsthaus de Zurich ? Elle aurait pu servir à démontrer comment le peintre s'attachait à la traduction des matières, la masse rugueuse du rocher en opposition à la surface lisse et transparente de l'eau. C'est peut-être un cas, relativement rare chez ce maître, de tableau non verni dès l'origine.

Pour estimer les qualités de Courbet dessinateur on aurait souhaité par exemple confronter sa peinture *Les Amants dans la campagne*, du musée de Lyon, avec son dessin, d'une collection suisse et certainement disponible, dans lequel une gamme riche en tonalités, parfaitement maîtrisée, met en valeur cette scène intime.

L'un des grands avantages de cette exposition restera sans doute la bonne présentation de *L'Atelier* et de *L'Enterrement à Ornans*, ces chefs-d'œuvre qui n'ont jamais eu un accrochage sous une lumière acceptable jusqu'ici, au Musée d'Orsay ; espérons que ça changera.

Bien sûr les grands formats n'iront pas à New York ou à Montpellier... ils n'ont fait que traverser la Seine.

Mais la direction d'Orsay se rend-elle compte que les risques majeurs lors du transport d'un tableau se concentrent sur les manipulations, décrochages, accrochages et chargements, et que le nombre des kilomètres n'est rien en comparaison ?

*Paul Pfister*

## De Houdon à Rodin

La sculpture française du XIX<sup>e</sup> siècle :

élégante et expressive

*Exposition à la Staatliche Kunsthalle,*

*Karlsruhe, du 28 avril au 26 août 2007.*

Il est tout à l'honneur de ce musée, qui se consacre depuis longtemps et régulièrement à l'art français du XIX<sup>e</sup> tant par sa politique d'acquisition qu'à travers ses expositions, d'avoir choisi pour thème la sculpture du siècle des impressionnistes. En effet, à côté de la peinture de cette époque, la sculpture demeure plus ou moins négligée, à l'exception de celle de Rodin.

Plus de vingt ans après qu'Anne Pingeot a présenté au Grand Palais, à Paris, la première grande exposition consacrée à ce sujet – une initiative saluée par les spécialistes – le musée de Karlsruhe ose s'attaquer à son tour, outre-Rhin, à ce thème inhabituel. Vu le grand nombre d'artistes de cette période et la diversité des œuvres, la présentation était forcément restreinte. Mais le choix s'est avéré si convaincant qu'elle a offert au visiteur une base fiable sur laquelle s'appuyer.

Une de ses qualités tenait à l'installation des œuvres, dont on pouvait faire librement le tour pour apprécier le jeu de leurs volumes et leurs raffinements. L'éclairage général permettait au visiteur cette circulation, ce qu'il faut souligner, car les musées ont l'habitude d'utiliser des spots qui limitent à un seul angle de vue l'appréciation des sculptures.

Quels étaient les artistes exposés, de Houdon (1741-1828) jusqu'aux grands contemporains du siècle ? Entre autres, François Rude (1784-1855), avec le beau modèle en plâtre de *la Marseillaise* du Musée Carnavalet à Paris; Pierre-Jean David d'Angers (1788-1856), avec un buste en plâtre teinté en jaune représentant Goethe, aux traits expressifs, démesurément grand, du Musée d'Angers, et que Goethe ainsi que ses contemporains ne pouvaient apprécier.

Venait ensuite un ensemble d'œuvres en bronze de James Pradier (1790-1852), l'un des représentants du classicisme, et un chef-d'œuvre en marbre, *La Toilette d'Atalante*, provenant du Louvre. Puis, signé Antoine-Louis Barye (1795-1875), un groupe d'animaux en bronze qui démontrait une maîtrise des volumes, une superbe ciselure et un patinage remarquable. Étaient présentes, bien sûr, *Les Célébrités du Juste Milieu* d'Honoré Daumier, dans un tirage d'une belle facture.

Après quoi, des oppositions : des œuvres de haute volée, aux qualités toujours surprenantes, de Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875), comme *Le Triomphe de Flore* de Karlsruhe, tranchaient avec le buste isolé d'un *Nègre du Soudan* de Charles Cordier (1827-1905),

où la simple combinaison de matériaux, marbre et bronze, suffit à éblouir.

L'œuvre d'Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887), auteur si souvent délaissé au titre de représentant d'un éclectisme sans originalité, se trouve réévaluée. Il était salué ici comme un artiste qui a su assimiler toutes les influences en les maîtrisant aussi bien sur le plan artistique que technique. On se souvient de Baudelaire qui, annonçant la fin de la sculpture, louait Carrier-Belleuse, au Salon de 1859 : « [...] il possède l'énergie et l'esprit ». « [...] les bustes de M. Carrier m'ont fait un vif plaisir... ». *L'enlèvement de Hippodamia* – où l'on peut deviner l'intervention du jeune Rodin, qui fut son élève – tiré en bronze à partir d'un modèle en terre cuite, fascine, offrant un mariage réussi entre classicisme et modernité.

D'une simplicité formelle plus nette, les sculptures d'Alexandre Falguière (1831-1900) et d'Aimé-Jules Dalou (1838-1902) sont davantage reconnues. Ce dernier s'affirmait de manière persuasive avec le *Grand paysan* (Musée d'Orsay).

Vers la fin du parcours, les sculptures de Rodin, Degas et Maillol marquaient une étape. Au milieu de ces noms français reconnus on découvrait, tel un égaré, le *Bambino al sole*, en peau de cire sur un noyau de plâtre, de Medardo Rosso (1885-1928). On emploie souvent le terme d'impressionniste pour la désigner, bien qu'il soit inapproprié se rapportant à sa sculpture. Ce familier de Rodin qui vécut longtemps à Paris, a su trouver une expression touchante et unique.

Peut-on dire que des artistes manquaient à l'appel ? On en citerait éventuellement deux : d'une part, Joseph Chinard (1756-1833), représentatif d'un classicisme tout personnel ; d'autre part, Pierre-Jules Mène (1810-1879), sculpteur animalier dont l'œuvre naturaliste se situe à l'opposé de celle de Barye qui, quant à lui, recherchait le dynamisme et la synthèse des formes.

Cette exposition se démarquait sur bien d'autres points. Les œuvres sont en général en très bon état de conservation. L'importance de la patine est tangible, aussi bien pour les modèles en plâtre qu'en terre cuite. Pour les bronzes, elle infuse ses qualités sur la *Femme mettant un bas* de Pradier, issue d'une collection privée, où se côtoient deux patines de couleurs différentes, ou sur *Le Lion au Serpent* de Barye (Karlsruhe), jamais nettoyé, d'une patine en harmonie avec la ciselure. Ici, la matité de la surface permet de capter toutes les qualités des volumes en adéquation avec la conception de la sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle.

Cette matité cède parfois la place à une brillance due à un traitement moderne. C'est le cas du *Michel-Ange* de Carrier-Belleuse, acquis sur le marché, et appartenant au musée de Karlsruhe. On ressent particulièrement la perte occasionnée par un nettoyage qui a rendu insupportablement banal le *Monument au Baron Antoine-Jean Gros et à sa femme Augustine Dufresne*, en marbre, du musée de Toulouse.

A l'inverse, on perçoit combien la patine favorise la réception visuelle des volumes, constituant avec eux une unité inséparable, qu'il s'agisse d'œuvres en plâtre, tel *l'Andromaque* de François-Dominique-Aimé Milhomme, un prêt du Musée du Louvre, ou en terre cuite, comme le *Victor Hugo* de Pierre-Jean David d'Angers. Face à de petites salissures esthétiquement dérangeantes, un nettoyage partiel limité serait préférable au nettoyage total.

Il paraît indispensable de tenir compte du fait que les sculpteurs de ce siècle ont fait usage de patines artificielles pour mettre en évidence les qualités plastiques de leur création. Elles risqueraient de disparaître si l'on enlevait les patines naturelles auxquelles elles se sont inséparablement liées avec le temps.

L'exposition s'accompagnait d'un catalogue relié, riche en réflexions capitales et aux excellentes photographies. Le conservateur en chef, Siegmur Holsten, y signe un plaidoyer pour la sculpture qui ne manque pas d'arguments solides. En bref, tous les textes mériteraient d'être traduits en français. D'autant que cette exposition n'a pas seulement attiré des Allemands : comme on a pu le constater, elle a vu affluer de nombreux visiteurs français.

P. Pfister

## Fantin-Latour, de la peinture au rêve

*Exposition à la Fondation de l'Hermitage,  
Lausanne, du 29 juin au 28 octobre 2007.*

Ce peintre (1836- 1904) qui ne se rattache ni vraiment au mouvement des réalistes, ni à ceux des impressionnistes ou des symbolistes, fut un artiste à la fois traditionaliste et moderne pour son époque.

Il exprima ses pensées de la façon suivante : « *J'ai commencé par copier les Maîtres, puis la vie. Depuis quelques années je peins mes songes. Je suis arrivé lentement de la réalité au rêve. Ce voyage a presque duré ma vie.* » Cela se vérifie aussi bien dans ses conceptions que dans sa technique picturale. D'autres réflexions significatives se sont transmises jusqu'à nos jours, qui montrent un peintre ne se limitant pas à transcrire la partie visible de la réalité : « *On peint des gens comme des pots de fleurs [...] L'âme est une musique qui se joue derrière le rideau de chair ; on ne peut pas la peindre, mais on peut la faire entendre.* » Apparaît ici sa relation profonde avec la musique, comme son penchant philosophique et visionnaire.

Vu la qualité de son œuvre on peut s'étonner que la France ne lui ait jamais consacré une exposition consécutive, si on fait exception de celles organisées à Grenoble en 1936, puis en 1977, cette dernière se limitant à présenter des dessins et des lithographies. On apprécie donc particulièrement que ce musée de la Suisse francophone, qui s'est fait remarquer pour ses expositions d'importance, se soit lancé dans cette aventure méritoire et pleine de qualités.

Outre les natures mortes, avec ses nombreux bouquets de fleurs, Fantin-Latour a su créer des portraits impressionnants et des "œuvres d'imagination" inspirées de celles de ses compositeurs préférés comme Wagner, Berlioz, Schumann et Brahms. Sur ce thème musical, il créa toute une série de lithographies d'une maîtrise extraordinaire, riches de tons et de nuances. Cette abondance de tons se retrouve merveilleusement dans ses pastels et ses peintures à l'huile.

Qu'est-ce qui empêche donc les musées de France de monter une exposition rendant hommage à ce peintre ? Certains de ses tableaux sont parfaitement inscrits dans la mémoire des historiens d'art : les portraits de groupe, comme *L'Atelier aux Batignolles*, *Autour du piano*, ou *Coin du table*, et encore quelques excellentes natures mortes, telle la *Nature morte [dite] de fiançailles* du musée de Grenoble, malheureusement privée de son vernis original. Mais dans nombre de musées, ainsi que sur le marché, ses tableaux ne sont plus aussi éloquentes, suite à des traitements de restauration destructeurs. Il est quelquefois devenu difficile de se rendre compte de leur qualité artistique, de distinguer les différentes techniques employées, d'un raffinement élaboré. Ses fonds comprenaient plusieurs couches de peinture superposées, parfois en frottis, qu'il travaillait en ponçant, grattant et en étalant un glacis ou un autre "jus" de sa composition. Ensuite il brossait objets ou personnages de façon plus ou moins similaire.

L'objectif de ce procédé fut sans doute de ne pas se contenter de faire voir, mais également de "faire entendre" des compositions musicales peintes.

Il est devenu vain, hélas, de redire le risque que les tableaux encourent entre les mains de restaurateurs, susceptibles qu'ils sont de perdre leurs qualités propres. Il se trouvait dans cette exposition des œuvres demeurées en très bon état de conservation, d'autres non, comme certaines provenant de musées américains, ou comme le *Portrait d'Antoine Vollon* du Musée d'Orsay, si dénudé qu'il ne laisse entendre qu'un chant nasillard digne de l'oncle Donald. Parmi les premières, on mentionnera le *Prélude de Lohengrin* du Kröller-Müller d'Otterlo ainsi que la *Scène première du Rheingold* du musée de Hambourg. La nature morte de petit format *Pêches et raisins noirs* du musée Langmatt, Fondation Sidney et Jenny Brown, de Baden, est un exemple de peinture non vernie dès l'origine, demeurée en excellent état.

P. Pfister



## Forêt de Fontainebleau un atelier grandeur nature

Exposition au Musée d'Orsay, Paris,

du 6 mars au 13 juillet 2007.

Comme d'habitude, l'introduction du catalogue débordait d'explications infaillibles pour justifier le sujet de l'exposition.

« Ce n'est pas un livre sur "la forêt de Fontainebleau, son histoire, sa géologie, sa faune et sa flore" » ... « Enfin ce n'est pas un livre sur la naissance du paysage impressionniste » ... « notre propos n'est pas de montrer l'irrésistible ascension d'un art dont Corot et les peintres de Barbizon assuraient les soubassements »... « Ce livre est néanmoins un peu de tout cela, mais autrement ».

Aborder le sujet Barbizon au Musée d'Orsay, « pour la première fois », comme le note son directeur Serge Lemoine, avait de quoi réjouir les amateurs d'art... si le « un peu de tout cela, mais autrement », assez étrange, n'avait laissé un ballet de visiteurs désorientés dans les salles du musée.

Que dit-on en France de ces "petits" peintres de Barbizon ?

« – Ah oui, ils sont sympathiques, assurément ! »

« – Ils sont braves. Un peu ennuyeux peut-être... »

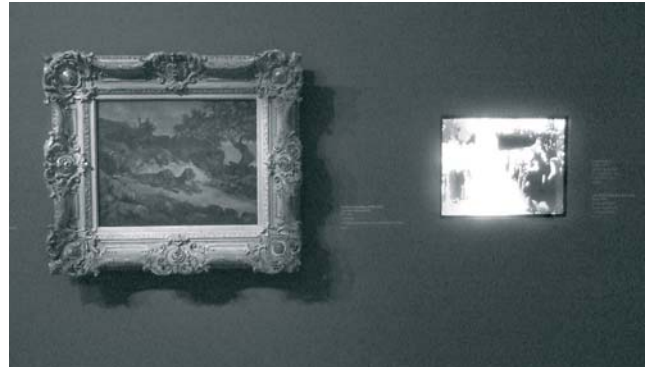
Les conservateurs du Musée d'Orsay, qui ressentent à juste titre plus qu'une faible sympathie pour ces peintres, avaient dû se demander quelle présentation pourrait satisfaire un public devenu aussi exigeant. Alors, ils avaient ratissé toute la forêt de Fontainebleau, pour retrouver Mme Rosa Bonheur avec son gentil Lion couché sous son petit chêne, et pour ramener l'extraordinaire *Bois bizarre d'un cerf pris par le roi à Fontainebleau au mois d'avril 1742* de Jean-Baptiste Oudry, qui accueillait chaleureusement le visiteur à l'entrée. A la sortie, c'était *Le Cyclope* de Jean Tinguely qui agitait son mouchoir en guise d'adieu, avec son œil unique, symbole peut être involontaire.

On a compris que cette exposition s'était dispensée des contraintes de l'histoire de l'art, tout en fournissant une remarquable source de documentation sur le sujet dans son catalogue.

A part cela, on a pu y rencontrer des œuvres magnifiques comme l'étude *Paysage de Fontainebleau* de Louis-Auguste Lapito du Musée de la Picardie à Amiens, qui déployait ses qualités malgré un nettoyage poussé et un vernissage infondé, ou cet autre exemple excellent, *Scène de Forêt* de Constant Troyon, appartenant au Musée Boijmans Van Beuningen à Rotterdam. Ce tableau a conservé ses glacis ainsi que son vernis original, et on voyait comment cela permet à la lumière de se répandre, venant du feuillage éclairé en haut,

parcourant les plans éloignés pour s'évanouir dans l'humidité des sols, des arbres serrés et plus sombres. *Un vieux chêne près de Fontainebleau* de Théodore Rousseau appartenant au Musée Mesdag à La Haye, où frottis et glacis s'entremêlent avec des effets de grattage à l'aide du manche du pinceau, nous a offert un magnifique exemple des recherches techniques de ce maître au service de son expression artistique.

Pour quelle raison avait-on mêlé aux tableaux des écrans vidéo avec des films de cinématographe, diffusés à une vitesse d'images trop rapide ? Pour expliquer qu'on avait tourné des scènes parmi les rochers de Fontainebleau ou pour marginaliser les œuvres peintes ?



Côte à côte : *Lions près de leur antre*, d'Antoine-Louis Barye et « Little Moritz chasse les grands fauves » d'Alfred Machin (1912).

La présentation des œuvres d'art graphique soulevait d'autres questions.

Le temps où l'on choisissait soigneusement des passe-partout teintés pour mettre en valeur un dessin est fort éloigné. Mais pourquoi faire le contraire, en entourant d'une marie-louise toute blanche une œuvre qui est très foncée et sombre, comme la *Vue de Fontainebleau* d'Alexandre Gabriel Decamps exécutée au fusain, avec rehauts d'huile, prêtée par le Louvre ? A quoi sert d'exposer une œuvre de telle manière qu'on ne puisse pas la voir malgré la sympathie qu'elle mérite ?

On se demandait aussi comment étaient classifiées les œuvres sur papier. Le Cat.69, venant de la Bibliothèque Nationale de France, *En forêt*, dit aussi, *Haute futaie*, grand format de 63 x 50 cm, travail en commun de Jean-Francois Millet et de Karl Bodmer était mentionné comme « lithographie », mais n'est-ce pas plutôt un beau et grand dessin sur "papier pelé" ? Cette technique utilisait un papier recouvert d'une couche de kaolin blanc, puis d'une seconde couche de demi-ton gris-brun, relativement granuleuse. Après avoir dessiné dans toute la gamme des gris et noirs avec des craies Conté, l'artiste exécutait les rehauts par un léger grattage pour rattraper le blanc du kaolin en dessous. Et, dans notre cas, les rehauts n'apparaissent pas provenir d'un papier blanc ordinaire, ni d'ajouts de craie blanche mais, semble-t-il, du blanc relativement cru d'une couche de kaolin sous-jacente. D'ailleurs l'intensité de ses noirs paraît aussi surpasser les possibi-

lités de la lithographie, même pour les tirages imprimés sur “papier collé”. Les artistes de cette époque exploiraient en effet toutes les techniques pour augmenter leurs moyens d’expression. La pose d’un fin papier japon, collé sur le papier d’imprimerie, permettait à l’encre de mieux s’infiltrer dans la surface et d’approcher davantage l’effet des craies Conté<sup>1</sup>. Rodolphe Bresdin, Karl Bodmer et Odilon Redon par exemple se sont servis de cette variante apportée à la technique lithographique. Mais le résultat restait plus flou que sur notre exemple. La question est posée ; il reste toujours des choses à apprendre.

Toutes les questions des moyens d’expression, en peinture, en dessin, et non moins pour les œuvres imprimées, ou en sculpture, sont essentielles dans la recherche sur ce dix-neuvième siècle, caractérisé par une haute sensibilité. Si l’on ne met pas en évidence cette créativité technique, la qualité artistique des œuvres reste difficile à comprendre, voire inaccessible.

Pourquoi a-t-on évité de faire une véritable exposition sur la peinture de Barbizon ou sur les peintres et dessinateurs paysagistes en France au XIX<sup>e</sup> ? Cette hésitation paraît exprimer l’intuition d’un empêchement, d’une barrière. Mais comme toutes les barrières imaginaires, celle-ci serait simple à surmonter : il suffirait de s’intéresser enfin profondément aux techniques artistiques de cette époque.

Par exemple, toutes les œuvres peintes par Antoine-Louis Barye étaient couvertes de vernis, apparaissaient beaucoup plus foncées, et donc totalement déformées, à l’opposé de ce que l’artiste avait conçu. Dans bien d’autres cas les glacis et les vernis teintés, ou les patines, avaient disparus. Alors comment apprécier la diversité, la créativité de toutes ces œuvres, comment retrouver une idée de leurs qualités ? Comment peut-on comprendre en quoi la peinture de cette période a pu fournir une base pour l’impressionnisme ? Comment peut-on transmettre les valeurs artistiques et historiques d’une création, quand on est entravé de cette façon ? – Nous sommes d’accord, c’est impossible. Et les séquences de films mutilés à côté des peintures ne faisaient qu’accroître les malentendus.

Ce qui reste à faire absolument, de toute urgence, c’est entreprendre des recherches sur les moyens artistiques de cette époque, pour comprendre les relations vitales entre les intentions des artistes et leurs techniques complexes. Et, finalement, pour réformer les pratiques de la restauration actuelle.

Pour le moment, nous applaudissons volontiers cette exposition, comme une “ouverture” jouée sur des instruments encore désaccordés et discordants. En attendant que d’autres présentations de la peinture française de cette période, capitale, parviennent à une réussite sûrement souhaitée par les conservateurs eux-mêmes.

Paul Pfister

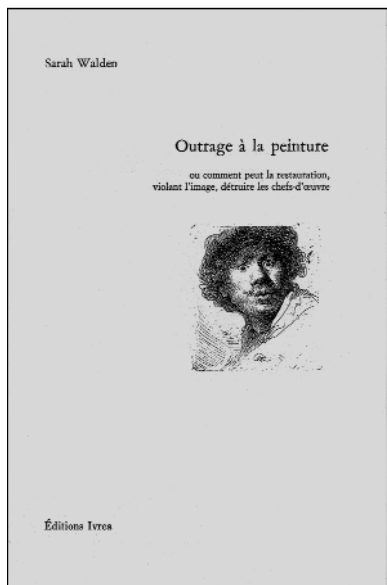
1 - Procédé décrit par Engelmann, *Handbuch für Steinzeichner*, 1833.

**La crise des budgets alloués au patrimoine est chronique, mais rien de tel qu’une gestion déplorable pour aggraver la situation. Ici, l’Etat décide de vendre l’Hôtel de Croisilles, dans le Marais, siège de la Médiathèque du Patrimoine – tout un symbole – et là, il solde les locaux de l’Imprimerie Nationale pour les racheter ensuite à prix d’or : perte estimée à 170 millions d’euros. Une somme qui aurait été bien utile pour sortir de l’ornière les chantiers des monuments historiques, toujours soumis aux incertitudes liées à l’absurde système comptable de reports de crédit, qui continuent de menacer les métiers d’art, compagnons et artisans. Tandis que le transfert des encombrants monuments aux collectivités locales tient du jeu à-qui-perd-gagne et que l’archéologie préventive risque toujours un démantèlement. Toutes ces questions, auxquelles nous sommes sensibles, et bien d’autres, de la restauration abusive en architecture à la défiguration des sites, sont traitées par l’association MOMUS, dont l’excellente revue (du même nom) sera désormais complétée par un site Internet qui promet de soutenir débats et batailles en temps réel : [www.momus.fr](http://www.momus.fr)**

**L’imprimerie Nationale, justement, est un trésor en péril : un patrimoine unique au monde de caractères typographiques constitué depuis la Renaissance et un savoir-faire vivant non moins précieux. Une très active association lutte pour éviter sa perte irréparable et nous recommandons vivement de consulter son site : [www.garamonpatrimoine.org](http://www.garamonpatrimoine.org)**

***La Tribune de l’Art, le site toujours résolument indépendant conduit par Didier Rykner, aborde avec beaucoup de talent les dérives de la restauration ou réinvention des monuments : le Petit Palais, la fausse-vraie nouvelle grille fermant la Cour Royale du Château de Versailles, et dernièrement, le vrai-faux nouveau badigeon du portail du quartier Henri IV à Fontainebleau : [www.latribunedelart.com](http://www.latribunedelart.com) Didier Rykner, qui a initié la pétition “Les musées ne sont pas à vendre” et bataillé dès la première heure contre le Louvre à Atlanta, la location des œuvres et le Louvre-Abou Dhabi, développe ses arguments, cette fois sur le papier, en publiant aux éditions Nicolas Chaudun, *Le Spleen d’Apollon*, sous-titré *Musées, fric et mondialisation* (sortie prévue début avril).***

**Maurice Breschand, peintre et membre de l’Aripa est décédé et un site est dédié à sa mémoire par ses proches : [mauricebreschand.blogspot.com](http://mauricebreschand.blogspot.com)**



**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, et elle défend des choix résolument modérés de restauration. Son bulletin propose des analyses générales, des études critiques d'interventions, des 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 Dutilleul. 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 Hajjima. André Heinrich. Jean-François Jaeger. Georges Jeanclos. Jacques Kerchache. Pierre Klossowski. Léo Kockaert. François Lallier. Marc Le Bot. Pierre Le Cacheux. Philippe Leburgue. Roger Lewinter. Jean Leyris. Pierre Leyris. Gérard Macé. Daniel Marchesseau. Raymond Mason. Gregory Masurowski. François Mathey. Yehudi Menuhin. Judith Miller. Philippe Noiret. Maurice Novarina. Clémentine Odier. Olivier O. Olivier. Gérard de Palezieux. Bernard Perrin. Geneviève Picon. Christian Pouillon. Henri Raynal. Maurice Rheims. Marc Riboud. Paul Ricœur. Claude Roy. Colette de Sadeleer. Charles Sacchi. André Sarcq. Toti Scialoja. Jean-Baptiste Sécheret. Catherine de Seynes. Claude Simon. Marcel Siret. Pierre Skira. Gustave de Staël. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Sam Szafran. Lap Szé-to. Jean Tardieu. Yvan Theimer. Jacques Tiné. Jean-Max Toubeau. Etienne Trouvers. Lorenzo Valentin. Paolo Vallorz. Xavier Valls. Yves et Christine Vermont. Vieira da Silva. Jean-Noël Vuarnet. Guy Weelen. Zao Wou Ki. Jano Xhenseval...

## Outrage à la peinture

*ou comment peut la restauration,  
violant l'image, détruire les chefs-d'œuvre*

L'auteur, Sarah Walden, historienne de l'art et restauratrice de tableaux, travaille depuis trente ans pour les grandes collections des musées occidentaux. Formée au Courtauld Institute de Londres et à l'Istituto del Restauro de Rome, elle a enseigné à l'université de Harvard.

174 pages, 15 €. En vente en librairie ou aux Editions Ivesa, 1 place Paul Painlevé, Paris V<sup>e</sup> (tél : 01 43 26 06 21)

**Nouvelle adresse de l'ARIPA : 29 rue des Chantereines, 93100 Montreuil**

Rédaction : 29 rue des Chantereines, 93100 Montreuil -

Ce numéro a été réalisé avec l'aide de Christine Vermont, Martine Thoreau, James Bløedé.

Contact : Isabelle Garnier-Sagne - Directeur de la publication : Michel Favre-Félix - 1er Trim. 2008 - ISSN : 1270-1955

Adresse internet temporaire : <http://aripa.free.fr> - e-mail : [aripa@laposte.net](mailto:aripa@laposte.net)

Imprimé par Pure Impression™, label « IMPRIM'VERT », adhérent à la charte Reflexnature.

Abonnement annuel ( 2 numéros ou 1 numéro double + port ) : 12 €



**ADHÉREZ à l'ARIPA** : cotisation annuelle incluant l'abonnement à *Nuances* (2 numéros ou 1 numéro double)

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