

Nuances

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

Année 2008/2009 > < Prix : 10 euros

40/41



Eugène Lavielle, *Village dans la banlieue parisienne*, non verni à l'origine, vers 1865 (47 x 84 cm), collection privée © D.R.

> Que reste-t-il de l'espace dans les paysages restaurés ?

La révolution multispectrale tarde à entrer au musée, p. 3.

DOSSIER Déplacement des œuvres d'art : risques et progrès à accomplir, M. Favre-Félix, p. 7 – Les interprétations de l'espace dans la peinture de paysage en France au 19^e siècle, P. Pfister, p. 11 – Balthus exposé, Vélasquez et Bronzino “nettoyés”...

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

La présente livraison de *Nuances* contient une étude fort instructive sur le soin tout particulier que les paysagistes français du 19^{ème} siècle ont pris à traduire leur vision personnelle de l'espace et du jeu contrasté des éléments naturels. Pour rendre en peinture d'aussi subtiles apparences, ils ont mis en œuvre des procédés complexes et délicats, matériellement fragiles, que d'in-tempestives restaurations ont trop souvent mis à mal.

Il faut lire cette étude. Non seulement parce que son auteur, Paul Pfister, restaurateur et fin connaisseur de cette période, nous aide à mieux comprendre les différentes conceptions de ces maîtres et à mieux évaluer le degré d'authenticité de leurs œuvres, mais aussi parce qu'en ouvrant notre esprit aux procédés picturaux ayant servi à les réaliser, il avive le plaisir et l'admiration que nous éprouvons à les voir.

Si cette étude nous a beaucoup appris, en tant que peintres ou qu'amateurs d'art, combien devrait-elle retenir l'attention des restaurateurs et des conservateurs auxquels elle s'adresse particulièrement, car cette peinture du 19^{ème} siècle, pour être à la mode, n'en subit pas moins autant de préjugés que de malentendus. Comment prétendre, en effet, conserver ces peintures si l'on ne forme pas son regard à distinguer leur conception singulière et si l'on ignore par quels moyens, choisis en fonction de quels projets artistiques, elles ont été créées ; comment, aussi, leur rendre justice dans leur présentation permanente et par les expositions temporaires qui leur seront consacrées ?

La multiplication des expositions nous a justement conduits à concevoir la seconde étude de ce numéro, sur la préservation des œuvres en déplacement, un sujet qui a toujours préoccupé notre association.

Les expositions entraînent-elles fatalement des dommages et les déplacements une usure des œuvres ?

Ce sont les conservateurs qui, à vrai dire, détiennent la réponse. Elle figure dans leur récent code déontologique : « *Les prêts et les dépôts ne doivent jamais conduire à la dégradation des œuvres* ¹ ». Lorsque le déplacement proposé d'un objet peut être une source d'altération, il faut qu'ils y renoncent. Les risques véritables sont ceux de l'irresponsabilité.

Tout déplacement d'une œuvre est-il légitime dès qu'il peut se faire sans danger matériel ? Voilà une question que l'on range dans la catégorie "éthique" et qui réclame des distinctions.

Il y a loin entre un musée en rénovation qui met à profit le temps des travaux pour exposer à l'étranger une partie de ses collections, et un musée qui prélève parmi ses tableaux de quoi remplir un contrat, moins culturel que financier ; entre une exposition conçue pour honorer un artiste et une compilation douteuse qui faussera l'image de l'artiste qui lui sert d'affiche.

Les expositions de Maîtres Anciens ne sont pas une nouveauté. Elles ont une histoire que nul n'avait songé à explorer jusqu'à ce que Francis Haskell, l'un des plus grands historiens de l'art anglais, lui consacre ce qui sera son ultime ouvrage, *Le Musée éphémère* ². Son panorama montre une évolution que l'on pouvait soupçonner. L'ambition de large diffusion de la culture qui animait les premières grandes expositions, au 19^{ème} siècle, a cédé le pas, au début du 20^{ème} siècle, à des stratégies politiques et des pressions idéologiques.

Pour ce qui est d'aujourd'hui, remarquait-il, « *les pressions [...] émanent désormais des musées eux-mêmes avec leurs impératifs publicitaires et financiers.* »

"*Musée éphémère*", l'expression n'a peut-être déjà plus le sens que lui donnait Francis Haskell.

Elle désignait des présentations exceptionnelles, conçues en *musées d'un moment*, réunissant des œuvres que les siècles et les hommes avaient dispersées. Ne doit-on pas plutôt l'appliquer aux musées eux-mêmes qui semblent désormais voués à l'éphémère, au passager, et leurs collections – dites permanentes – destinées à être recyclées dans de nouvelles dispersions, avec le placement d'œuvres *de fait* en location ou leur mise en rotation dans des lieux satellites ?

Les stratégies de développement de nos musées rendent de plus en plus judicieuse la formule mordante de Germain Bazin : « *Autrefois, un bon conservateur était celui qui faisait un musée ; aujourd'hui, c'est celui qui le défait* ³. »

Ce n'est certes pas l'idée que se font de leur mission les conservateurs que nous avons rencontrés en préparant ce dossier. Ils se sont montrés critiques face à la multiplication des expositions sans réels projets scientifiques et très conscients du contrôle permanent qu'il faut maintenir tout au long du déplacement des œuvres.

Ils se soucient des risques lorsqu'une toile fragile s'éloigne pour un prêt.. Mais ils devraient redouter plus encore ce qui menace le même tableau durant son nettoyage, tel qu'il se pratique, hors de leur contrôle (de tout contrôle).

1 - *Charte de déontologie des conservateurs du patrimoine*, Circulaire n° 2007/ 007 du 26 avril 2007, II-2, a.

2 - Editions Gallimard, 2002.

3 - *Le temps des musées*, Desoer, Liège-Bruxelles, 1967.

Pourquoi les vues multispectrales doivent devenir systématiques pour les tableaux

Depuis plusieurs années, un système de prises de vues révolutionnaire

– simple et ultra performant – permet d’enregistrer une masse de données sur la couleur, autorisant une quantité d’utilisations capitales. Ce procédé est sous-employé dans nos musées alors que son usage devrait y être habituel et devenir obligatoire pour les tableaux .

La révolution multispectrale, ce n’est rien de moins que *l’arrivée de la couleur dans la documentation scientifique* des musées, jusqu’ici en noir et blanc. La couleur, dimension essentielle de la peinture, enfin enregistrée précisément pour *le tableau dans son entier*, archivée, analysable, mesurable, comparable, avec déjà de multiples applications et d’autres à venir.

Voici les ingrédients d’une belle histoire : un projet européen, CRISATEL (2001-2004), associant principalement le Louvre, le C2RMF, la National Gallery, l’École Nationale Supérieure des Télécommunications, le CNRS et, d’autre part, un inventeur français, Pascal Cotte, avec sa société, Lumiere Technology, qui a mis au point une caméra d’un type inédit. La collaboration entre le C2RMF et M. Cotte, après avoir produit d’excellents résultats ¹ a pris un mauvais pli. Mais nous n’entrerons pas dans le détail des griefs accumulés.

Reste le procédé lui-même, toujours développé par Lumiere Technology ² et toujours disponible pour les musées (et autres collections). En voici le principe.

Le tableau est numérisé à treize reprises et, pour chaque vue, un filtrage spécial sélectionne une bande de longueurs d’onde depuis l’ultraviolet (une vue) jusqu’aux proches infrarouges (trois vues de 780 à 1050 nm) en passant par neuf étapes dans le visible, le tout en très haute définition (240 millions de pixels).

Pour chacun des 240 millions de points du tableau captés, une réponse a été enregistrée pour chaque bande de longueurs d’onde : ces treize mesures permettent de tracer une courbe spectrale (de 380 à 1050 nm) de la réflexion diffuse de la lumière qui est “l’empreinte” colorimétrique d’un point donné (fig. 1).

Il ne s’agit donc pas d’une simple photographie, reproduisant plus ou moins fidèlement les couleurs. Ici, les couleurs sont définies par treize valeurs, chiffrées et archivées sans altération dans le temps.

Si l’on s’interroge sur le pigment, ou le mélange de pigments, utilisé par le peintre en un endroit, on comparera la courbe de cette couleur avec les courbes spectrales déjà recueillies pour de nombreux pigments traditionnels en peinture, réunies dans des bases de données de référence (qui vont continuellement s’enrichir et se préciser). A partir de similitudes, une réponse sera avancée avec une forte probabilité d’exactitude en général. Évidemment, comme toutes les données brutes, celles-ci réclament une interprétation : l’intérêt tient à la masse de données, conservées et disponibles pour de nouvelles interprétations futures.

D’autres méthodes répondaient déjà à ces questions d’identification, ponctuellement. Ici, les données sont recueillies pour l’ensemble du tableau.

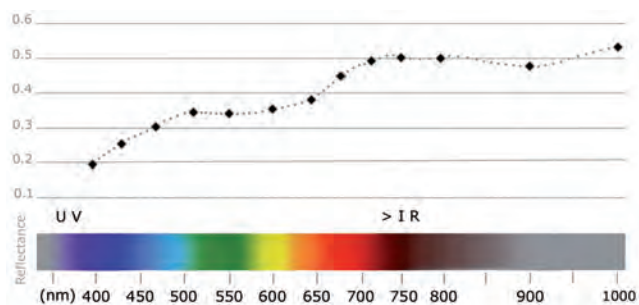


Fig. 1: Exemple de courbe spectrale d’un ton ocre-vert clair.

Cette mesure de la couleur sur la surface entière d’une peinture fait toute la différence, car divers logiciels spécialisés pourront traiter ces données numériques pour des recherches très diverses, avec une extrême facilité de consultation. Notons les suivantes :

1) Les vues multispectrales permettront de mesurer d’éventuelles *évolutions des couleurs* par confrontation à plusieurs décennies d’intervalle.

2) Elles fournissent *un extraordinaire “constat d’état”*, avant déplacement. L’évolution des craquelures pourrait être contrôlée au retour ou après un incident.

1 - Voir en particulier l’étude approfondie de *Mona Lisa* dans *Au cœur de la Joconde*, éditions Musée du Louvre et Gallimard, 2006.

2 - <http://www.lumiere-technology.com/>

3) La très haute définition de ces vues équivaut à posséder une *macrophotographie* de la surface entière. Cette vision très rapprochée met en valeur la facture des touches et toutes sortes d'indices qui pourront aider à identifier le travail caractéristique d'un maître.

4) Les treize vues font ressortir des aspects différents de la matière colorée. Des jeux de sélection, amalgame, amplification, vont rendre discernables par exemple les zones retouchées, les ajouts ou donner une cartographie des zones comportant tel ou tel pigment.

5) Une vue multispectrale conserve le *témoignage exact de l'état d'une peinture* avant restauration. Nous considérons du devoir des musées de réaliser cette documentation capitale pour l'histoire des collections. *Les générations futures auront besoin de savoir à quoi ressemblaient les tableaux avant nos interventions actuelles.* Une seconde vue, après restauration, rendra possibles des comparaisons scientifiquement étayées et donnera des bases pour tout réexamen dans l'avenir.

6) Les numérisations pourront être retravaillées pour "soustraire" l'effet chromatique du vernis ancien et proposer une version "dévernée virtuellement" (ou bien "allégée"). Evidemment, l'image obtenue n'est qu'une simulation, où entre une grande part d'hypothèse. N'y cherchons pas les couleurs d'origine, mais l'aspect très probable des couleurs sous le vernis, dans leur état actuel, plusieurs siècles après la création.

Cette simulation soulève des questions. Permettra-t-elle de satisfaire la curiosité d'un historien de l'art, en évitant de toucher à l'œuvre elle-même ? Sera-t-elle au contraire utilisée pour démontrer ce que donnerait un dévernissage réel ? Il faut d'abord que les conservateurs comprennent pourquoi l'authenticité des peintures anciennes réclame la conservation des vernis anciens (voir *Nuances* 38-39). Ensuite, que nos dévernissages ou les "allègements" pratiqués aujourd'hui sont loin d'être aussi bénins que cet exercice virtuel.

A ce propos, un constat bien instructif a été fait par le musée des Beaux-Arts de Lille. Sur une copie très ancienne qu'il possède d'un tableau célèbre de Holbein, deux zones avaient été l'une dévernée, l'autre allégée, à titre d'essai, comme à l'accoutumée. Par curiosité, l'œuvre a été "dévernée virtuellement", avec un beau résultat... qui a montré clairement que, dans les deux zones d'essai, la peinture avait été *considérablement affectée par l'intervention réelle*. Le projet de nettoyage, y compris d'allègement, a été immédiatement suspendu.

La prise de vue multispectrale est l'examen scientifique de la couleur qui manquait. A ce titre il devrait être rendu obligatoire pour tous les tableaux de nos musées comme le sont déjà ceux qui constituent le dossier scientifique : les radiographies, vues sous ultraviolet et infrarouge, en lumière directe et rasante, etc., tous documents en noir et blanc.

Des conservateurs ont exprimé leur réticence à décrocher un tableau pour réaliser ces prises de vues. En effet, elles devraient avoir lieu lorsque le déplacement d'une œuvre est effectué : à son entrée dans les collections conjointement aux autres examens, au moment de son départ pour une exposition (voire au retour si nécessaire), avant une restauration et après.

Il n'y a là aucun obstacle.

Des musées étrangers ont déjà saisi l'occasion de numériser ainsi des peintures. La perspective logique est la constitution de bases de données sans précédent, pour l'étude comme pour la conservation, mises en commun par tous et pour tous. Tous... sauf la France ?

L'Aripa depuis un an

Octobre 2008. Vincent Pomarède, conservateur en chef des peintures du Louvre et Christiane Naffah, directrice du C2RMF, nous ont reçus pour une réunion à laquelle a participé Paul Pfister, venu de Zurich. Le dernier numéro de *Nuances* 38-39 a été au centre des discussions. Une suite a été prévue à cette rencontre.

Le Journal des Arts, qui publiait dans son n°292 (28 novembre 2008) un dossier sur "*La restauration en débats*", a consacré une page à un entretien avec Michel Favre-Félix, illustré par deux photos de la consternante restauration de la Mère de famille, dans le tableau des *Pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse (voir le précédent *Nuances*). Le dossier, coordonné par Daphné Bétard, couvre encore d'autres domaines (architecture, art contemporain, délocalisation du C2RMF) avec une justesse qui mérite d'être soulignée.

Mars 2009. Guy Cogeval, nouveau directeur du musée d'Orsay, nous a accordé une entrevue, très intéressante, en compagnie de Philippe Thiébaud, conservateur en chef et Thierry Gausseron, administrateur général, encore une fois avec la participation de Paul Pfister. Les questions de présentation et d'éclairage des peintures ont été discutées de même que celles soulevées par leur déplacement et leur restauration.

Une nouvelle revue sur l'Internet, CeROArt, dirigée par Muriel Verbeeck-Boutin, professeur à l'École Supérieure des Arts Saint-Luc de Liège, se présente comme un (rare) lieu d'échanges et d'interrogations sur la restauration-conservation, où l'on peut découvrir la vitalité de la réflexion interdisciplinaire en Belgique.

Sa troisième livraison traite un thème épineux : *L'erreur, la faute, le faux*. Elle accueille un long entretien avec R.H. Marijnissen et un article de Michel Favre-Félix sur la fallacieuse notion de "lisibilité".

Adresse: <http://ceroart.revues.org/>

Tant de mauvaises raisons de dévernir un Bronzino

La Déploration sur le Christ mort, achevée en 1545, fut aussitôt offerte par Cosme 1^{er} de Médicis à Perrenot de Granvelle. Ce chef-d'œuvre de Bronzino est demeuré depuis lors à Besançon, aujourd'hui au musée des Beaux-Arts. En juin 2002, le tableau y est victime d'un dégât des eaux. Déposé, surveillé, le panneau de bois se rétablit ; quelques refixages sont nécessaires. Reste le vernis ancien, que l'humidité a un peu opacifié par un "chanci" (fissurations microscopiques du vernis) léger un peu partout, blanchâtre en de rares endroits.

Il y avait trois options. Soit, en résorbant le chanci, rendre sa transparence au vernis (régénération), soit ensuite l'amincir (allègement), soit dévernir totalement.

Pour justifier le dévernissage complet, l'équipe de restauration a présenté des arguments, repris dans le luxueux catalogue ci-contre (Editions d'Art Somogy, 2007). Examinons-les.

La régénération du vernis a été écartée au motif qu'elle « impliquait l'emploi de solvants "lourds", c'est-à-dire pénétrants et peu volatils ». Ce n'est vrai que de ces méthodes déplorables consistant à badigeonner la peinture avec de l'alcool liquide ou autres solvants invasifs... Mais la véritable régénération – apparemment ignorée ici – n'utilise que les vapeurs d'alcool, lesquelles, bien maîtrisées, ne pénètrent pas au-delà du vernis (voir *Nuances* 38-39, pp. 33-34). Elle aurait dû être essayée.

En outre, ici, les rares chancis sérieux concernaient des repeints (non originaux), destinés à être enlevés.

L'allègement n'est illustré que par deux petits essais (fig. 32 et 35) satisfaisants bien qu'assez appuyés. Mais cette option n'a pas été retenue, car [dixit] « rassurante de prime abord, elle risquait néanmoins de donner un résultat irrégulier ». Ainsi, sur cette couche picturale lisse et saine, on s'avouait incapable de réussir un allègement régulier ? Bravo... Et pourquoi ne pas avoir pris ce "risque" de modération ? C'était une étape à réaliser, avant – si nécessaire – de poursuivre plus loin. En fait, elle a été rejetée au motif que l'œuvre subirait l'action des solvants une première fois (allègement), puis peut-être une seconde (en cas d'échec et donc de dévernissage). Cet argument est tragique : il signifie que l'on ne sait utiliser que des solvants dangereux pour la peinture.

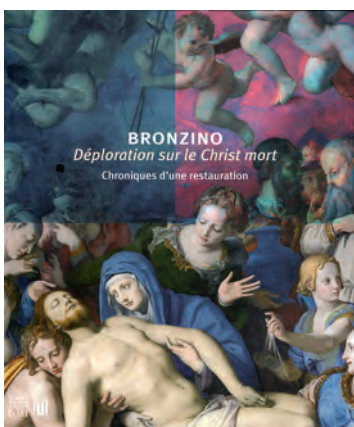
Donc, le comité des responsables « a été convaincu » du bien-fondé d'un dévernissage « permettant de retrouver les modulations du chromatisme original » (p. 101).

Combien de fois faudra-t-il le répéter : les couleurs à l'huile ne demeurent pas stables, ni en elles-mêmes, pour la plupart, ni dans leurs rapports. Les conservateurs se sont donc à nouveau trompés en croyant retrouver le « *chromatisme original* » de 1545.

Ainsi, il est tout à fait erroné de dire que ce dévernissage a rétabli « *le véritable rapport chromatique entre le bleu lapis-lazuli du ciel et le ton verdâtre du smalt sur le nuage* » (p. 133, fig. 33). Pour deux raisons.

1) Les nuages ne sont pas faits de smalt (bleu à base de verre coloré au cobalt) mais d'azurite (bleu au cuivre), ce que confirment les analyses (pp. 83-84, 92).

2) Retrouver le « véritable » rapport chromatique ? Sûrement pas le véritable rapport créé par l'artiste... En effet, le lapis-lazuli, très stable, a la particularité de conserver sa tonalité outremer originelle, tandis que l'azurite a l'inconvénient de s'assombrir et virer de ton. Donc, le rapport entre ces deux bleus a toutes les chances de s'être modifié, altéré avec le temps. Le dévernissage ne peut que rendre visible un rapport chromatique désaccordé, que la présence du vernis ancien avait le mérite d'atténuer.



D.R.

Enfin, pour défendre sa suppression du vernis ancien, l'équipe soutient que « les carnations, dont les analyses ont montré qu'elles contiennent un dosage précis de bleu ou de laque, ont des nuances subtiles et une dominante froide qui n'étaient plus discernables sous le vernis jaune » (p. 117).

Rien de tout cela ne tient debout.

1) Laque. La recherche n'a été faite qu'en deux endroits (analyses, pp. 92-94). Dans le cas particulier des lèvres d'une Sainte Femme, une laque carmin n'a été utilisée par Bronzino que pour obtenir sur cette bouche un rose spécifique. Le second cas – une main – est en revanche représentatif des carnations dans ce tableau : il n'y avait justement pas de laque.

2) Bleu. De quoi parle-t-on ? Aucun pigment bleu n'est rapporté dans les carnations analysées (pp. 82-85).

3) Il n'y a évidemment pas eu de « dosage précis ».

Au contraire, sur les neuf carnations étudiées, sept présentent un ton rosé par mélange de blanc de plomb, de vermillon et d'ocre rouge. Seules deux carnations comportent du blanc, sans vermillon ni ocre rouge : celles du Christ et de la Vierge, pour traduire leur pâleur. Cette différence voulue entre le teint livide de Marie et de son Fils mort et les teints plus chauds (et non pas froids !) des autres personnages était déjà clairement visible lorsque l'œuvre avait un vernis ancien. Le dévernissage est, sur ce point encore, injustifiable.

Enfin, ce chef-d'œuvre était conçu pour avoir un vernis naturel, légèrement doré, comme ceux du 16^{ème} siècle, et non le mélange de vernis et de cire synthétique qu'on vient de lui passer. Mille regrets. M.F.F.

Exposition

Balthus à la Fondation Pierre Gianadda (Martigny)

16.06 > 23.11.2008

Mentionner ce centre culturel consacré aux arts visuels, à la musique et à l'histoire, c'est évoquer un lieu de haut renom, sans équivalent en Suisse, grâce à l'engagement extraordinaire d'une initiative privée.

Au printemps 1976, l'ingénieur Léonard Gianadda découvrait sur son terrain les fondations d'un temple celtique. Peu après cet événement, son frère Pierre décédait dans un accident d'avion en voulant porter secours à ses camarades. En sa mémoire, Léonard érigea autour des restes du temple un centre culturel qu'il inaugura le 19 novembre 1978. Entouré d'un vaste parc merveilleusement soigné, peuplé de sculptures importantes du 20^{ème} siècle, se dresse le bâtiment central de la fondation, aux formes cristallines.

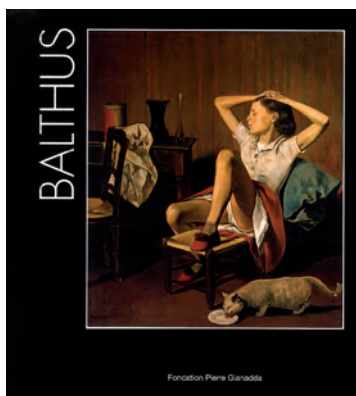
En plus des concerts, réunissant des interprètes de premier ordre, on peut y voir des expositions – Braque, Chagall, Cézanne, Camille Claudel, Degas, Delvaux, Dufy, Giacometti, Manet, Modigliani, Morisot, Miro, Picasso, Pissarro, Rodin, Signac, et Van Gogh, entre autres – toujours élaborées avec le plus grand soin par des experts en leur domaine, initiées et supervisées de façon hautement appréciable par Léonard Gianadda.

Pour commémorer le centième anniversaire de Balthus et le trentième anniversaire de la Fondation Pierre Gianadda, Léonard a confié à Jean Clair, auteur du catalogue raisonné et à Dominique Radrizzani, directeur du musée Jenisch à Vevey, le soin de mettre en lumière les multiples aspects de l'œuvre de cet artiste décédé juste après son 93^{ème} anniversaire.

L'exposition a réuni des œuvres capitales comme *La Rue* et *La Caserne* (1933), *Les Beaux Jours* (1944-46), *Les Poissons rouges* (1948), *Le Chat de la Méditerranée* (1949), *Le Passage du Commerce-Saint-André* (1952-54) et beaucoup de portraits, paysages, natures mortes, ou des copies de maîtres anciens comme Piero della Francesca et Masaccio, sans oublier ces tableaux où les chats, les plus mystérieux des animaux, sont représentés de façon saisissante et inoubliable.

On réalise combien Balthus fut imprégné aussi bien de la culture allemande que française et italienne.

Durant son enfance, Rainer Maria Rilke lui était comme un père ; plus tard, il a été proche de Pierre Jean Jouve. Dans l'introduction du catalogue, Jean Clair rapproche à juste titre le bossu du *Passage du Commerce Saint-André* de la chanson des enfants allemands, le *buckliges Männlein*, dans laquelle un petit bossu apparaît constamment à une fillette, occupée à différents travaux ou à ses prières, pour finalement lui demander de prier pour lui, et s'avère être un esprit de l'au-delà. Balthus avait dû lire aussi le roman d'Alfred Kubin, *Die andere Seite* (L'autre côté) qui décrit la ville des ombres après la mort. Dans ses *Notes sur l'innocence et la cruauté chez Balthus*, Dominique Radrizzani, évoque ses liens avec *Les Hauts de Hurlevent* d'Emily Brontë, et avec l'œuvre d'Antonin Artaud. Balthus était en contact avec les hommes de lettres et artistes les plus importants de l'époque comme Breton, Picasso, Miro, Masson, Giacometti, Starobinski, ou encore Malraux, qui le nomma en 1961 directeur de l'Académie de France à Rome, la Villa Médicis.



D.R.

Balthus fut un artiste bien plus lié à la peinture traditionnelle qu'à celle dite moderne. Jusqu'au milieu des années 50, il a employé différents jutages pour atténuer l'éclat des lumières, grâce auxquels émane de ses toiles une luminosité souvent retenue ou sourde.

Si l'on pense qu'une œuvre si récente doit avoir gardé entièrement son expression d'origine, on se rendra vite compte qu'aujourd'hui ce ne sont pas les artistes qui déterminent l'aspect de leurs propres œuvres, mais bien plutôt les restaurateurs

dans les musées, convaincus qu'il est de leur responsabilité de corriger – même sans aucune réflexion –, de manipuler selon leur propre goût, et de falsifier ainsi le testament des artistes. Les responsables des musées avaient pourtant la possibilité de demander l'avis de l'artiste, de ses proches et de ses spécialistes, avant de se lancer dans des éliminations de vernis, jutages et glacis qu'il avait si soigneusement passés.

Les prêts des musées anglo-saxons démontrent ce type de négation de l'œuvre artistique. Les vernis synthétiques passés grossièrement au pulvérisateur commencent à produire un blanchiment des surfaces. On a enlevé des jutages originaux qui créaient cette luminosité sombre, modelaient les volumes, et faisaient apparaître un espace déterminé et mystérieux.

On se souvient des colères de Balthus contre les responsables des musées et les restaurateurs en voyant les résultats des prétendues restaurations des tableaux des maîtres anciens, si vénérés.

Il fut l'un des premiers signataires de notre ARIPA, et membre de son comité d'honneur.

Paul Pfister

Le déplacement des œuvres peintes : risques et progrès à accomplir

Depuis longtemps, nous souhaitions traiter une série de questions régulièrement posées au sein de notre association : quels risques prend-on à faire courir tant d'œuvres de par le monde ? Quels dommages subissent-elles en réalité ? Quelle confiance peut-on avoir pour leur sécurité ?

Nous avons d'abord demandé à Florence Guillemin, élève restauratrice à l'École de Condé, en stage à l'Aripa, de rédiger une première synthèse en complétant ses connaissances par une série d'interviews de professionnels. Son mémoire, qui expose le processus des prêts, les techniques de protection autant que les dangers à éviter, nous a servi de base. Il sera disponible sur notre site *.

Nous sommes partis avec une égale attention pour des avis contradictoires. D'un côté nous avons des témoignages rassurants sur la capacité actuelle de protection des œuvres en transit. D'autre part, nous avons connaissance d'altérations survenues lors des déplacements, outre celles dont la presse se faisait l'écho.

Ce paradoxe peut finalement s'expliquer d'une manière simple : les œuvres ne bénéficient pas toutes des mêmes attentions. Avec ce corollaire : *leur sécurité exige de sérieux moyens, en matériel et en personnel.*

En règle générale, les dommages imputables aux déplacements sont infiniment moins lourds que les détériorations survenant dans des réserves insalubres ou que les altérations irréversibles causées par de prétendues restaurations.

Pourtant – si les grandes expositions sont en général bien sécurisées – nous restons préoccupés de la hâte, de la pression qu'induit une inflation des prêts, du manque de moyens de certains musées, de certains projets, des économies mal venues. S'il existait un palmarès, la France ne serait apparemment pas encore à la meilleure place. L'Union européenne, enfin, veut encourager les échanges d'œuvres (p. 46), mais à quel prix ?

(*) <http://www.aripa.org/>

Dès que l'on aborde le sujet des œuvres en déplacement, le terme de risque apparaît dans le discours des professionnels, quel que soit leur rôle, quelle que soit leur confiance dans le processus général.

Cette réaction est saine.

En janvier 2001, l'un des chefs-d'œuvre du musée Pouchkine, le *Portrait d'une femme âgée* (fig. 1) de Rembrandt, est victime d'une large déchirure lors de son transit en avion vers le musée de Boston. La toile était pourtant on ne peut mieux protégée dans un caisson isotherme. Cet exemple prouve, s'il en était besoin, que le risque n'est pas une simple notion abstraite. Cependant, il ne démontre pas que l'accident soit fatal. Le choc qui entraîna la déchirure n'a pu se produire que sur la zone de fret de l'aéroport Kennedy de New York, selon le conservateur du musée Pouchkine, Vadim Sadkov ; soit, au seul moment du périple où la caisse n'a pu être accompagnée par un observateur du musée. Derrière chaque dommage, il nous semble important de chercher, non la fatalité, mais quelles circonstances l'ont rendu possible.

La presse américaine s'est faite l'écho de cet accident, en relevant l'indemnisation record – 1,2 million de dollars – correspondant à la dépréciation, une perte estimée à 10% de la valeur du tableau¹. Aucun journal n'a en revanche parlé des déchirures (dont une de 70 cm) subies, à deux reprises, par le grand tableau de Signac, *Au temps d'harmonie*, dont nous reparlerons en détail. Ni le prêteur, ni l'organisateur n'étaient enclins à divulguer cet accident, pas plus que ne le sont les musées en général. A tort, car les quelques cas repris par la presse semblent, dès lors, n'être que la partie émergée d'un iceberg.

« Les institutions culturelles règlent d'ordinaire ces affaires dans la confidentialité, entre prêteurs, emprunteurs et assureurs. Or les incidents se produisent malheureusement partout », reconnaissait en 2006 Bruno Racine, alors président du Centre Pompidou, lequel suit aujourd'hui une politique d'information, comme nous le verrons.

➤ Les notes dans le texte renvoient en bas de page aux articles de presse et autres documents.

Les citations des articles scientifiques sont signalées entre parenthèses par le nom de leur auteur et la date; leurs références sont réunies dans la bibliographie complète en fin de ce dossier, page 45.

- 1 - "Rip in the Rembrandt : a dreaded museum tale", par Sophia Kishkovsky, *The New York Times*, 21 décembre 2002.
- 2 - M. Daley et M. Savage, "Blockbuster exhibitions : the hidden costs and perils", *ArtWatch UK Journal*, n°22, automne 2007.
- 3 - "The rise of blockbuster Art shows", par Ray Furlong, *The World Tonight BBC Radio 4*, 5 novembre 2007.

L'accident majeur restera toujours en arrière-fond de ce dossier. Mais nous cherchons à comprendre de quels dommages plus discrets et plus fréquents il faut préserver les œuvres, non seulement durant leur transport mais tout au long de leur exposition, des mois durant, hors de leur lieu de séjour habituel.

Ces dangers que tout le monde garde à l'esprit, quelle proportion prennent-ils dans la réalité ?

On peut envisager deux approches : l'estimation globale des risques par le calcul des probabilités, ou le décompte des accidents à partir des statistiques.

Estimation des risques

En septembre 1998, un avion de la Swissair transportant 229 passagers et un tableau de Picasso, évalué 1,4 million d'euros, s'est écrasé en mer au large de Nova Scotia. Les probabilités pour qu'une telle catastrophe touche une compagnie aérienne aussi sérieuse étaient – et demeurent – infimes².

« Une plainte a été déposée, il n'y a pas si longtemps, lorsqu'un chariot élévateur à Heathrow a enfoncé sa fourche au travers d'une peinture – et c'était une peinture très connue et très belle », signale Charles Dupplin d'Hiscox art insurers³.

Voilà un événement moins improbable. Durant le tour d'horizon bref et limité que nous avons pu faire, nous avons eu connaissance de deux autres accidents de ce type. Toutefois, aucune étude ne permet à la profession d'en connaître la fréquence, comme le remarque Jonathan Ashley-Smith, responsable durant vingt-cinq ans du département conservation au Victoria & Albert Museum, aujourd'hui spécialisé dans l'appréciation des risques et la gestion du patrimoine :

« Pour des événements tels que les crashes aériens le nombre total de vols réussis est connu et tous les échecs sont bien documentés. Mais pour des événements tels que la chute d'un objet de musée, le nombre des déplacements réussis n'est pas connu et le nombre des échecs est supprimé. » (Ashley-Smith, 1995)

C'est en partisan convaincu des échanges d'objets d'art qu'Ashley-Smith prône une attitude réaliste et ouverte ; à ce titre il déplore l'opacité maintenue par les musées, comme l'indique le terme « supprimé ». Dans son exposé sur le déplacement des œuvres lors de la 17^{ème} conférence générale de l'ICOM en 1995, il ne disposait en effet d'aucun chiffre réel. En définitive, devait-il admettre, les seules estimations globales proviennent des calculs établis par les assureurs. En 1995, la compagnie Hiscox, spécialisée dans l'assurance des œuvres d'art, donnait une série de chiffres. Pour une même œuvre, les primes calculées en proportion des risques d'accidents étaient dix fois plus impor-

tantes pour couvrir ses déplacements que pour son exposition permanente. Les primes relatives aux vols étaient six fois plus importantes en transit qu'à demeure (Hiscox, 1995).

Lors de notre enquête, un responsable d'AXA Art nous a signalé une amélioration de la situation – douze ans plus tard – avec une estimation d'environ six fois plus de risques d'accident pour les œuvres en voyage.

Il est symptomatique qu'à l'issue de cette 17^{ème} conférence de l'ICOM, les actes de la session intitulée "Exposition ou Destruction" n'aient pas été publiés ⁴.

Statistiques des accidents

Le Centre Pompidou est le premier (et seul) musée à communiquer désormais son bilan de "sinistralité", à l'issue d'une année 2006 durant laquelle deux œuvres ont été détruites (et une troisième endommagée), dans l'espace d'une seule exposition, *Los Angeles 1955-1985, naissance d'une capitale artistique* (du 8 mars au 17 juillet 2006) ⁵.

La première était une colonne en résine de plus de deux mètres de haut, *Untitled* de Peter Alexander, prêtée par une galerie new-yorkaise. Elle s'est décrochée du mur et s'est brisée avant l'ouverture de l'exposition. Indemnisation : 28 000 \$. La seconde était une pièce en plexiglas d'environ 2 m², *Untitled Wall Relief* de Craig Kauffman, prêtée par le Los Angeles County Museum of Art. Elle est tombée et s'est brisée à la veille de la fermeture. Indemnisation : 60 000 \$.

Le Centre s'est ressaisi et a décidé de rendre publics, ce qui constitue une première, les taux de sinistres liés à ses expositions. En 2006, sur 5488 œuvres empruntées, 50 ont subi des dommages, soit 0,91%.

La répartition est la suivante : 16% ont eu lieu durant le transport, 20% durant l'exposition et 64% durant les phases d'installation et de démontage.

Le Centre insiste, avec raison, sur le montant des indemnités versées en moyenne par sinistre depuis plusieurs années : de l'ordre de 800 à 1000 € (honoraires de restauration + frais annexes). Il ajoute que des accidents comptabilisés peuvent avoir touché seulement les encadrements et non les peintures.

Qu'en conclure sinon que ces statistiques réclameraient d'être affinées pour devenir vraiment claires et instructives. Il faudrait ainsi préciser qu'il s'agit du nombre de dossiers ouverts auprès de l'assureur du Centre Pompidou. Ce type de comptabilité peut laisser dans l'ombre soit des œuvres auto-assurées, soit des altérations qui n'auraient pas été repérables de suite et dont la déclaration n'aurait pu être faite dans les délais de 48 heures. De plus, contrairement à ce que l'on imagine, tous les dommages ne sont pas couverts par les assureurs. « *Nous n'assurons pas tout. Si, par exemple, à la suite d'une exposition, une pièce a été endom-*



D.R.

Fig. 1 : Toile de Rembrandt, déchirée en 2001

agée du fait d'une mauvaise hygrométrie, l'assureur ne couvre pas le sinistre », précise Terence Burton, responsable chez Generali Assurances ⁶. Dans ce cas, l'assureur considère que l'œuvre n'était pas suffisamment solide pour participer à l'exposition et que la responsabilité du sinistre revient au prêteur, mal avisé. Une détérioration effective à long terme ou une fragilisation n'apparaîtront pas : nous en parlerons plus loin.

Si l'on devait soupçonner un particulier manque d'adresse – ou de chance – du Centre Pompidou, le taux de sinistres touchant les œuvres prêtées par le Centre à ses partenaires en 2006 nous détromperait vite. Il est légèrement supérieur : 29 objets sur 2955, soit 0,98% ⁷. Cette fois, la répartition est un peu différente, avec davantage de dommages en transit (48%), qu'au montage (38%) ou en exposition (14%).

Globalement, pour les années 2003, 2004, 2005, le Centre Pompidou avait comptabilisé une proportion de sinistres de 0,45% sur les œuvres empruntées.

Pour 2007 et 2008, le taux de sinistres des œuvres empruntées s'établit à 1,57% et 1,64% ⁸.

Sachant que le Centre Pompidou est réputé l'un des organisateurs d'expositions les plus sûrs en France, si son taux moyen minimum de 1% devait être appliqué

4 - L'exposé de J. Ashley-Smith, quant à lui, a été mis en ligne sur le site Conservation On Line.

5 - "Pompidou Centre wrecks art on loan from US", par Kate Thomas, *The Independent*, 4 août 2006.

6 - cité par Daphné Bétard, "Mieux vaut prévenir que guérir", *Le Journal des Arts* n° 193, 14 mai 2004.

7 - Ajoutons que parmi ces 2955 œuvres prêtées, un tiers étaient des vidéos, plus facilement sécurisées que des peintures par exemple.

8 - Nous remercions le Centre Pompidou de nous avoir indiqué ces derniers taux, encore non publiés. Les montants moyens des indemnités sont de 858 € pour 2007 et 1004 € pour 2008.

aux quelques 30 000 œuvres prêtées en 2006 pour des expositions temporaires par les Musées de France, les sinistres se monteraient au nombre de 300.

« [Le Centre Pompidou est] à ce jour [en 2006], la seule institution culturelle au monde à avoir reçu une certification ISO 9001 : 2000 pour les opérations de transport et d'assurance ⁹. Depuis [2005], nous avons constaté que lorsque le Centre Pompidou a la maîtrise des opérations de transport, la part des incidents est divisée par deux. » précisait Bruno Racine, son président à cette date, lors d'une conférence de presse ¹⁰.

Reconnaissons donc et saluons le mérite du Centre Pompidou qui se soumet à des audits extérieurs et à une publication de ses résultats. Le Louvre, le musée d'Orsay, ou la Réunion des Musées Nationaux (grande organisatrice d'expositions) n'ont pas manifesté jusqu'ici l'intention de suivre cet exemple. D'ailleurs, ce pourrait-être le rôle de la DMF d'instaurer un tel bilan de "sinistralité" pour tous les musées de France, ne serait-ce qu'afin de vérifier la bonne application du code déontologique dont elle s'est dotée, lequel stipule :

« Les prêts et les dépôts ne doivent jamais conduire à la dégradation des œuvres ¹¹. »

Erreurs et contraintes

Deux types de dangers pourraient être distingués.

D'une part, ceux liés aux contraintes prévisibles : variations d'humidité relative (HR) et de température, accélérations, vibrations et chocs habituels. (Nous ne traiterons pas ici les risques d'infestation par des parasites ou de pollution chimique, mais ils ne sont pas à sous-estimer.) En principe, il est possible de les anticiper – selon le type de transport, la saison, le trajet, le lieu d'accueil, etc. – et d'adapter la protection en fonction de la fragilité de l'œuvre.

Le niveau de protection est déterminé grâce aux données et aux standards fournis par les industriels du transport ou de l'emballage. Il n'empêche que les



D.R.

Fig. 2 : Panneau de Beccafumi, brisé en deux en 2008.

œuvres d'art, quant à elles, ne sont pas « standard ». Les rares suivis complets (*monitoring*) d'un convoyage de tableaux ont révélé des situations plus critiques que prévues : nous en donnerons plusieurs exemples.

D'autre part, l'erreur pure et simple, qui se paye surtout lorsque l'œuvre est sans protection, lors des montages-démontages et durant l'exposition.

En mai dernier, lors du démontage de l'exposition *Renaissance Siena* à la National Gallery de Londres, un panneau, peint par Beccafumi vers 1519, a glissé du cadre spécial où il était présenté avec deux autres de ses œuvres et s'est brisé en deux (fig. 2) ¹².

Une étude européenne en fait le constat : « Les causes les plus fréquentes de dommages sont, malgré toutes les mesures de précaution, les détériorations lors du chargement et du déchargement et lors de l'emballage ¹³. » Ces phases concentrent en effet la majorité des accidents dans le bilan du Centre Pompidou.

L'affairement de nombreux corps de métiers, les délais impératifs, font des chantiers d'installation une période nettement périlleuse. Rappelons que les opérations de manutention, ne serait-ce qu'à l'intérieur du musée, peuvent tourner à la catastrophe, comme celle qui toucha les *Noces de Cana*, lorsque les structures métalliques devant soutenir l'œuvre se sont effondrées sur le tableau, y provoquant cinq grandes déchirures ¹⁴.

Il y a donc la théorie et la pratique.

En réalité, quelles que soient les sophistications technologiques actuelles, les dommages ont toujours pour origine une faute humaine : une mauvaise évaluation de la fragilité de l'objet qui aurait dû interdire son déplacement, un défaut de contrôle ou de surveillance, et enfin la persistance de pratiques imprudentes dans la manipulation des œuvres.

Suite page 37

9 - La norme ISO 9001 : 2000 n'est pas spécifique aux transports, ni à la régie des œuvres, ni à l'assurance. Elle propose un ensemble d'exigences normalisées pour un *management de la qualité*, et une *amélioration des performances*, mais ne dicte pas comment procéder pour y satisfaire dans une activité particulière. Cela conduit néanmoins à rechercher les éventuels dysfonctionnements, défauts d'organisation, échecs, etc. La certification est délivrée par un centre indépendant, pour trois ans avec deux audits de contrôle.

10 - Communiqué de presse du 7 septembre 2006.

11 - *Charte de déontologie des conservateurs du patrimoine*, Circulaire n° 2007/ 007 du 26 avril 2007, § II-2, a.

12 - "National Gallery drops Renaissance painting, splitting it in two", par Martin Baley, *The Art Newspaper* n°192, 1^{er} juin 2008.

13 - Etude n° 2003-4879 commanditée par la Commission européenne.

14 - Voir *Les Noces de Cana de Véronèse, une œuvre et sa restauration*, J.Habert et al., éditions RMN, 1992, p. 107.

Les différentes interprétations de l'espace dans la peinture française de paysage, entre le classicisme et l'impressionnisme

par Paul Pfister

avec la collaboration de Michel Favre-Félix

Dépeindre les variations de l'atmosphère ou l'effet de l'air transparent, transmettre l'impression de distance ou bien de proximité, autrement dit, exprimer une vision personnelle de l'espace devient la préoccupation centrale des paysagistes français, au 19^{ème} siècle, durant la période qui précède le triomphe de l'impressionnisme.

Si les historiens de l'art n'ont pas pu reconnaître jusqu'ici cette place centrale, ni discerner les conceptions spatiales propres aux différents artistes, c'est parce que celles-ci tenaient à des procédés picturaux subtils que les restaurations – nettoyages et vernissages – ont trop souvent falsifiés.

Nous proposerons dans cet article de distinguer différentes approches de l'espace, et les moyens picturaux qui leur sont associés, à travers l'étude de quelques rares tableaux encore sauvegardés. Afin que la restauration les prenne désormais comme modèles.

Nous utiliserons aussi les témoignages des observateurs de l'époque qui devraient toujours servir de repères en cas de restauration et seraient aujourd'hui à méditer.

Avertissement

Pour cet article, les reproductions ont été spécialement imprimées soit plutôt mates, soit en finition brillante, selon que les tableaux correspondants étaient conçus (ou sont actuellement) sans vernis ou avec.

Ce procédé ne restitue évidemment pas la richesse des surfaces picturales réelles, mais il est destiné à sensibiliser le lecteur à leurs différences.

Jamais des paysagistes n'ont poussé aussi loin l'exploration des multiples possibilités de la peinture à l'huile, que ceux qui travaillèrent en France au 19^{ème} siècle. Sortant peindre en plein air, ils eurent une nouvelle perception de l'espace dont ils s'employèrent à donner leur traduction personnelle en explorant une extraordinaire diversité de moyens picturaux. Il s'agit d'un changement de vision artistique majeur, qui se manifeste surtout dans les paysages réalisés au contact de la nature, avant d'influencer dans une certaine mesure les peintures exécutées en atelier, notamment celles de l'art académique, d'inspiration plutôt littéraire.

Cependant, la restauration n'a quasiment jamais accordé une attention et des soins suffisants pour respecter ce changement d'expression. Des traitements erronés ont aujourd'hui pour conséquence de rendre incompréhensible ce qu'avaient voulu les artistes et d'égarer parfois certains historiens de l'art dans des interprétations incohérentes. Il est donc urgent de réformer la restauration pour sauver ce qui nous reste encore de cet héritage exceptionnel.

Les restaurateurs doivent abandonner en priorité, dès à présent, cette idée fixe que le vernis serait un *moyen de protection* pour les peintures. Il ne l'est pas. A preuve, le vernis ne les protège pas des restaurations irréflechies (pas plus qu'il ne met les restaurateurs à l'abri de leurs responsabilités). Le vernis doit être seulement considéré comme un *moyen d'expression picturale* choisi par l'artiste, de même qu'il choisissait de ne pas vernir pour mettre en valeur la matité de la surface (nous le verrons avec les exemples de Michallon ou de Courbet). Ce qui signifie que ces vernis, moyens d'expression, ne peuvent pas être éliminés et remplacés par un vernis moderne, comme les restaurateurs en ont pris l'habitude ou pensent nécessaire de le faire.

Reprendre contact avec le passé

Nous sommes habitués à regarder d'abord le sujet d'une peinture, sa composition, ses couleurs et, si nous avons gardé un sens historique, sa tonalité. Nous préoccuper en plus de ses qualités d'espace risque apparemment de nous déborder. Les restaurateurs sont excusables, étant confinés, comme chacun d'entre nous à notre époque moderne, dans des petits espaces. Pour que ce rétrécissement de l'espace concret et spirituel, sans précédent dans les siècles passés, ne se répercute pas automatiquement aux œuvres entre leurs mains comme cela s'est produit jusqu'ici, ils doivent impérativement se consacrer à ce sujet.

En premier lieu, il leur faut prendre conscience de ce fait : notre esprit doit faire un effort considérable pour percevoir les valeurs esthétiques qui caractérisaient une période aussi lointaine que le 19^{ème} siècle.

Nous disposons encore d'une quantité limitée d'œuvres authentiques, et peu à peu, œuvre après œuvre, nous sommes en train de perdre tout lien avec ce précieux patrimoine pictural.

Lorsque les tableaux de cette période ont subi une suppression de vernis, une perte de glacis ou de leur patine naturelle, il devient très difficile de reconnaître l'intention artistique de leurs créateurs. Sur de telles œuvres, il faudrait faire appel aux recherches scientifiques pour réunir des indices sur leur état primitif et tenter de les remettre dans un état plus ou moins acceptable. Or, la science est toujours utilisée pour étudier les pigments des couches profondes mais bien peu d'analyses sont orientées vers les finitions (verniss, frottis, jutages) et rarement tire-t-on profit des indices conservés.

Nous avons besoin non seulement de multiplier les analyses scientifiques – et de suspendre nos nettoyages irréflechis – mais aussi de relire les témoignages de l'époque, dont nous devons tirer de précieuses indications sur l'apparence des œuvres. Comme nous le verrons, ces écrits donnent amplement matière à réfléchir. Les descriptions d'époque de nombre de tableaux énumèrent leurs mérites en insistant sur leurs qualités spatiales : ces descriptions restent valables pour les tableaux qui ont conservé un état authentique. Au contraire, elles ne veulent plus rien dire pour les peintures dont un nettoyage a déjà changé l'expression.

Paysage et espace avant le 19^{ème}

Pour que le paysage devienne un motif esthétique autonome, il fallait une position distante, un concept organisé et un sujet capable de percevoir isolément une partie de l'ensemble de l'ordre cosmique¹. Le Moyen-Age n'eut pas songé à séparer un morceau de nature de l'univers qui incluait toujours l'homme sous le regard de Dieu.

La Renaissance, en exaltant l'indépendance de l'homme, l'a placé dans un isolement magnifique et difficile. Et comme pour compenser cet isolement nouveau, on voit se développer le paysage mythologique, dans lequel la nature se charge d'expression, se repeuple du souvenir des petites divinités anciennes que le christianisme avait chassées, renouant faiblement un lien perdu avec le cosmos.

Nous trouverons dans le paysage du 19^{ème} siècle une prolongation de ce désir, cette « *aspiration vers l'infini* » qui caractérise le Romantisme pour Baudelaire. A ce propos, le peintre Philippe Otto Runge écrivait à son frère Daniel, en 1802 : « *...nous existons au bout de toutes les religions [...] tout se précipite au-devant du paysage, cherchant quelque chose de déterminé dans notre indétermination...* ».

1 - W. Busch, *Landschaftsmalerei*, Reimer Verlag, 1997, pp. 37-38.

D'autre part, lorsqu'on évoque la naissance du paysage en sujet autonome dans la peinture occidentale, nous songeons spontanément à une autre origine : le paysage hollandais du 17^{ème} siècle. Il est certain que l'optique particulière de la religion réformée y a favorisé un regard nouveau, mais l'idée qui sous-tend ce nouveau genre pictural et qui assure son succès auprès du public, est aussi d'ordre politique. Ce paysage est une affirmation du pays hollandais, un portrait des Provinces-Unies – territoire contesté par les Espagnols² – et une célébration de cette terre laborieusement prolongée par les polders conquis sur la mer³. La figuration de l'espace y est fondamentale : espace vital durement acquis, espace dont les limites sont toujours à repousser. Espace, aussi, de l'expansion commerciale au-delà des mers qui se traduit dans un nouveau genre : les marines.

Au moment où les Hollandais composent ce paysage protestant réaliste, Claude Lorrain porte à sa perfection le paysage idéaliste.

En France, au 19^{ème} siècle, le renouvellement du paysage se dégage à partir de ces deux traditions⁴. Le paysage mythologique connaît un prolongement à travers le paysage académique, de grand format, réalisé en atelier, tandis que la vue naturaliste hollandaise trouve un écho particulier dans la jeune peinture de plein air initiée en Angleterre par Richard Wilson (1714-1782), Alexander Cozens (1717-1786), Joseph Wright of Derby (1734-1797), puis par John Constable (1776-1837). Il ne s'agit pas de deux univers picturaux hermétiques ; au contraire, leurs échanges ou leurs confluences vont générer l'extraordinaire variété du genre tout au long du siècle.

Si maintenant nous nous arrêtons sur le terme "espace", nous réaliserons assez vite qu'il ne fait pas partie du vocabulaire employé par les peintres, ni par les commentateurs, avant une époque récente. Cette absence s'explique aisément lorsqu'on s'avise que ce terme n'était pas attaché dans le langage courant à l'idée de profondeur, ni de vide.

L'*espace*, pour les Latins (*spatium*) et encore à l'Age classique, désigne l'écartement entre deux points ou le calcul d'une superficie. Il se situe toujours dans le plan, en deux dimensions, sans évoquer la profondeur. Il se rapporte à une mesure, sans évoquer l'infini. C'est au milieu du 17^{ème} siècle, dans la correspondance entre Newton et Leibniz, que le terme trouve, si l'on peut dire, sa troisième dimension, mais dans une acception scientifique : un milieu idéal, sans limite,

2 - Dans une guerre de quatre-vingts ans, jusqu'en 1648.

3 - Le Beemster, au nord d'Amsterdam, fut le premier grand lac asséché, au début du 17^{ème} siècle.

4 - La France ne subit guère l'influence des *vedute* italiennes, vues pittoresques, quasi touristiques, ou merveilleusement descriptives, collectionnées en Angleterre, dans les cours de Vienne, Dresde, etc.

sans extérieur, à l'instar du Temps. C'est l'infini, sur lequel s'interroge désormais Pascal : « *par l'espace, l'univers me comprend et m'engloutit comme un point* ».

Or, les peintres n'ont aucune raison d'emprunter ce terme d'*espace* qui s'attache à une conception très abstraite, à des spéculations scientifiques. Lorsqu'ils veulent parler de ce qui les occupe depuis longtemps – la représentation de la troisième dimension qu'ils perçoivent dans le monde naturel – ils continuent d'employer le vocabulaire très concret utilisé par Vinci : la profondeur, le lointain et le proche. Le « vide » abstrait, qui préoccupe le scientifique et le philosophe, n'existe pas dans la nature que contemple le peintre. Il y voit – à juste titre d'ailleurs – l'atmosphère composée d'air mélangé d'eau soumise à la chaleur.

Le peintre est toujours l'acteur d'une expérience sensible : c'est par rapport à son œil qu'il conçoit l'éloignement d'un objet et l'atmosphère qui s'interpose entre eux.

Pourtant, nous verrons qu'à l'orée du 19^{ème} siècle le mot "espace" fait son apparition dans le langage de la critique d'art, chez Diderot, à propos d'un paysage. Il s'ajoute au vocabulaire classique pour désigner la perspective aérienne, la circulation de l'air, l'illusion atmosphérique. Il apporte cependant une nuance spécifique, qui traduit, à notre avis, cette préoccupation centrale des peintres de cette époque. Au Salon de 1869, Antoine Chintreuil présentera un paysage simplement intitulé : « *L'Espace* ».

La représentation de l'espace dans les paysages au 19^{ème} siècle s'enracine donc dans une longue tradition d'expression picturale de la profondeur. Notons qu'elle est aussi soutenue par le début de la météorologie, avec la classification des nuages établie par Luke Howard (*On the Modification of Clouds*, 1803) qui influença Constable dans ses premières études en extérieur des ciels nuageux de Hampstead, à partir de 1821.

Vision germanique du paysage

Dans ses *Éléments de perspective pratique* (1799), au chapitre "Réflexions et conseils à un Élève sur la Peinture et particulièrement sur le genre du Paysage", Pierre Henri Valenciennes exprime un point de vue français, assez critique à l'égard des paysagistes allemands : « *Ils ne pensent pas que le dénombrement minutieux des plus petits objets, depuis la mousse dorée qui tapisse le rocher jusqu'à l'insecte éphémère qui rampe sous l'herbe, n'offre, à l'esprit de l'homme de génie, qu'une abondante stérilité [...] leur ensemble n'étale pas ce style sublime et admirable que les conceptions de Poussin présentent toujours à ceux qui savent les apprécier.* »

L'idéal dans les paysages germaniques fut en effet de rendre même les parties et les objets infiniment

éloignés avec la plus haute précision possible, sans s'occuper de l'air entre les plans. Même chez Caspar David Friedrich (1774-1840), on constate des plans superposés, volontairement sans lien, par contre interrompus par des abîmes, dans un type de construction théâtrale très réfléchi⁵ (*Der Watzmann*, 1824/25, Nationalgalerie, Berlin). Cette conception méticuleuse est bien traduite par Carl Gustav Carus (1789-1869) lorsqu'il regrette, à l'exposition académique de Dresde en 1835, que les paysages de son collègue, auparavant tant estimés, Heinrich Crola (1804-1879), aient « *perdu dans l'exécution leur acuité mordante* » (*haben die geschnittene Schärfe des Vortrags verloren*).

De plus, les peintres germaniques dans la première moitié du siècle restent entravés par leur fidélité à la doctrine euclidienne – tout comme Goethe d'ailleurs – suivant laquelle la lumière ne provient pas d'un objet extérieur (soleil, lune, etc.) mais prend son origine dans l'œil lui-même ; en témoignent, entre autres, les peintures de Jakob Philipp Hackert (1737-1807) et d'un grand nombre de ses successeurs. La source lumineuse étant dans l'esprit de l'artiste, celui-ci pouvait la situer et l'orienter arbitrairement, sans se référer à l'ordre de la nature. Ces peintres conservaient de l'époque gothique une conception spirituelle de la lumière : celle-ci devait émaner d'un être, d'une divinité, d'une idée. Un exemple nous est fourni par le peintre muniçois Domenico Quaglio (1787-1837), qui, dans sa *Chapelle dans la forêt* de 1817 (Bayrische Staatsgemäldesammlung, Munich), choisit le groupe des pénitents pour source de lumière éclairant la forêt.

Il faut attendre les contacts de Carl Spitzweg (1808-1885), Adolf Heinrich Lier (1826-1882), Anton Braith (1836-1905), Hermann Baisch (1846-1894) et d'autres artistes, avec la peinture de Barbizon, pour qu'ils entament un libre dialogue avec la lumière naturelle.

A l'opposé d'un pétilllement de détails minutieux, les peintres français s'employaient à envelopper, à adoucir les lointains pour rendre les qualités de l'espace et exprimer l'atmosphère en perspective aérienne.

Suivant le même esprit que Valenciennes, Jacques Nicolas Paillot de Montabert, dans son *Traité complet de la Peinture* (1829) prône l'effacement de la touche et le fondu pour rendre « *l'effet des ciels, l'effet de l'air, de l'espace, leur teinte, leur diaphanéité, leur caractère voilé et vaporeux...* ». Il va jusqu'à reprocher une certaine rudesse italienne, dans les nuages et les ciels de Salvator Rosa qui « *déplaisent, chagrinent par la grossièreté de la touche, qui rapprochent du cadre ces nuages et ce ciel ; ces touches rappellent la palette et le matériel au lieu de rappeler l'espace immense, le vide incommensurable de l'atmosphère et du firmament.* »⁶

5 - T. Grütter, *Melancholie und Abgrund*, Reimer Verlag, 1986.

6 - Tome VIII, page 398. Notons au passage qu'entre 1820 et 1860, on compte environ 70 traités de peinture en France.

Les moyens picturaux et la restauration

Au 19^{ème} siècle, en sortant peindre dans les campagnes directement devant le motif en plein air, les artistes vont ouvrir un champ d'expérimentation picturale. Ce fut d'abord pour eux le moyen de fixer directement, à l'huile sur une feuille de papier ou un morceau de toile, tout ce qu'ils voyaient d'essentiel, sans ajouter de glacis, ni vernir, comme en témoignent les études de Valenciennes, de Michallon, de Corot et ses successeurs des premiers temps. A partir des années 1840, le désir d'exprimer l'espace a commencé à se manifester chez certains, même dans leurs études à l'huile, par l'ajout final de multiples glacis et de vernis teintés. Par conséquent, les modes de finition pouvaient changer d'un moment à l'autre, chez quasiment tous les artistes. Chacun d'entre eux pouvait passer d'une peinture maigre à une peinture grasse plus ou moins épaisse ; pétrir des reliefs au couteau, gratter ou diluer, compléter de frottis. La couche finale pouvait être faite de vernis clair ou bien teinté, d'un jus coloré riche en huile ou étendu seulement à l'essence.

Dans la peinture française du 19^{ème} siècle, on observe que les couches superposées sont très souvent fermement liées et inséparables. Si l'on tente de les séparer au cours des prétendus « nettoyages », on risque d'attaquer non seulement le vernis, mais les glacis et jusqu'aux premières couches sous-jacentes.

Retrouver les intentions de l'artiste peut être d'autant plus difficile qu'il variait ses procédés techniques et que ses matériaux ont ensuite réagi au passage naturel du temps. Plus encore, il est indéniable que chaque manipulation de restauration a pu altérer fondamentalement le rendu de l'espace dans ses œuvres.

Prenons un exemple. Les *glacis*, couleurs étendues dans un médium résineux ayant la transparence profonde d'un verre coloré, se distinguent nettement des *jutages*, couleurs diluées dans l'essence produisant une teinte légère, mate et diaphane. Or ces derniers peuvent être aujourd'hui méconnaissables : s'ils ont été abusivement recouverts d'un vernis (résineux), ils ont pris l'aspect de pseudo-glacis, faussement émaillés.

Plus grave encore, lorsque des jutages légèrement gris ou bruns ont été vernis, ils risquent d'être confondus avec de la crasse et supprimés.

Ce ne sont que deux cas parmi toutes les difficultés d'interprétation que pose l'état actuel de ces tableaux, entraînant autant de risques d'erreurs.

Il est donc urgent d'approfondir les recherches, avant que ne soient perdus les derniers indices de ce qu'avaient voulu les artistes. Et de réformer notre approche de la restauration, sans quoi ces peintures seront rabaissées au niveau d'imageries artisanales, ainsi que l'ont prouvé tant de nettoyages irréfléchis jusqu'ici, rabaissant du même coup, ne l'oublions pas, leur valeur sur le marché de l'art.

Les différentes interprétations de l'espace et leur expression picturale

Nous ne tenterons qu'une première approche de ce phénomène qui mériterait des études approfondies.

La période que nous étudions représente un laboratoire d'expériences artistiques variées, avant que l'impressionnisme ne s'impose, et les peintres que nous avons sélectionnés (ils pourraient être beaucoup plus nombreux) sont en quête d'une voie personnelle.

De cet intense mouvement de recherches picturales individuelles, il ressort néanmoins – à notre sens – quatre directions majeures, servies chacune par des moyens picturaux spécifiques.

L'espace idéaliste

Qu'il se perpétue dans une forme classique héritée de Claude Lorrain, ou qu'il s'inscrive dans une forme romantique avec Delacroix, l'espace idéaliste se construit par le rayonnement de la lumière solaire (souvent vers le couchant), par les effets de clair-obscur et les auras nées de la chaleur, par l'harmonie des tonalités.

Techniquement, il recourt naturellement aux teintes profondes des glacis, posés sur une pâte colorée plutôt lisse avec des touches de pinceau liées et fondues. Et pour faire mieux oublier le travail "matériel", pour soutenir l'harmonie et infuser la chaleur, un vernis final vient approfondir cet espace idéaliste, dans des tableaux le plus souvent conçus en atelier, sur un temps long.

L'espace atmosphérique

Au contraire du précédent, nourri de lumière solaire, celui-ci exploite les effets de l'eau, la luminosité diffuse de l'air chargé d'humidité.

Nuages en fuite ou accumulés, brumes, vapeurs, étendues d'eau et reflets, sont utilisés pour établir les plans successifs de cet espace atmosphérique. Expérimenté en extérieur, en plein air, peint dans un temps bref, il est associé à une technique dans la plupart des cas sans vernis, qui traduit mieux la fraîcheur de l'air humide. Au lieu d'user de glacis, les transparences seront plutôt données par des frottis ou des jus à l'essence, diaphanes et vaporeux.

L'espace réaliste

Ce pourrait sembler un paradoxe : l'espace réaliste privilégie le plan rapproché. Peu ou pas de lointains.

Ce n'en est pas moins une certaine conception de l'espace, qui met le spectateur au contact de la terre, le confrontant aux matières brutes : rochers, feuillages, troncs, labours, bâtisses.

Même l'eau acquiert de la solidité, comme par exemple dans les vagues écumantes de Courbet. Cet espace tangible, sous le signe de la terre, est traduit par des touches fortes, des empâtements vigoureux, maçonnés à la spatule, au couteau. Puis, pour mettre en valeur



Fig 1. Antoine Chintreuil, *L'Espace* (1869) – Musée d'Orsay

ces reliefs, pour animer les creux et masser les volumes, des glacis viennent se prendre dans leur texture et sont le plus souvent complétés par un vernis final. Cet espace réaliste, ou matérialiste, joue également sur le contraste du ciel et de la terre.

L'espace aérien

Parce qu'il travaille sur l'élément naturel le plus impalpable, cet espace est le plus difficile à cerner.

Essayant d'échapper aux effets "simples" de brume ou de clair-obscur classique, poursuivant d'autres buts que ceux du réalisme, il s'agit d'une tentative exigeante, quasi impossible, quasi abstraite, de rendre la sensation de l'air lui-même circulant dans le paysage. Peindre l'invisible.

Si aucune recette n'est associée à la réalisation de cet espace aérien, sa technique se passe en général de tout glacis et abandonne le vernissage.

L'exemple le plus intrigant présenté ici est sans doute Chintreuil. L'exemple le plus accompli sera, plus tard, Cézanne, dont on connaît ces mots : « *Je voudrais peindre l'espace et le temps, pour qu'ils deviennent les formes de la sensibilité de la couleur [...] La nature n'est pas en surface ; elle est en profondeur* ⁷ ».

En distinguant quatre conceptions de l'espace, déterminées chacune par un élément de prédilection – le soleil, l'eau, la terre, l'air – nous ne devons pas oublier que les peintres ont pu rechercher des combinaisons entre elles, ou passer d'une conception à une autre.

Corot a peint en extérieur, d'abord dans la lumière du paysage classique, puis a exploré l'espace atmosphérique. Parallèlement, il n'a pas renoncé à une vision plus idéaliste dans ses grands tableaux d'atelier. Daubigny nous fournira un exemple d'artiste traduisant les effets d'humidité atmosphérique à l'aide de glacis et de vernis, avant d'abandonner plus tard ces deux moyens.

7 - Souvenirs de Joachim Gasquet, dans *Conversations avec Cézanne*, Editions Macula, Paris, 1978.

Philippe Jacques de Louthembourg (1740-1812)

L'exposition des tableaux de Constable à Paris en 1824 fut une révélation pour les paysagistes français. Mais l'École anglaise avait été antérieurement marquée par ce peintre français, né à Strasbourg, malheureusement méconnu aujourd'hui encore en France, qui, passant par Paris, s'établit à Londres, pour influencer quelque peu les grands peintres anglais entre le 18^{ème} et le 19^{ème} siècle. A propos d'un de ses tableaux, exposé à Paris au Salon de 1763, Denis Diderot notait, enthousiasmé : « [...] *sur la ligne de Berghem [...] C'est la même entente, la même harmonie générale. Il est large, il est moelleux ; que n'est-il pas ? [...] Dites-moi si l'espace que vous découvrez au-delà de ces rochers n'est pas la chose qui a fixé cent fois votre attention dans la nature. Comme tout s'éloigne, s'enfuit, se dégrade insensiblement, et lumières et couleurs et objets ! [...] Il faut à chaque coup de pinceau, ou plutôt de brosse ou de pouce, que l'artiste s'éloigne de sa toile pour juger l'effet. De près l'ouvrage ne paraît qu'un tas informe de couleurs grossièrement appliquées. [...] ce qu'on appelle la manière large. Si les coups de force s'isolent et se font sentir séparément, l'effet du tout est perdu. Quel art il faut pour éviter cet écueil ! »*

Ce texte utilise, peut-être pour la première fois dans l'histoire, le terme d'« espace ». Ce qui nous intéresse ici, c'est que cette « manière large » est mise au service de l'« effet du tout », d'une harmonie générale et d'un rendu de l'espace tridimensionnel.

Dès son installation à Londres, Louthembourg s'associa comme scénographe à l'acteur et entrepreneur de théâtre David Garrick. En 1781, il créa son propre petit théâtre de paysage, nommé *Eidophusikon* pour présenter en perspective théâtrale différents panoramas animés d'effets de lumière et de sons : vues de Londres à partir de Greenwich en ambiance de soleil, de brume, grêle, neige, avec avancement des bateaux dans le lointain ; une tempête en mer, de nuit avec phare et clair de lune ; les chutes du Niagara au lever et au coucher du soleil ; vues de Tanger, de Gibraltar et des côtes du Japon. Les effets spectaculaires étaient tels que des artistes comme Gainsborough et Reynolds furent impressionnés par la démonstration.

On ne doit pas s'étonner qu'une telle entreprise ait rencontré un grand succès, à Londres puis dans d'autres villes européennes, dont Paris : les citadins ne sortaient pas habituellement des enceintes. La rudesse de la campagne ne convenait pas aux âmes cultivées des villes qui ne concevaient les paysages qu'à travers les gravures (en noir et blanc) figurant des sites idéalisés, sans avoir de contact direct avec la nature.

Louthembourg était estimé comme un précurseur du romantisme anglais. Son influence sur le développement de la peinture de paysage à la fin du 18^{ème} et au

début du 19^{ème} siècle fut considérable. Ses sujets – naufrages, situations dramatiques – mais aussi l'exécution de ses peintures avec une touche relativement libre qu'il enveloppait de glacis parfois assez lourds pour obtenir des effets de profondeur, préparèrent le développement des futures générations. Par exemple, il est à noter que Louthembourg exposa en 1803 son impressionnante *Avalanche dans les Alpes* qui servit de base à Turner pour sa *Chute d'une avalanche dans les Grisons* de 1810, suivie d'une quasi-reprise dans *Tempête de neige : Hannibal et son armée franchissant les Alpes* de 1812 (les trois œuvres à la Tate Gallery).

Sur le tableau que nous présentons ici, *Vue dans le Lake district* (1796), nous voyons dans les premiers plans un brun dominant (fig. 2). Il s'agit en réalité de glacis verts à l'origine, qui ont viré au brun. Malgré ce changement, la qualité du brun, son authenticité et sa transparence, soutiennent favorablement le développement de la perspective aérienne. En contemplant l'original, on comprend que l'expression de la qualité de l'espace au moyen des glacis devait être primordiale pour cet artiste.

Bien trop souvent, on a essayé de retirer ces couches brunes des tableaux de Louthembourg, avec des résultats d'autant plus désastreux qu'elles étaient fermement liées aux couches sous-jacentes. Au mieux, les restaurateurs ont cru impératif d'éliminer le vernis ancien : ils ont ainsi exacerbé le contraste avec le ciel et faussé totalement le rendu spatial.

Achille-Etna Michallon (1796-1822)

Très tôt dans sa courte existence, cet artiste fécond fut remarqué et soutenu par ses contemporains. Son art se référait à Poussin et à Lorrain, mais aussi à Louthembourg, comme le remarque justement Émile Kératy dans ses *Lettres sur le Salon de 1819*.

Les Ruines du théâtre de Taormine (fig. 3), toile récemment apparue sur le marché, dont la vue diffère d'avec celle du Louvre, a été peinte en 1821, pendant son séjour à Genève, avant son retour à Paris. Il s'agit donc d'une réplique, exécutée en atelier, sans doute d'un tableau peint sur le motif. Elle nous est parvenue dans son état authentique merveilleusement préservé depuis 185 ans, cas d'une extrême rareté. Avec sa seule patine naturelle – ce que l'on appelle si souvent de la « saleté » – ce tableau non verni montre le jeu et l'harmonie de toutes les tonalités, dans les parties foncées comme dans les claires (remarquons qu'un début de nettoyage, heureusement sans suite, a supprimé cette patine sur une bande verticale à gauche dans le ciel).

Il est à souhaiter que ce tableau conserve l'esthétique de sa surface non saturée par un vernis. Il nous enseigne que le vernis n'est pas un moyen de protection, et moins encore une obligation.



Fig. 2 Philippe Jacques de Loutherbourg, *Paysage dans le Lake district*, 1796 (48 x 64 cm) – Col. Privée.
© Courtesy M. Schöb, Zurich.



Fig. 3 Achille-Etna Michallon, *Ruines du théâtre de Taormine*, 1821 (27 x 38 cm), © Schuler AG, Zurich.

A propos de sa *Mort de Roland*, envoyée de Rome où Michallon séjournait en tant que lauréat du Prix du paysage historique, F. Pillet relève dans le *Journal de Paris* du 24 octobre 1819 : « *Il suffit d'un examen de quelques minutes pour reconnaître que le ton vague du second et du troisième plan sont de la plus exacte vérité* ». La toile était peinte avec des moyens traditionnels, à l'huile, avec une couche de vernis pour obtenir l'espace souhaité. Mais quasiment toutes ses esquisses à l'huile sur papier étaient conçues sans vernis.

« *C'est à l'étude de la nature, faite de si bonne heure, qu'il doit ce vapoureux, cette perspective aérienne qu'on a dans ses tableaux.* » Vanier (1822)

Et dans une lettre que l'artiste adresse au comte de Vaublanc le 6 avril 1816, nous pouvons lire à quel point il espérait progresser par l'étude directe du paysage italien en extérieur : « *...ayant l'ambition d'atteindre par l'étude des monuments d'Italie, sous le beau ciel qui l'éclaire, au plus haut degré de l'art...* ».

Après son décès, on a marouflé ses esquisses sur toile et on les a vernies.

Eugène Delacroix (1798-1865)

Dans son projet d'un dictionnaire sur l'art, il n'utilise le terme "espace" que pour décrire la distance entre les différents objets. Les termes qu'il rattache à la notion que nous étudions seraient ceux de *liaison*, qui produit une *unité*, à même de conduire au *sublime*.

Liaison. « *Quand nous jetons les yeux sur les objets qui nous entourent, que ce soit un paysage ou un intérieur, nous remarquons entre les objets qui s'offrent à nos regards une sorte de liaison produite par l'atmosphère qui les enveloppe et par les reflets de toutes sortes qui font en quelque sorte participer chaque objet à une sorte d'harmonie générale. C'est une sorte de charme dont il semble que la peinture ne peut se passer...* »

Unité. « *Je trouve ceci dans Obermann : [...] Ce tout est l'unité, sans laquelle il n'y a pas de résultat, ni d'ouvrage qui puisse être beau, parce qu'alors il n'y a pas même d'ouvrage. Une chose n'est pas belle sans ensemble ; elle n'est pas une chose, mais un assemblage de choses. [...] Et j'ajoute... Il n'y a que l'homme qui fasse des choses sans unité. La nature trouve le secret de mettre de l'unité même dans les parties cachées d'un tout.* »

Baudelaire sut capter ce que Delacroix réalisait grâce à ces liaisons et cette unité. A propos du *Sultan du Maroc entouré de sa garde et de ses officiers* (Musée des Augustins, Toulouse) : « *Ce tableau est si harmonieux malgré la splendeur des tons, qu'il en est gris – gris comme la nature – gris comme l'atmosphère de l'été, quand le soleil étend comme un crépuscule de poussière tremblant sur chaque objet.* » (*Salon*, 1845).

A la suite des restaurations successives, l'effet de poussière crépusculaire a totalement disparu, comme « *son atmosphère grise* » et nous ne voyons aujourd'hui qu'un chahut de contrastes. Nous pourrions mettre en doute les propos de Baudelaire si ses autres descriptions n'étaient à ce point précises, qu'elles nous forcent à les reconnaître pour véridiques.

Au sujet d'*Ovide chez les Scythes* (National Gallery, Londres), il écrit dans son *Salon* de 1859 : « *...L'esprit s'y enfonce avec une lente et gourmande volupté, comme dans le ciel, dans l'horizon de la mer, dans des yeux pleins de pensées, dans une tendance féconde et grosse de rêverie...* ». Cette phrase illustre d'une part la qualité de l'espace dans le tableau et d'autre part ce qu'un homme de son époque attendait de la part d'un artiste : qu'il transforme un paysage en vision par le moyen de la peinture.

Ce tableau, fortement nettoyé, a été apparemment recouvert d'un vernis synthétique.

Dans le même *Salon* de 1859, à propos de la *Mise au tombeau* (collection privée), le poète dit avec quelle maîtrise Delacroix a su représenter le cheminement de la lumière dans un lieu obscur, la spirale descendante d'une grotte, éclairée par une torche : « *Au-dehors, l'air et la lumière qui glisse en rampant dans la spirale...* ».

Comparons à présent deux tableaux où Delacroix a joué sur un effet de lumière pénétrant dans un intérieur sombre. *Le Corps de garde à Méquinez* (1846), du musée van der Heydt de Wuppertal, avec son vernis d'origine, a conservé son entière authenticité, ce qui a pour résultat que la lumière se répand, se répercute et résonne dans l'espace clos (fig.4). Le second, *Chevaux arabes se battant dans une écurie* (1860), du musée d'Orsay, constitue un exemple contraire (fig.5). Par manque de vernis ancien doré, la lumière n'est plus déployée dans l'espace. Chaque élément apparaît isolément, sans « *liaison* » ni volume, platement, comme éclairé chacun par des lumières indépendantes. Au lieu d'unité, ce ne sont que des contrastes durcis, n'ayant plus rien de commun avec l'intention de l'artiste.

Paul Huet (1803-1869)

Dans les années 1820, Paul Huet exécuta ses premières études de paysages. En visitant le Salon de 1824, il fut fasciné par les peintures de John Constable, par sa maîtrise de la couleur, sa touche libre et son art d'exprimer la profondeur, qui allaient l'influencer les années suivantes.

Au Salon de 1833, il exposa la *Vue générale de Rouen prise du Mont aux malades* (225 x 195 cm), conservée au musée des Beaux-Arts de Rouen, inspirée de son gigantesque panorama peint en 1829, de plus de treize mètres de long, qui fut malheureusement détruit.



Fig. 4. Eugène Delacroix, *Corps de garde à Méquinez*, 1846 (65 x 54 cm)
V.d.Heydt Museum, Wuppertal. © D.R.



Fig. 5. Eugène Delacroix, *Chevaux arabes se battent dans une écurie*, 1860 (64,5 x 81 cm)
Musée d'Orsay © D.R.

« *La vue de Rouen recevra de nombreux suffrages ; l'habile combinaison des lignes, l'immensité de la perspective [...] l'étendue indéfinie de l'horizon. Il semble que la toile recule et s'agrandisse presque à chaque minute.* » (G. Planche, p. 197)

SALON DE 1855

Soleil couchant (Louvre) – *Inondation à Saint Cloud* (Louvre) – *Une soirée d'Automne*, œuvres toutes louées.

« ...la profondeur de la perspective et la magie de la lumière [...] Ses ciels sont toujours éventés de brise, ses feuillages pénétrés de fraîcheur, ses lointains baignés de l'atmosphère [...] *Le Soleil couchant a un ciel comme M. P. Huet sait les faire, inondé d'air, rutilant d'or et de pourpre, sans tomber dans les excès de cinabre et de mine orange auxquels se livrent de moins fins coloristes pour exprimer cette heure splendide.* » (Théophile Gautier, *Les Beaux-Arts en Europe*, pp. 134-136)

SALON DE 1865

Le Gave débordé (musée Fabre, Montpellier) et *Cabane de pêcheur à Beuzeval*

« [...] *L'essentiel est cette grandeur de vue, cette magnificence de la saison vaporeuse et automnale, ces plans si larges s'étagant et s'enfuyant comme aux jeux de rêverie.* » (Sainte-Beuve à Huet, 29 décembre)

« ...caractère magistral : ciel vaste et profond, frondaison vigoureuse, ondes bondissant, sol plein de fermeté, large perspective, tels sont les éléments de cette grandiose et émouvante harmonie intitulée *Le Gave débordé.* » (F. Aubert, *Le Pays*, 17 juillet)

Tout au long de sa carrière Huet s'attacha à la construction picturale de l'espace. L'exemple proposé (fig. 6), *Paysage de la côte normande*, démontre comment la pose d'un vernis peut bouleverser l'intention artistique.

Cette huile sur panneau de bois de 1846, brossée en touches larges et virtuoses, préfigurant la vision de l'impressionnisme, dépeint la côte normande par un temps ensoleillé légèrement nuageux. Si l'on n'a pas conscience que ce tableau a été trahi par un vernissage, après la mort de Huet, on pourrait croire qu'il n'est pas à la hauteur de ce paysagiste d'importance qui maîtrisait hautement son art en usant de plus de délicatesse, d'un espace subtilement construit.

Ce vernissage provoqua d'abord une distorsion du contraste entre le ciel et la terre. Alors que les couleurs claires tendaient à se décolorer, le vernis est venu assombrir les autres couleurs, par son effet de saturation. La modulation des tons variés qui créait l'harmonie entre parties ensoleillées et ombragées est annulée. De plus, cette saturation a obscurci les zones du second plan, qui devaient se tenir éloignées, et les a tirées vers nous. Ainsi la peinture paraît embrouillée et la perspective aérienne anéantie.

Que faire aujourd'hui ? L'enlèvement des vernis soulève certaines réflexions. D'abord, les peintures de

ce type sont particulièrement sensibles aux solvants à cause des pigments de terres utilisés. Elles sont bien plus vulnérables que les peintures impressionnistes, dont les couleurs sont moins terreuses et davantage mélangées au blanc de plomb, donc plus résistantes. Ensuite, il faut s'interdire d'employer des solvants à évaporation lente : ils feraient remonter une partie de l'huile à la surface, produisant une fausse brillance louche, avec encore l'effet d'une saturation non désirée.

Enfin, il est nécessaire de sauvegarder la patine d'origine, du moins dans la zone du ciel, sans quoi on exposerait des couleurs "vides" qui contrasteraient trop durement avec celles du sol.

Jean-Baptiste Camille Corot (1797-1875)

De son modèle, Achille-Etna Michallon, et de son professeur, Jean-Victor Bertin, le jeune Corot apprit la pratique des études à l'huile en plein air. Dès 1825, il sortit se confronter aux paysages, réalisant des petits formats sur papier et, à partir de 1843, il préféra utiliser des toiles déjà tendues sur châssis. Les études sur papier où figure le cachet rouge "vente Corot" ont été marouflées sur toile après son décès, lors de la vente de son atelier en 1875.

Toutes ces études, dont il s'inspirait entre autres pour exécuter ses plus grands formats, furent emportées dans ses bagages au gré de ses voyages et traînèrent longtemps dans son atelier. Ainsi, une patine s'est progressivement formée, durant le séchage de l'huile, puis longuement à la suite : composée d'infimes poussières sombres, elle est venue équilibrer le pâlissement de certaines teintes que Corot avait composées avec du blanc de plomb.

Corot n'avait pas verni ses études des premières décennies, comme le prouve la patine présente sous les couches de vernis qui leur furent ajoutées tardivement, à condition que celle-ci n'ait pas été « nettoyée » entre-temps... Une perte de la patine originelle se traduit par des parties claires « vides » dans les ciels, les talus, etc. et se manifeste directement par un manque de développement spatial, que chaque vernissage inadéquat aggrave encore.

L'étude à l'huile sur papier d'après nature (fig. 7), *Fontainebleau, orage sur la plaine*, de 1830 (20 x 33 cm, musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne), nous fournit un bon exemple d'une conception originale sans vernis, à l'authenticité préservée. Notons que la patine corrige la dérive des tons due au passage du temps qui a pour inconvénient d'exagérer les contrastes, de rendre les parties foncées plus foncées encore, pendant que les parties claires restent claires ou se décolorent. Grâce à cet état non verni mais patiné, il transmet encore sa dynamique spatiale, sans pareille.

Je ne connais dans les musées français aucune



Fig. 6. Paul Huet, *Paysage de la côte normande*, huile non vernie à l'origine (32 x 49cm) – C.P. © D.R.



Fig. 7. Camille Corot, *Fontainebleau, orage sur la plaine* (20 x 33 cm) – © musée des Beaux-Arts, Lausanne.

œuvre de Corot dans un état aussi authentique, aussi fidèle à sa conception d'origine, que ce petit tableau, au sujet humble, mais nous offrant une perception frappante et sans égale de l'espace déployé. Le spectateur se voit immédiatement plongé dans les profondeurs entre les nuages et le sol mi-ombragé, mi-ensoleillé, et peut ressentir le souffle du vent. On citerait volontiers la théorie des vents de Kant (1756), à la base de la météorologie, *Modification of clouds* (1803) de Luke Howard, ou encore la visualisation de l'énergie (1807) de Thomas Young.

On peut très bien se rendre compte – même sur cette reproduction – de l'effet que l'on provoquerait en éliminant la patine. Les parties claires des nuages, ici atténuées, seraient réduites à un blanc cru et intense, qui les aplattirait au premier plan. Si, d'autre part, on recouvrait ce tableau de vernis, les couleurs denses, ici encore modulées, se satureraient, s'assombriraient toutes, en perdant leurs différences, pour finalement détruire la spatialisation et aplatis l'image.

Ce petit tableau nous fait prendre conscience de ce qui est perdu dans les musées français ; mais il indique aussi dans quel sens ils devraient s'orienter, afin de les corriger. En comparant notre petit tableau avec la célèbre *Campagne romaine avec l'aqueduc de Claudianus*, de la National Gallery de Londres, figurant un paysage nuageux assez proche, on percevrait dans cette dernière la lourdeur des parties ombragées et le décalage des parties claires. Cette dureté des contrastes, due à l'absence de patine et à l'utilisation d'un vernis synthétique, fausse les interprétations d'historiens de l'art qui parlent de "modernité", de "déconstruction de l'espace" : le contraire absolu de l'intention artistique de ces années 1830, en France ou ailleurs.

Corot n'abandonnera pas totalement la technique non vernie, mais, à partir de 1845, il fait de plus en plus usage de glacis et de vernis, parfois fortement teintés, dans des tableaux plusieurs fois retravaillés en intérieur. Ils sont d'une expression plus sombre, où s'exprime une vision de l'espace idéaliste à l'ancienne, avec de riches dégradés de tonalités, qui ne furent pas seulement appréciés par la bourgeoisie de l'époque.

Ces harmonies tonales n'enthousiasmèrent pas Émile Zola, qui écrivit dans *Mon salon* (1866) :

« Cette année [Corot] a exposé des études peintes sans doute dans l'atelier. Je préfère mille fois une pochade, une esquisse faite par lui en pleins champs, face à face avec la réalité puissante ».

Les glacis et les vernis ont un effet blondissant. Or, au lieu de procurer de bonnes conditions d'éclairage à ces tableaux, on a préféré – pour mieux les "lire" sans doute – enlever leurs vernis anciens, avec des résultats fréquemment désastreux, y compris aux dépens des glacis. Si Zola proposait de « tuer seulement toutes les nymphes [...] et les remplacer par des paysannes » dans

les tableaux de Corot, il ne l'a pas fait ! Les musées de notre époque ont été bien plus loin, en renversant leur espace.

Pourtant, à la rétrospective Corot du Grand Palais en 1996, nous pouvions constater que les collections françaises possédaient quelques peintures d'harmonie tonale, avec glacis et vernis, de grands formats, en bon état, telles son *Le Bain de Diane ou Effet de matin* de 1855, au musée des Beaux-Arts de Bordeaux, ou son *Chevrier italien ou Effet de soleil couchant* de 1847, au Louvre. Ce dernier nous fait pleinement connaître les riches valeurs de tonalités d'un Corot à la recherche d'un espace à l'opposé de celui du réalisme.

SALON DE 1833

Vue de la Forêt de Fontainebleau (210 x 276 cm)

« Les devants, grandement écrits, sont d'un peintre de style ; les eaux sont belles et transparentes ; le chemin que va prendre la charrette qui sort de l'eau, parfait de contour, de perspective et de profondeur... » Par contre, dans les tableaux de M. Aligny, un peintre classiciste, « [le] ciel manque d'air ; ce n'est pas un espace. » (A. Jal, *Les Causeries du Louvre*, pp. 355-362)

SALON DE 1841

Démocrite et les Abdéritains (190 x 160 cm)

« Le ton seul est resté un peu gris, mais c'est à peine si l'on y songe, tant il y a d'harmonie sous cette uniformité légèrement systématique ; le fond sur lequel se découpe le feuillage est traité avec une rare délicatesse ; on sent circuler l'air en se jouant à travers les masses de verdure. » (*L'Artiste*, p. 301)

« [...] Comme tous les grands artistes, M. Corot ne cherche pas seulement la forme, la ligne, l'anatomie en quelque sorte de la nature, mais bien la vie du paysage, les attitudes des arbres, la variété de l'harmonie des feuillages, les fumées qui remplissent les clairières en certaines heures du soir, la diversité des valeurs des tons des uns en rapport des autres. » (E. Pelletan, *La Presse*)

SALON DE 1843

Destruction de Sodome (200 x 280 cm) – *Paysage avec Figures* (125 x 169 cm) – *Vue de la Campagne de Rome* (100 x 146 cm)

« C'est un panthéiste qui aime le sourire du ciel et des fleurs... Son dieu, son paradis, sa religion, c'est la nature. » (*L'Artiste*, p. 258)

SALON DE 1847

Paysage (60 x 78 cm) – *Paysage, berger antique jouant avec sa chèvre* (110 x 80 cm)

« Arrêtez-vous devant un petit tableau, qui a d'abord l'air d'une esquisse confuse ; vous sentirez un air mou et presque immobile ; vous plongez dans le brouillard diaphane qui flotte sur la rivière et se mêle bien loin, avec les nuances verdâtres du ciel à l'horizon ; vous écouterez les bruits imperceptibles de cette calme nature... » (Th. Thoré, *Salon*, p. 470)

Alexandre-Gabriel Decamps (1803 - 1868)

Decamps est considéré comme un maître des glacis appliqués en couches successives et variées. Au Salon de 1846, *l'École de jeunes enfants* (150 x 130 cm) – *Le Retour du Berger, effet de pluie* (130 x 160 cm) – *Souvenir de la Turquie d'Asie* (145 x 110 cm), furent remarqués.

« [...] tantôt la pompe et la trivialité de Rembrandt le préoccupaient vivement; d'autres fois, on retrouvait dans ses ciels du Lorrain. Car M. Decamps était paysagiste aussi, et paysagiste du plus grand mérite [...] Nul n'étudiait, avec autant de soin, les effets de l'atmosphère. Les jeux les plus bizarres et les plus invraisemblables de l'ombre et de la lumière [...] donc pleine de poésie et souvent de rêveries... » (Ch. Baudelaire)

« Nul ne s'entend en maçonnerie comme M. Decamps. » (L. Geoffroy, 1850)

« Decamps est original... même par son défaut, car il en a un grave, celui d'exagérer l'intensité et la transparence des coloris [...] Il ressemble à un musicien qui jouerait du trombone dans un boudoir. » (G. Planche, 1855)

Il est indubitable qu'on ne trouve pratiquement plus la « trivialité de Rembrandt » dans ces tableaux, ni l'« intensité et la transparence des coloris », suite aux restaurations répétées. Elle n'existe plus guère, cette « maçonnerie » qu'il exprimait par de multiples glacis sur les reliefs et dans les creux de ses surfaces très structurées, glacis jugés sales qui furent donc souvent ôtés. Un des tableaux de l'artiste s'avérant en bon état de conservation, « *Pifferaro devant une Madone* » (1847), appartient au Kunsthalle de Hambourg.

Jules Dupré (1811-1889)

Influencé par Corot, Dupré se rattacha d'abord à l'école de Barbizon, entre 1830 et 1835. De cette période, on connaît peu de tableaux, hormis des études de petit format réalisées sans glacis et sans vernis. Par contre, il usera de ces deux moyens picturaux en abondance par la suite de manière inattendue. Par exemple, ses ciels sont chargés de touches épaisses, d'une matière lourde qui risquerait de les projeter au premier plan, mais ils sont maintenus en arrière, dans l'espace, par un jeu de glacis.

SALON DE 1834

Vue prise aux environs d'Argenton-sur-Creuse (110 x 150 cm) – *Vue prise aux environs de Châteauroux*

« Ses paysages ont de la profondeur ; la distinction des plans y est conservée avec soin et une adresse que nous ne retrouverions peut-être pas aussi heureuse chez aucun autre de nos paysagistes du Salon ; l'air et la lumière circulent libres et abondants. » (L'Artiste)

SALON DE 1860

A propos de la *Mare dans les bois au soleil couchant*, A. de La Fizelière souligne ses mérites :

« Voici la mare dans les bois de M. J. Dupré. Ici je ne trouve pas un peintre se préoccupant des procédés de son art. Peindre, dans l'idée de ce prodigieux artiste, c'est créer une nature, c'est reproduire au vif la légèreté, la profondeur, la pénétrabilité, la transparence de la lumière. » (L'Artiste, p. 151)

Ces qualités sont aujourd'hui difficiles à percevoir. Toutefois la Kunsthalle de Hambourg possède avec *Près de l'étang* un modèle d'authenticité et d'harmonie atmosphérique.

Théodore Rousseau (1812-1867)

On peut dire que, pour Théodore Rousseau, la représentation de l'espace coïncidait avec celle de l'atmosphère, rendue à l'aide de tous les moyens possibles et imaginables. Tous les supports lui étaient bons pour fixer ses impressions très personnelles de la nature. Baudelaire nous a laissé ce commentaire de *L'avenue dans la forêt de l'Isle-Adam* (Salon de 1846) :

« M. Rousseau est un paysagiste du nord. Sa peinture respire une grande mélancolie. Il aime les natures bleuâtres, les crépuscules, les couchers de soleil singuliers et trempés d'eau, les gros ombrages où circulent les brises, les grands jeux d'ombres et de lumière [...] Ses ciels sont incomparables pour leur mollesse floconneuse. »

Amoury-Duval nous décrit dans *L'Atelier d'Ingres* la technique de Rousseau : « Il commençait par établir d'une manière fine et serrée, pour la forme et les détails, chaque chose avec un crayon dur sur la toile blanche [...] il revenait sur ses traits, que quelques fois il repassait à la plume ou avec un pinceau fin trempé d'une coloration de momie [...] procédant comme pour une eau-forte [...] il passait aux colorisations du ciel [...] puis, avec de légers frottis colorés, il massait le paysage et l'ossature première de son dessin [...] Plus tard, il remplissait cette ébauche en demi-pâtes fortes dans les parties éclairées des terrains et des arbres ; laissant toujours jouer les dessous...sans couvrir les ombres [...] Plus tard, il suivit une autre manière plus empâtée partout. »

On ajoutera qu'il passait parfois un chiffon sur des couleurs fraîchement appliquées, et ne s'interdisait pas d'utiliser des glacis et des vernis teintés. Sinon, ses études directes à l'huile d'après nature, ses dessins à l'encre de Chine sur papier, ou ses vues soigneusement exécutées selon le mode traditionnel sont caractéristiques de toute sa carrière.

« Quelques jours avant l'Exposition, comme poussé par la main fatale de son ancienne inspiration, il trouva son ciel trop nu, trop vide et se mit à le peupler de nuages flottants et de vapeurs grises... » (Sensier, p. 221)

SALON DE 1859

« ...M. Rousseau, souvent incomplet, mais sans cesse inquiet et palpitant, a l'air d'un homme tourmenté de plusieurs diables, ne sait lequel entendre... » (Ch. Baudelaire)

Une telle diversité de techniques et une facture si élaborée, voire imprévisible, nous sont devenues très peu familières : nos dévernissages – ou “allégements” – systématiques y produiraient les pires dommages.

Constant Troyon (1810-1865)

Troyon dut son succès à sa maîtrise technique, à sa manière d'envelopper d'atmosphère les animaux et les hommes, d'éclairer de façon variée les paysages, les forêts baignées de voiles d'humidité ou de soleil. Cet enveloppement était obtenu par des glacis et des vernis parfois colorés. Il usait également de frottis, mais aussi du couteau, toujours dans le but de doser ses effets d'éloignement. Sa vue déclinant, du fait probable d'un travail acharné en plein soleil, ses couches de glacis sont devenues de plus en plus épaisses et sombres.

SALON DE 1850

Marché d'animaux (180 x 225 cm) – *L'abreuvoir* (110 x 120 cm) – *Troupeau de moutons* – *Monton-Gluayne, effet d'orage* (60 x 80 cm) :

« Son talent incomparable consiste à exprimer la présence de l'air, à plonger ses figures dans un bain de lumière. Sa touche pâteuse, habilement indécise, dévore les contours et les habille d'atmosphère de façon que chez lui on voit toujours le tableau, jamais le morceau. C'est le triomphe de Troyon. Tout ce qu'il représente participe de la vie universelle et de l'universelle nature. » (Charles Blanc, *Les Artistes de mon temps*, p. 322)

SALON DE 1859

Départ pour le marché (260 x 211 cm) du musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg. Nous avons là un espace de type “réaliste”, rapproché, mais tempéré par une douce transparence. La rosée enrobe chaque détail, rétrécit l'espace, s'entremêle à l'haleine des animaux, à la poussière qui s'élève en tourbillon et à la fumée du tabac. Dans ce tableau avec glacis et vernis ancien, très bien conservé par le musée russe, nous retrouvons toutes les qualités décrites par les témoins de l'époque :

« Dans le Départ pour le marché, l'effet est encore plus saisissant ; c'est la nature qui s'éveille. Le soleil perce de ses rayons les fraîches vapeurs de la terre ; on sent l'humidité de la rosée, on voit l'haleine des bestiaux : l'illusion est complète. » (L. Auvray)

Pour son *Retour du marché* (89 x 73 cm) du musée de Mesdag à La Haye, l'artiste utilisa la technique du frottis, libre et léger quoique légèrement glacé et il appliqua du vernis afin d'obtenir une atmosphère chaleureuse et transparente diffusée par le coucher de

soleil. Dieu sait combien ces deux chefs-d'œuvre suggèrent admirablement l'espace !

Considérons maintenant un petit panneau de bois (23 x 38 cm), *Troupeau de vaches entre les rochers dans la forêt de Fontainebleau*, peint vers 1850, qui ne quitta pas son atelier jusqu'à la mort (fig. 8. Voir le cachet de vente après décès, en bas à droite). Les rochers ont été construits au couteau puis teintés par des glacis ; la végétation, les animaux et les hommes brossés par des touches franches, pour répondre aux rochers, en plus doux. Toutes ces touches si vives laissent supposer une absence de vernis. Il n'en est rien. Des couches de glacis et de vernis teinté se devinent dans les creux : un vernis qui au bout de 150 ans offre toujours une excellente transparence.

Le bon état de ce tableau nous permet d'observer encore un espace structuré avec soin, malgré la modestie du sujet. La tonalité blonde soutenue permet de répandre la lumière dans cet espace nimbé d'humidité.

Que se passerait-il si on enlevait le vernis, qualifié d'*oxydé* ? Ce que l'on peut constater sur certaines de ses œuvres tardives : les couches originales de glacis et de vernis teinté se sont désolidarisées, délitées.

Cette technique complexe, très élaborée, n'est pas sans suggérer l'influence de Théodore Rousseau, dont les œuvres sont moins bien préservées.

Antoine Ponthus-Cinier (1812-1885)

Après ces trois peintres travaillant un espace plutôt réaliste, cet artiste lyonnais nous fournit un modèle de la plus pure tradition d'espace idéaliste, rendu par glacis et vernis. Par exemple, sa *Vue de la plaine du Rhône près de Bellay depuis le Mont du Chat, vers les hauteurs des monts du Jura* (fig. 9, huile sur carton) offre au regard un vaste espace classique où l'on constate que les plans éloignés sont de plus en plus imprécis, vagues, à l'exception des contours des sommets du Jura, nimbés d'humidité dans les plans rapprochés. Pour étayer l'effet de profondeur dans un paysage baigné de chaleur estivale, il employa un vernis léger teinté de jaune orangé. A contempler l'œuvre aujourd'hui, on songerait d'abord que ce vernis d'origine a jauni avec le temps. D'aucuns insisteraient pour le remplacer par un vernis incolore, imaginant révéler les tonalités d'origine. Inutile de dire ce qui se produirait... Car une petite griffure horizontale dans le ciel indique clairement qu'il s'agit d'un vernis coloré intentionnellement.

Ponthus-Cinier ne fut pas l'unique artiste du 19^{ème} siècle à appliquer des vernis spécialement colorés pour exprimer l'espace et les conditions climatiques. Nous vient à l'esprit un paysage printanier de Pierre Alexandre Jeanniot (1825-1892), de 1856, dévoilant une extraordinaire richesse des tons de verdure grâce à un vernis original légèrement noir. Là encore, il ne s'agit pas de vieillissement naturel.



Fig. 8. Constant Troyon, *Troupeau de vaches dans la forêt de Fontainebleau*, vers 1850 (23 x 38 cm) – C.P.
© Courtesy G.F.Condrau, Zurich.



Fig. 9. Antoine Ponthus-Cinier, *Vue de la plaine du Rhône près de Bellay...* vers 1850 (21 x 37 cm) – C.P. © DR.

Louis Français (1814-1897)

A ses débuts, Louis Français œuvra avec un soin extrême dans le rendu des détails harmonieusement spatialisés. Il glaçait et vernissait alors ses tableaux, habitude qu'il délaissa quelquefois vers la fin de sa carrière. Il connut une notoriété publique.

SALON DE 1853

Vue prise à Montoir, effet d'automne – Ravin de Nepi, environs de Rome – La fin de l'hiver, vue prise à Montoir
« ...la transparence de l'air particulière au ciel de l'Italie, la légèreté des feuillages aux reflets argentins, la précision de leurs contours, cette chaleur blanche et plombée, à peine combattue par l'ombre du vallon et la nappe cristalline du ruisseau... » (F. Henriet, p. 17)

SALON DE 1859

Les Hêtres de la côte de Grâce, près de Honfleur, effet d'automne – Soleil couchant, près de Honfleur – Les Bords du Gapeau, près d'Hyères

« Qui dessine mieux que lui, avec plus de franchise et d'honnêteté ?...Chaque détail supporte un examen attentif sans que les lignes générales perdent de leur caractère... Le Soleil couchant, près de Honfleur est une petite toile charmante, imprégnée de poussière d'or... » (H. Dumesnil, Salon, p. 28)

« Moins vague dans l'exécution et plus fin de ton, le grand paysage de M. Français peut être vu de près ou de loin, sans perdre aucune de ses qualités. Regardé de loin, ce grand tableau est très harmonieux, et en se rapprochant, on trouve les détails soigneusement étudiés. C'est là une nouvelle preuve que le fini... est la perfection des œuvres d'art. » (L. Auvray)

Le Couvent de San Tomaso de Gènes (fig. 10), de 1848, huile sur papier marouflé sur carton, vernie, jamais dévernie, d'une transparence toute originelle, a passé sans dommage l'épreuve d'un long laps de temps (161 ans !), si bien que les descriptions qu'en ont faites ses contemporains demeurent toujours d'actualité.

Cette peinture se place mal dans les diverses conceptions d'espace que nous avons distinguées ; on y remarque une autre influence : celle de la photographie.

Auguste Ravier (1814-1895)

Achard, Allemand, Carrand, Corot, Daubigny, Français, Fontanesi, Ponthus-Cinier, Vernay faisaient partie de l'entourage de ce peintre lyonnais. Ils lui rendront visite à Crémieu et à Morestel.

Ravier fut à tel point estimé qu'on a fréquemment tenu à "rafraîchir" avec zèle les œuvres de l'époque de sa maturité. Enlevant ses vernis, jugés malpropres, et trop souvent des glacis avec, les restaurateurs le firent plus impressionniste qu'il ne l'était en réalité.

L'Étang de la Levaz (vers 1875) lui fait encore honneur (fig. 11). Il ne s'agit pas d'une huile, mais d'une technique mixte (crayon, encre de Chine, pastel, aquarelle et grattoir) sur papier. Elle reste fidèle à l'intention de l'artiste : l'effacement des détails en faveur d'une harmonie de tons, le refus de limites précises, au profit de la vibration atmosphérique d'un espace infini.

« Notre étude doit être vraie, si nous cherchons et trouvons la vérité. La justice, c'est l'attribution de chaque objet à sa place et à son plan, de façon à ce que le fond ne puisse pas dire : "Mais je suis trop près", et le premier plan : "Je n'ai pas assez d'importance". La paix et l'harmonie, ça va de soi, c'est l'air, c'est l'harmonie, le mot est le même. Et l'amour, c'est la couleur... »

« Je tente tout parce que j'ai soif de l'inconnu, la folie de la recherche [...] Je continue de suivre ma folie. Tout est dans le ciel. Les nuages et l'atmosphère me grisent. Toujours nouveau. C'est inépuisable, c'est l'infini. [...] Je travaille à mort à la lumière. » (Félix Thiollier, Ravier et les peintres lyonnais, p.43.)

« Ravier... il ouvre à la pensée tout un monde, où derrière un voile d'or elle découvre le doux pays du rêve et de la poésie. » (J. Traversier, Ravier et les peintres lyonnais, p. 51)

SALON DE 1859

Environs de Rome, bord du Tibre, le soir – Environs de Paris, effet de brouillard, le matin.

« La partie la plus remarquable est toujours la perspective de ses lointains, qui s'enfoncent dans le paysage et se perdent à l'horizon avec une étonnante vérité. » (F. Jahyer, Deuxième étude sur les Beaux-Arts, Salon)

Jean-François Millet (1814-1875)

Millet ne poursuivait pas un espace idéaliste, ce qui lui a valu les jugements négatifs d'une partie de la critique. Il ne voulut pas non plus exprimer un espace atmosphérique, de fluidité des éléments, en extérieur.

Son espace est terrestre, épais. Les différentes parties de ses paysages forment un tout inséparable, compact ; les personnages y sont subordonnés, inclus, modelés comme leur environnement, ce qui choquait certains critiques.

Au Salon de 1857, Théophile Gautier apprécia ainsi ses *Glaneuses* : « [...] Nous lui reprochons pourtant, car il faut qu'un critique reproche, d'outrer la largeur, de sacrifier absolument le détail, d'abuser des teintes locales, de donner aux étoffes des consistances en feutre, d'attrister la lumière par des tons plombés ; mais malgré tout cela, ils n'en sont pas moins d'un maître. »

Baudelaire examinant au Salon de 1859 la *Femme faisant paître sa vache* se montre sévère : « Au lieu d'extraire simplement la poésie naturelle de son sujet, M. Millet veut à tout prix y ajouter quelque chose. Dans



Fig. 10. Louis Français, *Le Couvent de San Tomaso, Gènes*, 1846 (23,5 x 32 cm) – C.P. © DR.



Fig. 11. Auguste Ravier, *Étang de la Levaz* (27 x 35 cm), technique mixte – C.P. © DR.

leur monotone laideur, tous ces petits parias ont une prétention philosophique, mélancolique et raphaélique. Ce malheur, dans la peinture de M. Millet, gâte toutes les belles qualités qui attirent tout d'abord le regard vers lui.»

D'autres portent un regard appréciateur :

« Le terrain est bien étudié. Le tout est éclairé de cette lumière un peu sourde peut-être et grise, mais calme et austère qui, sans rien enlever à la consistance des détails, sert favorablement l'harmonie de l'ensemble.» (J. Castagnary, *Salons*, Tome I, p. 53)

SALON DE 1870

« Novembre, qui figure un grand paysage austère [...] un champ que le laboureur a tout à l'heure hersé après la semaille [...] De gros nuages se heurtent, sur le ciel, une masse compacte de corbeaux se jette, en tourbillonnant comme une trombe sur le grain des sillons [...] Ce paysage est vaste et solennel et M. Millet a su dégager de ce morceau de terre, banal comme une chose sans vie, le cri terrible de la nature.» (*Revue Internationale de l'Art et de la Curiosité*, 15 mai)

Sur ce tableau impressionnant, où la herse et la charrue tiennent lieu de sujets principaux, l'œil qui ose s'aventurer se heurte à un paysage aride, froid, et revient aussitôt se poser sur ces outils formidables.

Quant on songe à Millet, on songe d'abord à des scènes de paysans saisis dans leur vie quotidienne, subissant un destin tracé d'avance sans aucune issue. Le paysage est envisagé sous forme de terre cultivable, matière saisissable, et perd son caractère idéal. Les brumes ne participent que pour surcharger l'atmosphère. Millet crée des auras tangibles autour des personnages en "abusant" de sortes de glacis, de « teintes locales », pour reprendre l'expression de Gautier. L'œil est ainsi fermement guidé dans sa navigation entre les plans de cet espace réaliste.

Ses œuvres au musée d'Orsay témoignent de cet « abus de teintes locales », de ces vêtements comme confectionnés de feutre et de cette lumière « attristée ». L'exemple parfait : *Les Glaneuses*. L'air y est toujours chargé de poussière de paille. *L'Angélus*, *Bergère et troupeau*, *La petite bergère*, sont autant d'autres exemples parfaits. *Le Printemps* est le type même de peinture accomplie, où le peintre âgé cherche à retrouver le vécu de sa jeunesse : « Je cherche toujours le sentiment que j'avais quand j'étais enfant ». La forêt et les maisons, sur la gauche, au fond, paraissent assez proches. Cette distance amoindrie caractérise ses premières années comme ses vieux jours, traduisant son expérience physique de la vie. L'air imprégné d'humidité, les brises tantôt chaudes, tantôt fraîches, les odeurs émanant de la nature, enveloppent ses personnages, son paysage. A contrario, *La Fileuse*, *chevrière auvergnate*, après une restauration qui souhaitait sans doute l'approcher de l'impressionnisme, ne possède plus ces qualités, ni ce rendu d'un espace enveloppant.

Philippe Rousseau (1816-1887)

Nous convoquerons ici un peintre de natures mortes (qui fit également des paysages) pour expliquer que les recherches sur l'espace se sont développées parallèlement dans ce genre.

Lors de la vente de la collection du marquis de Cypierre en 1845, il fit connaissance avec l'œuvre de Chardin, qui fut une révélation pour nombre d'artistes. Thoré a fort bien décrit sa fascination pour *La Raie* : « [Rousseau] passait des heures de découragement sous le charme de ce tableau, désespéré d'avance du peu de succès de ses propres imitations. »

Tandis que Chardin agençait ses objets sur une table, ou un support solide, Rousseau faisait flotter les siens dans un environnement incertain, indéterminé.

Cette *Nature morte à la brioche et oranges* (fig. 12) peut être perçue non seulement comme un hommage, mais encore comme l'illustration d'une quête de l'espace au milieu du 19^{ème} siècle, inspirée par la magie des effets de Chardin obtenue par l'usage des glacis, magie parfaitement décrite par un Diderot fervent admirateur de Chardin : « Comme l'air circule autour de ces objets ! ». (*Salon de 1765*)

Rousseau prit vraisemblablement pour modèle la nature morte de Chardin conservée actuellement au musée de Saint-Louis.

Antoine Chintreuil (1816-1873)

Né à Pont-de-Vaux, il monta en 1838 à Paris. Camille Corot lui servit de premier modèle. Puis il s'en démarqua en s'attachant à rendre avec grand soin l'atmosphère et l'infini. *Paysage* (Kunsthalle, Karlsruhe) dépeint un hameau entouré d'arbres sous une lumière matinale tamisée par des fumées de bois brûlant et traversée de soupçons de brume blanche. Ce tableau, hormis sa haute qualité lumineuse, offre un exemple extraordinaire de construction de l'espace. Afin d'exprimer la froideur de la lumière, le peintre ne le vernit pas.

Avec cet autre *Paysage* (fig. 13), huile sur papier marouflé sur toile, l'ouverture et l'étendue de l'espace sont produits par le simple rapport des tons entre eux, parfaitement ajustés suivant les plans, ce qui implique un travail sans glacis et sans vernis aucun.

SALON DE 1864

Les Ruines, le soleil couchant – Un Pré, le soleil chasse le brouillard, souvenir d'Igny

« M. Chintreuil, le vapoureux, commence à corser sa peinture [...] Le joyeux combat du soleil contre les brouillards du matin est rendu avec infiniment de verve et d'esprit. » (Ed. About, *Salon de 1864*)



Fig. 12. Philippe Rousseau, *Nature morte à la brioche et oranges*, vers 1850 (32 x 49 cm) – C.P. © DR



Fig. 13. Antoine Chintreuil, *Paysage*, vers 1860, huile sur papier maroufflé sur toile (32 x 65 cm) – C.P. © DR

SALON DE 1865

La Bruine (œuvre détruite) – *Les Vapeurs du soir*

« Notre ami Chintreuil [...] sachant les interpréter (les paysages) comme nul autre...une ligne de vapeurs qui s'élèvent d'une vallée ; enfin sur le ciel la capricieuse silhouette d'un village...Quelle transparence ! Quelle lumière dans la nuit ! » (F. Derière, *Le Siècle*, 24 mai)

Un tableau connu pour son titre rare, *L'Espace*, au Musée d'Orsay, (fig. 1, page 15) se situe à l'opposé de notre exemple précédent. Peindre la poussière du chemin brassée par le troupeau de moutons, la lumière plus intense, plus chaude, due à la position du soleil plus élevée dans le ciel, traversant un espace apparemment sans fin, nécessitait l'emploi d'un vernis.

SALON DE 1869

L'Espace :

« On y sent l'impression de l'atmosphère immense et de l'air impondérable ; et de cette hauteur d'où on plane sur la vallée, damier d'or et d'émeraude, où on est tenté de s'écrier, comme le poète : des ailes ! des ailes ! » (*L'Artiste*)

Charles-François Daubigny (1817-1878)

Daubigny avait une prédilection pour l'aspect changeant des environnements humides, pour l'espace atmosphérique, et il conçut, en 1857, un bateau-atelier, le *Bottin*, afin de travailler sur l'eau.

Néanmoins, cela n'implique aucun systématisme dans ses moyens de réalisation. Il passa au cours de sa carrière d'un traitement pictural à un autre, commençant par user de vernis et de glacis puis finissant par n'en plus user : de ce fait, les restaurations de ses tableaux furent sources de graves malentendus.

Sa *Vue sur Le Havre* de 1864 (fig. 14), est une huile sur bois, travaillée en glacis sur toute sa surface, à l'exception de la petite fumée relativement blanche au centre, à laquelle le vernis final donne toutefois une légère teinte et sa juste place dans l'espace du tableau.

Ce tableau aux vernis et glacis d'origine se trouve dans un état impeccable, 145 ans après son exécution, tel que ses contemporains ont pu le contempler... alors que selon les critères de la restauration actuelle son vernis épais passerait pour "inesthétique".

SALON DE 1852

Vue prise sur les bords de la Seine – Moisson

« Le matin avec ses tons fins et légers, avec son brouillard de rosée ; le soir, avec ses grands partis pris d'ombre et de lumière, sa vapeur dorée dans laquelle s'endorment les contours, apportent leur effet avec eux. Pour peindre la campagne à midi, sous la pluie de feu qui inonde, avec ses lignes nettement accusées, ses plans également éclairés [...] » (Cl. de Ris, *L'Artiste*, p. 99)

SALON DE 1864

Villerville-sur-Mer, Calvados – Les bords de la Cure, Morvan, effet d'automne

« Quel beau tableau que cette falaise de Villerville qui descend lourdement vers la mer, cette mer huileuse qui se plisse pour former la vague et qui reçoit, sur son miroir gris, un terne rayon de soleil, et ce soleil voilé par les nuages, et ces nuages poussant un grain devant eux et décolorant la lumière [...] » (L. Lagrange, *Gazette des Beaux-Arts*, p.11)

SALON DE 1866

Effet du matin sur l'Oise

« Les nuages sont jetés en masses arrondies, aux contours baignés dans une teinte orange qui refroidit aux extrémités, et qui se vient délayer sur les couches supérieures plus compactes. La vapeur du brouillard, imprégnée sur la rive, en amollissant les terrains [...] Ce paysage est d'une tristesse qui vous étreint. M. Daubigny se plaît dans cette gamme toute chargée des brumes pluvieuses, dans cette réverbération des pâleurs de la terre. » (M. de Montifaud, *L'Artiste*, p. 177)

Eugène Lavieille (1820-1889)

Il s'agit d'un des nombreux peintres appréciés de l'École de Barbizon, ami notamment de Corot.

« [Il peignait] de préférence la nature dans ses jours de deuil et de tristesse. » (F. Henriet, *Journal des Artistes*, le 26 février 1889)

SALON DE 1859

« Des nombreux élèves [que Corot] a formés, soutenus ou retenus loin des entraînements de l'époque, M. Lavieille est celui que j'ai le plus agréablement remarqué. La blancheur de la neige fait un contraste agréable avec l'incendie du soir qui s'éteint lentement derrière les innombrables mâtues de la forêt sans feuilles [...] Dans la tristesse de ce paysage [...] il y a une volupté élégiaque irrésistible. » (Ch. Baudelaire)

Maurice Aubert, visitant ce même Salon, exprime d'autres sentiments : « [...] malgré les bonnes qualités et la vérité de son exécution, on reproche des tons blémisants qui lui communiquent une certaine froideur. »

Maxime Du Camp note semblablement des « tons bleuissant ». De telles remarques sur la "froideur" d'une œuvre témoignent certainement d'une absence de vernis dans l'état primitif.

Le *Village dans la banlieue parisienne* que nous présentons (fig. 15) était dans ce cas, non verni à l'origine. Notons, au passage, la présence dans les paysages de Lavieille de plusieurs points de fuite. Ici, le regard du spectateur est attiré d'abord par le vide laissé entre les arbres, puis il oblique vers la droite où les plans sont de plus en plus éloignés.

Ce tableau (47 x 84 cm) avait été verni à tort, comme



Fig. 14. Charles-François Daubigny, *Vue sur Le Havre*, 1864, verni d'origine (30 x 45 cm) – C.P. © DR



Fig. 15. Eugène Lavieille, *Village dans la banlieue parisienne*, vers 1865, huile non vernie (47 x 84 cm) – C.P. © DR.



Fig. 16. Antoine Vollon, *Murs et toits d'une arrière-cour*, vers 1865 (30 x 42 cm) – C.P. © D.R.



Fig. 17. Gustave Courbet, *La Source de la Loue*, 1863 (84 x 106 cm) – © Kunsthhaus de Zurich.

le prouvait la présence sous ce vernis de la signature et d'un voile de patine légèrement grise.

La restauration consista à retrouver un état non verni, tout en sauvegardant cette patine. On employa pour cela de l'acétone, à l'évaporation très rapide, en une série de passages brefs permettant de s'arrêter dès que nécessaire. Tous les solvants de la gamme des alcools, tellement prisés et utilisés aujourd'hui, auraient entamé cette fine patine.

Pour broser des vues panoramiques, Lavieille a parfois choisi des formats oblongs, adoptés également à l'époque par d'autres artistes (cf. Chintreuil ou Adolphe Appian, 1818-1898).

Antoine Vollon (1833-1900)

« *Je tâche de peindre honnêtement, en bon ouvrier maçon [...] Je ne choisis pas, je m'assieds n'importe où. Tout est beau dans la nature, tout y fait paysage, même sous la pluie et dans le brouillard [...] Quand un ciel est réussi, le tableau est sauvé. [...] J'ai mis la matière du tableau en un seul jour, ... maintenant je rêve d'y mettre cette chose indéfinissable, cette chose impondérable qui constitue l'Art.* » (dans E. Martin, *Antoine Vollon*, 1923)

Cette étude, *Murs et toits d'une arrière-cour* (fig. 16), huile sur papier marouflé sur toile, est d'un intitulé digne du réalisme de l'époque, cherchant à capter le sujet sans l'idéaliser. Vollon opère dans tous les sens, peignant le mur en touches épaisses comme on applique du mortier, complétées de couches de glacis, de frottis ou de jus à l'essence, pour augmenter l'effet de rudesse, remarquable sur la toiture, et atteindre « *cette chose indéfinissable, cette chose impondérable* ». Le vernis y amplifie le volume, accentue la matérialité, les qualités tangibles des chaumes, du crépi.

Aucun lointain, mais un fort contraste avec le ciel. Le sujet est saisi tel qu'il s'impose, « *n'importe où* », là où le peintre s'installe face à la réalité.

Et, curieusement, on ne peut s'empêcher de songer, devant cette démarche presque ascétique, devant ces formes simplifiées, ces surfaces travaillées en matières et en rythmes, aux peintures non figuratives à venir.

A partir des années 1870, l'optique de Vollon changera. Il fera appel à des couleurs plus claires, limitera les glacis, pour finalement abandonner tout vernis.

Gustave Courbet (1819-1877)

Dans les commentaires des *Salons*, les critiques négatives nous révèlent combien la peinture de Courbet reposait sur une conception de l'espace toute différente de celles appréciées chez d'autres artistes.

Le « réalisme » (étiquette que Courbet n'aimait pas) impose pourtant un espace : celui du contact rapproché.

SALON DE 1850

« [Les tableaux de] *M. Courbet ne présentent ni jour, ni ombre et ont un aspect extrêmement plat. La perspective n'y est pas plus soignée que l'effet.* » (L. Geofroy, *Revue des deux Mondes*, p. 928)

« *Et la perspective, et l'espace, où les trouvez-vous, je vous en prie ?* » (F. Pigeory, *Revue des Beaux-Arts*, deuxième lettre)

SALON DE 1852

Les Demoiselles de village – Paysage des bords de la Loue, Doubs

« *C'est un peintre réaliste dans la plus entière acception du mot ; il voit la nature par le côté étroit ; elle n'a pas de sens pour lui [...] Le ciel est généralement admiré ; je ne puis partager cette admiration [...] Ce manque de perspective aérienne [...]* » (Cl. de Ris, *L'Artiste*, p. 99)

SALON DE 1866

Remise des chevreuils au ruisseau de Plaisir-Fontaine, Doubs

« *Un défaut capital règne dans la Remise des chevreuils. Il n'est pas possible d'y entrer ou d'en sortir. L'artiste n'a fait qu'un seul plan, les fonds n'ont aucune perspective ; les arbres sont collés sur les murs.* » (F. Mayer, *Deuxième étude sur les Beaux-Arts*, p. 85)

Courbet était nostalgique des cours d'eau de sa région natale. Sur ses peintures peu restaurées, il suffit d'observer le tableau de biais, en lumière de côté, pour percevoir les zones qui comportent des glacis. La matière picturale y apparaît lisse et plus brillante.

La Source de la Loue (fig. 17), de 1863 (Kunsthhaus de Zurich), en offre un parfait exemple : des rochers peints au couteau avec une matière sableuse, des coups de spatule pour figurer le bouillonnement de l'écume, mais une couche de glacis, lisse et tendue, pour représenter l'eau. Tous les moyens picturaux sont pris pour faire ressentir physiquement la forte opposition de l'élément fluide avec l'élément solide. Nulle trace de vernis à l'origine. On retrouve les mêmes procédés dans *L'Arbre dans la gorge* du musée des Beaux-Arts de Lausanne.

Par contre, les deux autres tableaux de la source de la Loue, de même titre, l'un conservé à la National Gallery de Washington, et l'autre, daté de 1864, conservé à la Kunsthalle de Hambourg, ont été brossés de manière classique, avec application de glacis et un vernis final. Leur pâte colorée ne contient pas de matière sableuse. Ce procédé apparaît plus tardivement dans la carrière du peintre, ce qui laisse penser que le tableau du Kunsthhaus aurait été peint bien après 1863. En outre, il est stylistiquement plus proche des œuvres conçues entre 1865 et 1876. Un catalogue raisonné est sur le point d'être établi, laissant espérer une réévaluation de certaines dates.

Pourtant, il serait difficile d'avancer une chronologie

en rapport avec une ligne d'évolution simple dans les techniques utilisées par Courbet. La datation de ses peintures reste une source de problèmes. Courbet antedatit parfois ses œuvres, mentionnant l'une d'elles sous une certaine date dans sa correspondance mais la retravaillant ultérieurement. Des marchands ont pensé plutôt bien faire en changeant eux-mêmes certaines dates.

Techniquement, Courbet peignit d'abord les paysages au pinceau avant d'opter, vers les années 1854, de plus en plus pour la spatule et le couteau. Dans ceux incluant des personnages, il signifia la rudesse de la nature par des coups de spatule et représenta la peau humaine ou le pelage animal ainsi que les tissus par des touches recouvertes de glacis.

Il précise dans une lettre à Max Buchon datée de mai 1855 : « *Il n'y a rien à retoucher, il faut dire aussi que je ne suis pas un fort retoucheur et j'y tiens.* » Il écrira cependant le 5 juin 1855, à sa mère : « *Toutes les courses que nécessite cette exposition [le Salon] sont interminables et il faut que je retouche presque tous les tableaux que j'y mettrai.* » Il est moins question ici de paysages que des compositions avec des personnages, telle sa grande machine, *L'Atelier*, de 1855.

Sa vitesse d'exécution augmenta. Il abandonna progressivement l'usage du glacis, sauf pour réaliser les carnations et pour représenter des plans d'eau. Pour varier le coloris des autres éléments, comme les feuillages, les rochers, etc., il employa des couleurs diluées à l'essence, ce que ses paysages hivernaux montrent clairement.

Le 20 avril 1861, il recommandait à Francis Wey, à propos de tableaux fraîchement peints qu'il lui avait envoyés : « *Qu'il [M. Détrimont] ait à nettoyer et vernir très soigneusement ces tableaux auxquels j'attache la plus grande importance...* ». Preuve, s'il en est, qu'il concevait alors ses œuvres vernies. D'ailleurs, le fait d'effectuer un vernissage sur des peintures encore fraîches en maltraitait la structure. Le passage répété de la brosse à vernir ramollissait les couleurs, affectant particulièrement le rouge de ses signatures, facilement soluble. D'où ses tableaux aux signatures très floues. (A noter qu'au cours de restaurations où le vernis a été enlevé pour être remplacé par un autre, ces traces rouges significatives ont été involontairement effacées.)

Lors de ses séjours sur les côtes normandes entre 1865 et 1869, Courbet peignit une série de vues côtières, que de riches clients installés à côté de son chevallet lui achetaient directement, sans qu'il eût la possibilité de vernir ces toiles, faute de temps. Il aura par la

suite l'occasion d'apprécier les attraits des surfaces non vernies. Mais pour lors, il découvrit sur les plages normandes un intérêt pour les matériaux sableux qu'il mélangea aux couleurs à l'huile.

SALON DE 1870

La Mer orageuse – La Falaise d'Etretat, après l'orage

« *La Falaise d'Etretat après l'orage, joint à la vigueur de facture, déjà si souvent admirée, de l'artiste, une grandeur d'aspect, une largeur de style qui attestent, chez lui, une progression infatigable dans son développement. On ne peut comprendre l'art du paysage d'une façon plus émouvante ou plus élevée ; de sincérité, d'honnêteté.* » (G. Lafenestre, *Le Moniteur universel*, 17 mai 1870)

Dans le *Manifeste* paru à l'occasion de son Salon de 1855, Courbet confia quelques pensées sur son art :

« *Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. Les titres en aucun temps n'ont donné une idée juste des choses ; s'il en était autrement, les œuvres seraient superflues. [...] Non ! j'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. [...] traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but.* »

Durant ses dernières années, en Suisse, quand Courbet ne pouvait pas se payer de toiles, il se servit de papier relativement épais, faiblement encollé, sur lequel il peignait sans préparation, sans enduit rouge ou noir.

Les conséquences du dévernissage des tableaux de Courbet ? Les parties transparentes foncées, qu'un vernis ancien, doré et épais, garde éclairées et vivantes, tournent à un noir opaque inexpressif.

Pour mieux expliquer le lien entre les techniques picturales et l'interprétation de l'espace, nous n'avons présenté que des tableaux de petit format. Mais les mêmes rapports se retrouvent dans les peintures de grandes dimensions.

Si l'extraordinaire travail de ces paysagistes du 19^{ème} siècle pouvait être reconnu dans toute sa diversité et avec toutes ses qualités, et si l'on appliquait des critères de restauration plus attentifs, plus respectueux qu'ils ne l'ont été jusqu'ici, leurs œuvres pourraient être enfin appréciées à leur juste valeur, par les musées, le public et le marché.

Paul Pfister

« Si l'imitation juste et fine de l'effet de l'air ne donne pas
de la profondeur à votre tableau, en détruisant l'idée d'une superficie plate,
pour y substituer celle d'un espace ;
si l'air, enfin, ne semble pas circuler autour de chaque figure
et de chaque objet que vous représentez isolé,
vous ne faites qu'appliquer des découpures plus ou moins bien colorées
les unes près des autres,
et vous n'avez pas idée de l'art que vous pratiquez. »

Watelet, *Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure* (1792)

Janine Bailly-Herzberg,
*L'Art du Paysage en France au XIX^e siècle :
de l'atelier au plein air*,
Flammarion, Paris, 2000.

Charles Baudelaire,
Écrits sur l'Art,
LGF-Le Livre de Poche, Paris, 2002.

Françoise Fossier, Nelly Catherin, Sylvie Carlier,
Vincent Pomarède,
Brumes et rosées, Paysages d'Antoine Chintreuil,
Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2002.

Eugène Delacroix,
Journal, 1822-1863,
Plon, Paris, 1996.

Lydia Harambourg,
*Dictionnaire des Peintres Paysagistes Français
au XIX^e siècle*,
Ides et Calandes, Neuchâtel, 1985.

Elisabeth Hardouin-Fugier,
Les Peintres de natures mortes en France,
Éditions de l'Amateur, Paris, 1998.

Étienne Martin,
Antoine Vollon, Peintre (1833-1900)
Académie des Lettres, Sciences et Beaux-Arts
de Marseille, Marseille, 1923.

Pierre Miquel,
Le Paysage français au XIX^e siècle,
Éditions de la Martinelle, Maurs-la-Jolie, 1975.

Jacques-Nicolas Paillot de Montabert,
Traité complet de la peinture,
Bossange, Paris, 1829.

Vincent Pomarède,
Achille-Etna Michallon,
Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1994.

Hubert Thiolier,
Ravier et les Peintres Lyonnais,
Imprimerie des Beaux-arts, J. Tixier, Lyon, 1984.

Pierre Henri Valenciennes,
*Réflexions et Conseils à un Élève sur la Peinture
et particulièrement sur le genre du Paysage*,
Rumeur des âges, La Rochelle, 2005.

Un expert du Prado critique le nettoyage d'un Vélasquez

La modeste petite Santa Rufina, peinte par Diego Vélasquez vers 1630, est devenue la plus chère peinture espagnole ancienne adjudgée en vente publique à ce jour. Acquisée à un prix record voici deux ans par la Fondation Focus-Abengoa, l'œuvre a désormais rejoint la ville natale de l'artiste, où un Centre Vélasquez, lieu de recherche et de documentation sur le peintre, a été créé, qui la présentera au public pour au moins 75 ans.

La ville est d'autant plus attachée à l'œuvre quelle figure l'une des deux patronnes de Séville, sœurs chrétiennes romaines martyrisées pour avoir refusé de rendre hommage à Vénus, puis avoir brisé sa statue.

Occasion ratée en 1999, le tableau n'avait pu être acheté par l'Etat espagnol pourtant représenté dans la salle de Christie's à New York. Il était reparti en main privée, adjudgé pour près de 9 millions de \$. Un détour coûteux, puisqu'en juillet 2007, il fallut déboursier l'équivalent de 15 millions de \$ pour l'emporter, chez Sotheby's à Londres.

Mais c'est un autre regret qui se devine dans le catalogue publié à l'occasion de sa première exposition¹.

La petite Santa Rufina n'est plus exactement la même... après une restauration effectuée entre 1999 et 2001. Le catalogue du *Centro Velázquez* reflète des avis très partagés. Tandis que les historiens de l'art, Navarrete Prieto et Pérez Sánchez, paraissent satisfaits du nettoyage commandité par le précédent propriétaire, Carmen Garrido, chef du département de documentation technique du musée du Prado, dresse au contraire un bilan sévère.

Elle s'appuie à la fois sur un examen fait en 1993 dans les services de son musée et sur une série d'observations récentes pour affirmer que des « *tracés sombres transparents, caractéristiques de Vélasquez pour établir les contours, ont été perdus lors du nettoyage* ». Elle note, par comparaison avec la documentation antérieure, la perte « *des glacis marquant les bords du vêtement à droite ou formant les ombres sur le cou, qui faisaient la transition avec l'encolure ; les premiers étaient réalisés par de légers frottis du pinceau et les autres par de fines couches avec un minimum de peinture* », des procédés picturaux qui « *correspondent à la manière personnelle dont Vélasquez créait ses valeurs dans les zones d'ombre et les carnations* ».

« *Nous considérons qu'une lecture erronée des résultats des examens techniques et un manque de connaissances des procédés employés par Vélasquez ont sans doute provoqué ce problème, qui altère le rendu de la lumière dans cette zone et induit de fausses interprétations.* »



Avant 1999 (D.R)



Après 2001 (D.R)

Bien que l'œuvre, avant 1999, n'ait pas été exempte de certains repeints, Carmen Garrido remarque que la disparition du fin col blanc ne peut se justifier pour autant. Des linéaments de son tracé se devinent encore sur la vue sous infra-rouge ou sur les radiographies. Ils pourraient même permettre, à son avis, de reconstituer le col, par une légère intervention.

On voit que les historiens de l'art et le laboratoire ne parlent toujours pas le même langage, ni peut-être du même tableau.

D'un autre côté, n'imaginons pas que les grandes maisons de ventes soient dupes. S'il y règne un silence discret, une réserve obligée, on y use d'euphémismes : "tableau dans un état de conservation exceptionnel" signifie en clair "très peu restauré". De telles raretés sont recherchées, se vendent mieux et plus cher.

1 - *En torno a Santa Rufina*, Fundación Focus-Abengoa, Sevilla, 2008.

suite de la page 10

Justifications des déplacements

Techniquement, *La Descente de Croix* de Rubens pourrait être convenablement emballée, puis convoyée jusqu'en Amérique, écrivait R.H. Marijnissen, mais « pourrions-nous citer une seule raison valable pour justifier ce transport ? La réponse est non ¹⁵. »

Durant notre enquête, plusieurs conservateurs ont en effet déploré le fait que les justifications qui leur sont présentées pour emprunts deviennent de plus en plus fréquemment vagues et peu "scientifiques".

Les codes d'éthique précisent pourtant que le projet d'exposition doit impérativement avoir une grande pertinence scientifique et/ou artistique ¹⁶.

Sous quel motif scientifique a-t-on demandé aux 27 Etats membres de l'Union d'envoyer « un trésor de leur patrimoine » aux célébrations du 50^{ème} anniversaire des Traités de Rome (du 23 mars au 13 mai 2007) dans une salle du Palais du Quirinal ?

Quelle exigence scientifique présidait à cette autre compilation de chefs-d'œuvre (de Caravage à Morandi) réunis pour le 50^{ème} anniversaire de la réouverture d'après-guerre du musée de Capodimonte à Naples (du 24 octobre 2007 au 20 janvier 2008) ? Le Louvre avait pour sa part contribué en prêtant la *Bethsabée au bain* de Rembrandt, la *Jeune fille à la perle* de Corot, et une *Étude préparatoire du Sardanapale* par Delacroix, à cette fête conviviale entre grands musées – Paris, New York, Madrid, Rome, Milan, Vienne, Berlin – qui, chacun à leur tour, pourraient réclamer un jour un « hommage » similaire.

La réciprocité, un principe compréhensible, est en effet devenue une source de pression implicite, supplémentaire, remarque Nicholas Penny, directeur de la National Gallery de Londres : « Pour obtenir [le prêt d'œuvres] de grands maîtres, le musée doit promettre de prêter beaucoup d'œuvres prestigieuses au fil des ans.

15 - "Chefs-d'œuvre ambulants", *Nuances* 32 (2003), pp. 3-4.

16 - « Loans should only be granted to exhibitions abroad which are artistically or academically of high quality. » *General Principles on the Administration of Loans and Exchange of Work of Art between Institutions*, 1995, "Bizot Group" version révisée en 2002
Voir également, *Charte de déontologie des conservateurs du patrimoine*, Circulaire n° 2007/007 du 26 avril 2007, II-2, a.

17 - "Le grandi mostre fanno male ai musei", par Stefano Miliani, interview de Nicholas Penny, *L'Unità*, 2 octobre 2008.

18 - *Charte de déontologie des conservateurs du patrimoine*, II-2, a.

19 - Pour une définition complète de la fonction de régisseur consulter le site de l'association française des régisseurs d'œuvres d'art : <http://www.afroa.fr/fra/activites.htm>.

20 - W. R. Leisher, "The borrower-risk assessment and responsibilities", dans *Art in Transit* (1991).

Le phénomène est clair : on ne reçoit pas de grandes peintures si l'on ne prête pas les siennes en échange ¹⁷.»

Les "Conditions générales de prêt d'œuvres des musées nationaux français aux expositions temporaires" (un document qu'il est difficile de se procurer) précise dans son paragraphe 3.1 :

« Certaines œuvres ne peuvent être prêtées : grands chefs-d'œuvre, œuvres en mauvais état de conservation, œuvres particulièrement fragiles... »

Le critère de grand chef-d'œuvre semble n'avoir plus désormais qu'un seul objet, *La Joconde*, puisque tous les autres tableaux sont visiblement prêtables. La *Bethsabée au bain* (expédiée à Naples), *L'Astronome* de Vermeer (prêté à Atlanta), ou *La Belle Ferronnière* de Vinci (prévue pour Vérone) se trouvent ainsi rangés dans la catégorie des chefs-d'œuvre moyens ou petits.

Les prêts n'ayant plus cette première restriction, les deux points suivants sont d'autant plus cruciaux, comme l'affirme notre récent code d'éthique des conservateurs (2007) lorsqu'il stipule que « la mobilité et la circulation des collections demeurent toujours soumises à leur capacité physique à surmonter l'épreuve du déplacement ¹⁸. » Or, le mauvais état ou la relative fragilité s'avèrent dans la réalité les notions les plus difficiles à cerner.

"Ne devrait plus voyager"

L'état de l'œuvre est contrôlé plusieurs mois au préalable par les régisseurs ¹⁹ et/ou par des restaurateurs, afin de renseigner le comité de prêts qui réunit périodiquement conservateurs, régisseurs et responsables administratifs pour examiner les demandes. Ce constat préliminaire reste un argument classique en faveur des expositions car de telles vérifications, très utiles, n'auraient pas lieu en temps ordinaire.

« La difficulté, remarquait déjà le scientifique Nathan Stolow il y a trente ans, à propos de l'évaluation de la fragilité des œuvres en vue de leur transport, c'est qu'il ne se trouve pas deux restaurateurs ou deux conservateurs pour s'accorder précisément sur la description d'un état de conservation. » (Stolow, 1977)

C'est pourtant, tous les professionnels le reconnaissent, à cette étape que se joue la prise de risque : « Les dommages se produisent quand des peintures qui sont trop fragiles pour être prêtées sont incluses dans des expositions itinérantes ²⁰. »

Selon ce qu'indiquent les dossiers que nous connaissons, le problème n'est pas encore résolu, puisqu'il apparaît que les mentions, « très fragile », « ne devrait plus voyager », ne conduisent pas à suspendre les décisions de prêts.

Nous observons deux raisons à ce paradoxe.



D.R.

Fig. 3 : Toile de Signac, déchirée en 1992, puis 1997

1) Les constats rédigés par des restaurateurs ne sont pas suffisamment étayés par des données objectives pour convaincre les conservateurs.

Un exemple, parmi d'autres. *L'Espace*, peinture d'Antoine Chintreuil, a quitté le musée d'Orsay au moins à cinq reprises entre 1973 et 2005, en dépit des contre-indications figurant dans son dossier : « couche picturale très fragile et sensible à toute variation thermohygrométrique [...] ne devrait pas voyager ». On s'interrogera donc sur la prudence des conservateurs. On pourra aussi se demander si les mises en garde ont été correctement argumentées. Le tableau est réputé fragile parce que l'on suppose qu'il a été autrefois l'objet d'une transposition – opération en effet fragilisante, qui consistait à détacher totalement la couche picturale, puis à la recoller sur un nouveau support. Or, dans le dossier, aucun constat ne confirme que la toile ait jamais subi une transposition, ni n'indique de décollements ou de risque d'écaillage. En l'occurrence, ce fameux examen préliminaire est nettement insuffisant, à l'instar d'autres exemples que nous avons rencontrés.

2) Le responsable de l'œuvre est convaincu par l'emprunteur que toutes les précautions seront prises.

Nous songeons ici aux responsables ne disposant pas d'expertise en conservation (particuliers, municipalités, églises, etc.) mais intéressés ou honorés de prêter leur tableau, comme l'illustre l'exemple suivant.

Au temps d'harmonie (fig. 3) est le plus grand tableau de Signac, daté de 1894-95, offert par son épouse à la ville de Montreuil, où il est exposé en permanence dans l'escalier d'honneur de la mairie.

En 1992, la vaste toile (3,11 x 4,10 m) est prêtée pour l'exposition *Signac et Saint-Tropez*, au musée des beaux-arts de Reims, où l'on constate dès son arrivée qu'elle a été déchirée « en plusieurs endroits sur toute la longueur du montant inférieur du châssis » avec soulèvements et perte de matière picturale. « La déchirure la plus importante (70 cm) ... menace de s'étendre sur toute la longueur du bord inférieur » où de nouvelles déchirures sont « en cours de formation ».

Une consolidation est effectuée, en évitant de faire subir un rentoilage complet à cette peinture qui a traversé plus d'un siècle dans un état de conservation qui est qualifié d' « exceptionnel ». L'inspecteur en chef des Monuments Historiques rend alors un avis sans ambiguïté : « Je préconise que la toile de Signac demeure aujourd'hui, et pour les années à venir, en l'hôtel de ville, dans le grand escalier d'honneur, et qu'il ne soit pas tenté de la faire circuler dans diverses expositions. On ne peut pas prendre le risque, aussi minime soit-il, d'interrompre la vie d'une œuvre aussi importante. »

Peine perdue ; malgré l'extrême fragilité du support, l'œuvre repartira en 1997, pour figurer dans l'exposition *Paris-Bruxelles* au Grand-Palais. Où le tableau arrivera endommagé par une déchirure de 14 cm en partie basse, sans qu'on parvienne « à comprendre comment et à quel moment un choc aurait pu avoir lieu à cet endroit de la toile » alors que « toutes les précautions » avaient été prises. Et elle repartira de nouveau en 2000.

On doit se demander si l'organisateur de l'exposition n'est pas largement responsable de l'accident, car il devait savoir que cette grande toile était trop vulnérable et déjà accidentée, ou, au moins, aurait dû s'informer de son état. Il serait juste que les codes d'éthique introduisent cette co-responsabilité : il n'est pas rare que des conservateurs, fort réticents tant qu'il s'agit de leurs propres collections, insistent pour emprunter des œuvres qu'il savent être très fragiles.

Le prêteur est seul juge de la fragilité de son tableau ; un principe qui permet parfois au musée emprunteur de s'exonérer après coup – si l'on peut dire. Le *Bateau d'esclaves (esclavagistes jetant les morts et les mourants, un typhon approchant)* de 1840, du Museum of Fine Arts de Boston, était l'une des rares toiles de Turner en bon état jusqu'à son retour d'une exposition organisée à la Tate Gallery de Londres en 2000. La peinture est aujourd'hui trop instable pour être à nouveau prêtée et un détachement de matière a déjà été constaté dans l'arrière plan. Le conservateur du musée de Boston, George Shackelford, en témoigne : « Lorsqu'il a été prêté à l'exposition sur Ruskin à la Tate, bien qu'il ait été protégé par un écran et hermétiquement isolé contre les changements d'humidité relative, le tableau a sensiblement réagi durant son voyage. » Mais la cause reste contestée par la Tate Gallery, pour qui « de toute manière, les peintures à l'huile de Turner sont bien connues pour devenir [sic] instables ²¹. »

En dehors de l'examen préalable, effectué plusieurs mois avant l'exposition, le tableau prêté connaîtra quatre « constats d'état » : avant le départ, à l'arrivée de l'œuvre sur le lieu d'exposition, au départ du lieu d'ex-

21 - « Masterpiece by Turner damaged on loan to Tate », par Dalya Alberge et Jack Malvern, *Times Online*, 28 octobre 2003.

position et à son retour au musée. Ces constats d'état, sur formulaires standardisés (*Condition Report*), stipulent les précautions à prendre et signalent des fragilités, des altérations préexistantes. En cas de problème, ils serviront à noter les dégâts apparus.

On veut promouvoir des constats d'état standardisés, dont il existe déjà des modèles fort détaillés, pourvus d'une multitude de cases à renseigner²². Reconnaissons simplement que les cases pourront rester vides, ainsi que nous en avons vu l'exemple lors de nos consultations, sur des constats franchement incomplets, parmi d'autres extrêmement soigneux.

Risques majeurs avant le départ

Pour affronter le voyage, certaines œuvres seront traitées, afin de consolider leur surface – refixage des écailles et des soulèvements – ou de garantir leur stabilité – changement du châssis, rentoilage.

Toutefois, cette dernière opération, le collage d'une toile de renfort, n'a rien d'anodin. La reprise d'un rentoilage devenu trop faible peut conduire à une dégradation du vernis ancien (dans les techniques encore pratiquées utilisant des produits aqueux) et obliger à un dévernissage non souhaitable. Les tableaux n'ayant jamais été rentoilés, quant à eux, sont généralement fragiles, puisqu'ils ne comportent que leur seule toile d'origine, mais ils conservent de ce fait une authenticité exceptionnelle. Leur imposer un rentoilage pour les adapter au voyage serait en réalité entamer leur intégrité.

Nous pouvons ici saluer la décision du Louvre de préserver de tout rentoilage le tableau de Benjamin West, *Phaëton sollicitant d'Apollon la conduite du Soleil* (1804), récemment acquis : un choix qui implique de renoncer *a priori* à tout prêt de cette œuvre, comme nous l'a signalé Vincent Pomarède.

Nous avons dit en préambule que la restauration d'une œuvre comportait des aléas bien supérieurs et des processus bien plus risqués que son déplacement.

Hormis des travaux de consolidation limités, *un tableau ne devrait jamais être restauré* – dévernissage, retouches, revernissage – en vue d'une exposition. La date butoir d'ouverture impose des délais contraires aux exigences d'une recherche approfondie, occasionne des décisions hâtives. De plus, physiquement, une peinture qui vient d'être dévernée – ou même "allégée" – doit bénéficier d'une période de repos. Les solvants usuels réclament un temps long pour leur évaporation complète et la peinture demeure affaiblie au moment où l'on se propose de déplacer l'œuvre.

De petits musées se sont vus "offrir" la restauration d'œuvres qu'ils acceptaient de prêter. C'est un cadeau dont les conservateurs devraient se méfier au plus haut point car c'est – répétons-le – l'occasion d'interventions précipitées, incontrôlées, excessives et injustifiées.

Préparation et prévisions

Le musée prêteur, s'il juge l'œuvre apte à voyager, détermine sous quelles conditions (le type d'emballage, le mode de transport, l'accompagnement) ; les frais incomberont à l'emprunteur.

Avant toute chose, il doit s'assurer des bonnes conditions d'accueil des œuvres, en adressant un questionnaire précis (*Facilities Report*) et en effectuant parfois une visite sur les lieux. Le Louvre a ainsi annulé en mai dernier l'exposition prévue de 140 de ses chefs-d'œuvre à Vérone en constatant que l'aménagement du Palais qui devait les héberger ne serait pas achevé à temps pour garantir leur sécurité. Cet exemple, d'un lieu encore en chantier est un peu exceptionnel ; opposer la même rigueur à des musées partenaires peut s'avérer plus délicat.

Dans la réalité, remarque Ashley-Smith (1994), les exigences de stabilité climatique réclamées sont souvent trop rigides et, en retour, l'emprunteur les accepte... même lorsqu'il sait par avance ne pas pouvoir les tenir.

Ici commencent les petits mensonges.

« *Il y a des enjeux politiques associés au prêt international des œuvres d'art qui surpassent le bien-être des œuvres. Aussi, de sérieuses raisons diplomatiques expliquent pourquoi on trouve si peu de données publiées sur les conditions climatiques réelles à l'intérieur des institutions muséales, emprunteuses et prêteuses, sur leur latitude à bien vouloir négocier clairement ces conditions climatiques, ou [si peu de données publiées] sur les dommages causés aux œuvres pour n'avoir pas suivi le cahier des charges prévu.* »

En fonction de l'œuvre et du trajet, un conditionnement sera réalisé sur mesure, ou adapté spécialement. Les musées prêteurs sont responsables de la conservation préventive : encadrement, doublage aveugle, dos protecteur, caisse de transport... Sans détailler les divers produits et procédés contre les chocs, vibrations, variations climatiques, qui offrent plusieurs niveaux de protection²³, nous noterons ici quelques écueils que nous avons vu émerger lors de notre enquête.

Les dos protecteurs transparents sont indispensables : ils défendent contre les enfoncements, les déchirures, aident à l'isolation et diminuent de moitié le niveau des vibrations. Mais en l'absence de trous d'aération – et d'autant plus si l'œuvre est protégée par une vitre – ce montage hermétique va favoriser la persistance d'un microclimat humide au revers de l'œuvre.

22 - Pour ceux préparés par le Louvre ou le Kunsthhaus de Zurich, voir AFROA (2002).

23 - Pour une présentation plus complète, nous renvoyons à la synthèse rédigée par Florence Guillemin, sur notre site.

Lors de nos entretiens nous avons appris que le choix des mousses de remplissage, leur quantité, et leur disposition étaient choisis sans calcul précis, par estimation empirique. Il semble que des recherches, menées avec la collaboration d'ingénieurs, soient en cours pour améliorer la connaissance des mousses et leur capacité d'absorption des chocs et vibrations.

Remarquons toutefois que la sophistication des produits d'emballage ne remplacera jamais les bonnes pratiques. Des méthodes spécifiques sont ainsi appliquées pour déplacer les toiles de grand format, autant à cause de leur poids que de l'effet décuplé des contraintes. Reste que la première étape, le décrochage et la mise à plat du tableau, est curieusement négligée. Nous avons observé que les grands formats étaient d'ordinaire basculés en avant (fig 4 - A) avec leur cadre, opération durant laquelle tout le poids de la toile peinte provoque un ventre qui déforme la couche picturale, risquant une extension des craquelures, des décollements de matière, etc. La manœuvre vraiment sûre consiste à décaler la toile en la maintenant en position debout, puis à soutenir sa surface entière à l'aide d'un système de panneau sanglé (avec une face équipée pour le contact avec la couche picturale) avant de basculer le tableau sans aucun danger (fig. 4 - B).

Manque de personnel de convoyage

Le meilleur moyen d'éviter les accidents reste l'*accompagnement de l'œuvre par un convoyeur* du musée prêteur ; il doit être qualifié pour surveiller et conseiller. Les musées anglo-saxons ou germaniques ont l'avantage d'employer des restaurateurs permanents, disponibles pour ces suivis. Ce n'est pas le cas en France. Il nous a été plusieurs fois signalé durant notre enquête que, les prêts devenant si nombreux, beaucoup de musées ne disposent plus de personnel qualifié en nombre suffisant pour le convoyage – gage de sécurité maintes fois vérifié. Un restaurateur extérieur sera plus onéreux, ou guère disponible ; le personnel régulier, encore peu qualifié.

Ce manque de convoyeurs, s'il préoccupe même de grandes institutions, touche plus sûrement encore les petits musées, alors qu'ils sont de plus en plus sollicités pour prêter ponctuellement leurs œuvres.

Le voyage aérien, inévitable pour nombre de destinations, induit des risques qui ne seront réduits qu'en y consacrant des moyens humains.

S'il suit le régime du fret ordinaire, un colis sera bringuebalé sur un chariot à travers le tarmac, enlevé sans précautions par des magasiniers non spécialisés et non avertis (la mention ostensible "œuvre d'art fragile" n'est pas conseillée eu égard aux tentations de vols), puis entreposé une dizaine d'heures, ou 24 heures, voire plusieurs jours, dans des hangars non

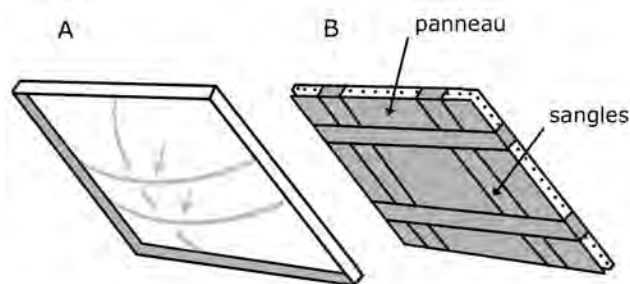


Fig. 4.

climatisés, alors que des caissons très isolants ne seront guère efficaces au-delà de cinq heures d'exposition à des températures sévères.

Pour limiter ces situations périlleuses, il faut bien sûr employer un *agent habilité*, qui est autorisé à livrer le colis 4 ou 5 heures avant décollage, en l'ayant au préalable "sécurisé", ce qui évite qu'il soit ouvert pour contrôle douanier et que l'œuvre subisse alors un choc thermique.

Le *convoyeur* du musée pourra escorter l'œuvre dans le même vol et jusqu'à son lieu d'exposition. Avec l'assistance d'un *superviseur* il accompagnera la caisse en zone de fret, afin de surveiller sa manutention, vérifier un placement prudent et le calage sur la palette chargée de nombreux autres colis, puis suivre la palette jusqu'au cargo, où une bonne position dans la soute sera facturée en plus. Si un vol est retardé, il pourra assurer la sécurité du colis sous douane.

Sachant cela, il est bien étonnant de lire qu'un groupe de réflexion mandaté par l'Union Européenne recommande que les frais liés aux prêts soient « *limités autant que possible* », notamment les « *dépenses d'accompagnement* ». Ces économies ayant pour objectif de pouvoir multiplier le nombre des œuvres échangées... dans d'aussi aléatoires conditions.

Hygrométrie et température.

Les altérations provoquées par les variations d'humidité relative sont connues : déformations, perte d'adhésion, soulèvements, craquelures, moisissures, etc.

Pour les peintures sur toile, la *zone de tolérance* se situe entre 45% et 65% d'humidité relative (HR) et entre 15° et 25° de température (T). Cette dernière influe essentiellement par son effet sur l'hygrométrie. Dans un colis hermétique, lorsque la température se refroidit, l'œuvre absorbe de la vapeur d'eau, et lorsqu'elle se réchauffe, l'œuvre en libère (Dubus et al. 2006). Ce sont ces échanges d'eau – absorption, désorption – qui constituent une source d'altérations ou simplement d'affaiblissement qui amplifiera l'impact des vibrations.

La sensibilité d'une œuvre est fonction des matériaux plus ou moins hydroscopiques qui la composent. Une peinture sur panneau sera d'autant plus réactive que son bois sera mince et que sa surface sera grande (Wadum, 1995). Une toile de lin ne connaîtra guère de changement de dimension avant 70% d'HR, mais la colle de peaux de son encollage sera constamment réactive, avec des tensions croissantes lorsque l'air se dessèche, notamment en dessous de 45% d'HR (Mecklenburg, 2007).

Divers emballages, plus ou moins isothermes, seront employés. "Isotherme" ne signifie pas que la température y soit stabilisée. La température intérieure tend toujours à rejoindre celle de l'extérieur (elles s'harmonisent). On s'efforce donc de ralentir ce phénomène, ce qui revient à l'amortir, par des isolations²⁴. Donc, la modération climatique de l'environnement sera toujours un gage de sécurité : camions climatisés – bien sûr –, hangars de fret tempérés comme il en existe dans certains aéroports (Japon, Allemagne).

Plus encore qu'être maintenu dans un environnement tempéré, l'objet d'art ne doit pas être soumis à de brusques changements climatiques. Un facteur primordial est donc la progressivité des variations qui lui permettra de s'y adapter sans forçage. Une caisse isotherme parvenant à destination, une période d'acclimatation de 48 heures est généralement observée avant son ouverture. Arrivant d'un long périple dans le froid ou le chaud, elle ne sera pas ouverte de suite dans l'ambiance régulée du lieu d'exposition; de même, si elle est reçue dans un local à l'atmosphère moins contrôlée. Pour l'Institut Canadien de Conservation, Michalsky (1999) a précisé les limites des variations tolérées : pour les peintures, une variation de 2° de T et de 5% d'HR sur 24 heures.

Nous avons été frappés en remarquant que, si l'ouverture des caisses isothermes venant de l'extérieur est généralement maîtrisée grâce à l'acclimatation de 48h, les relevés de mesure montraient régulièrement des hausses de 8 à 10% d'HR à l'intérieur des caisses, en l'espace de quelques heures après leur fermeture.

D'un autre côté, une *régulation* de l'hygrométrie peut être obtenue en plaçant, à l'intérieur de la caisse, du gel de silice conditionné à 50% d'HR qui pourra ainsi absorber le surplus d'humidité ou, au contraire, en restituer en cas de dessèchement (Richard, 2007).

24 - Dans l'ordre d'efficacité : les emballages non rigides, dit "tamponnages", les caisses carrousel (isolation thermique par plaques de polystyrène extrudé) et ordinaires, les caisses dites super-isothermes (voir synthèse de Florence Guillemin, sur notre site).

25 - "Bonjour Monsieur Courbet !" du musée Fabre de Montpellier est pourvu d'un tel dispositif (au demeurant visuellement très discret) malgré les dimensions de cette toile (1,29 m x 1,39 m).

Cette précaution devrait être généralisée car de nouvelles formes de produits existent, sécurisés et pré-conditionnés à 50% d'HR. Remplacés pour le trajet retour, ils permettraient de contrer les variations (déjà notées) qui suivent la fermeture des caisses.

La mesure de sécurité maximale consistera à fabriquer un caisson-cadre vitré, isotherme et à humidité régulée, dont l'œuvre ne sortira pas durant tout son périple, exposition comprise. Très fréquente pour les peintures sur bois, cette solution commence à être adoptée pour les toiles, même de moyenne dimension²⁵.

Dans le monde réel

Reste que l'emballage est préparé pour répondre aux contraintes que l'on a prévu de rencontrer sur le parcours : telles températures minimales/maximales, durant tant d'heures, etc. Or, lorsqu'on s'avise de vérifier ce qui s'est passé en réalité, on s'aperçoit que les conditions ont été bien plus rudes que prévu : jusqu'à des niveaux où les protections ne suffisent plus.

L'étude par le C2RMF du suivi de neuf transports aériens et de dix transports routiers d'œuvres peintes du Louvre en a apporté la preuve (Dubus et al. 2006).

Lors des acheminements par avion, un tiers des mesures à l'intérieur des caisses étaient en dessous de la limite de sécurité des 45% de HR (31 à 43%). Durant les trajets routiers, on constate, toujours à l'intérieur des caisses, que la moitié des mesures se situent hors des limites d'hygrométrie prévues.

Nous avons vu que la progressivité des variations était un facteur crucial. Sur une journée de trajet par route – dont un stationnement, la nuit durant, en hiver, sans chauffage dans le camion ! – la température à l'intérieur des caisses avait chuté de 8° en 24 heures. Nous sommes loin des 2° tolérés. En attente dans les zones de fret d'aéroport et durant le vol, l'HR fluctuait entre 31% et 60% sur moins de 24h. Nous sommes loin d'une variation admise de 5% progressive sur 24h.

Dans le déplacement des œuvres, il ne faut pas omettre le temps de l'exposition, de plusieurs mois. A nouveau, c'est en organisant des contrôles continus que l'on mesure le décalage entre théorie et réalité. Le journal de voyage (octobre 2005-janvier 2006) de deux panneaux peints par Lorenzo Veneziano en 1368, montre que leurs deux trajets entre Bologne et Tours – via Florence, Rome et Paris – se sont déroulés sans variation excessive de l'hygrométrie à l'intérieur des caisses. En revanche, les deux peintures ont connu une « *phase prolongée d'instabilité climatique* » durant l'exposition au musée des Beaux-arts de Tours, en particulier d'atmosphère dangereusement sèche : plus de 30 jours en dessous de 40% d'HR, avec des points bas à 32% (Cauzzi, 2007).

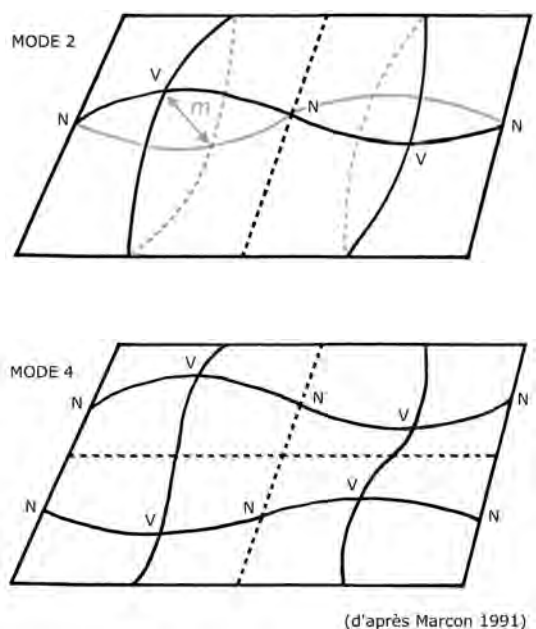


Fig. 5. Vibrations d'une toile sur châssis sans protection.

Les deux voyages "exceptionnels" du grand tableau de Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, reconnu fragile par tous les constats d'état préalables, méritent qu'on s'y arrête ; ils montrent un étonnant contraste.

L'expédition au Japon, en 1999 (répondant au prêt de la précieuse statue japonaise du *Kundara Kannon* en 1997) a mobilisé des moyens sans précédent. Le choix devait être fait entre un placement du tableau en position inclinée dans la soute d'un cargo Combi, bénéficiant de pressurisation et climatisation correctes, ou le recours au plus gros porteur existant, l'Airbus A300-600 ST "Beluga", qui logerait facilement le tableau debout... dans des conditions climatiques terrifiantes. Conçu pour transporter des pièces de carlingues d'avions, la température en vol y chutait rapidement à -10° . L'hygrométrie était folle, ultra-sèche en altitude (tombant à 15% d'HR) et variant de 50% en moins d'une heure à l'atterrissage.

Le Beluga ayant pourtant été choisi, il fallut construire une colossale "caisse de survie", pressurisée, pourvue de son propre climatiseur, et montée sur un système anti-vibrations. Coût total pharaonique. Une immense vitrine climatisée permet de sécuriser l'œuvre durant son exposition.

Ce déplacement ayant été surmonté, le tableau s'est vu à nouveau réclamer lorsque le Ministère de la Culture a décidé de prêter 22 chefs-d'œuvre du Louvre dans autant de régions, au nom des « grandes opérations de démocratisation de la culture ». C'est à Strasbourg, durant trois mois – pour quelques milliers de visiteurs – que le grand Delacroix aura été exposé... à des risques bien plus réels. Tandis que l'hygrométrie devait être

maintenue aux environs de 55%, les fortes pluies de saison ont fait passer l'hygrométrie fréquemment au-dessus de 60, jusqu'à 70%, avec de rapides variations.

Si bien que l'examen, au retour, conduisit à noter "une évolution de l'adhérence entre la préparation et la toile, qui semble plus fragile depuis le constat réalisé au mois de mai 2004 avant le départ du tableau pour Strasbourg."

Vibrations et chocs

La préoccupation des musées est, en bref, que les chocs "courants" lors des manutentions, ainsi que les vibrations (transmises par les moteurs, le roulage, etc.), resteront inévitables, même si l'on parvient à les atténuer. L'impact des vibrations de basse intensité, sur une période prolongée, est encore le sujet de nombreuses incertitudes. En 2000, des pages du *Livre de Kells*, l'un des plus sublimes manuscrits conservés au monde, en Irlande, datant du 8^{ème} siècle, ont été retrouvées endommagées à leur arrivée en Australie, vraisemblablement du fait des vibrations²⁶.

Le principe des vibrations peut être présenté d'une manière simplifiée. C'est ce que nous allons faire... pour comprendre en quoi leurs effets peuvent s'avérer nettement plus complexes dans la réalité.

Une vibration est assimilable à un mouvement oscillant, donc se répétant avec une certaine fréquence.

L'intensité du mouvement est mesurée en mètres par seconde, en prenant pour unité « g » (l'accélération moyenne de la gravité sur terre) soit 9,81 m/s.

La fréquence, c'est-à-dire le rythme des vibrations, est mesurée en hertz (nombre d'oscillations / seconde). Elle peut être constante, ou peut fluctuer.

Un choc, quant à lui, va générer des vibrations d'intensité forte puis décroissante, sur une large gamme de fréquences, dans un temps limité.

La fréquence de la vibration est un élément important, car chaque objet – en fonction de ses matériaux, de sa constitution, de ses dimensions – va réagir plus fortement à certaines fréquences, que l'on nomme ses *fréquences naturelles*.

Lorsque la vibration transmise à l'objet s'approche d'une de ses fréquences naturelles, il va entrer en *résonance* et vibrer lui-même avec une intensité plus forte que celle qu'il reçoit. Comme le montrent les expériences, une vibration de 1g amplifiée par résonance pourra produire un effet de 4,5 g. Mesurées au centre d'une toile, des résonances de l'ordre de 20 fois l'intensité transmise ont été mises en évidence par l'Institut Canadien de Conservation (*Art in Transit*, 1991).

L'explication mécanique est qu'à ces fréquences, les ondes qui parcourent l'objet – dans un sens et en sens inverse après avoir rebondi sur ses bords – se combinent : il en résulte des ondes cette fois stationnaires,

26 - "Priceless artworks damaged while on tour", par Maev Kennedy, *The Guardian*, 5 novembre 2004.

plus intenses, qui provoquent un “mode” de déformation de sa structure, avec des points agités (ventres) et des points immobiles (nœuds).

Les modes de déformation sont difficiles à modéliser pour des systèmes complexes, tels que le sont des tableaux sur toile. On peut, suivant Marcon (1991) décrire quelques “modes” adoptés par une toile tendue sur un châssis, lorsque les vibrations augmentent et atteignent ses fréquences naturelles (fig. 5). Tandis que les nœuds (N) sont pratiquement immobiles, le mouvement (m , ici représenté surdimensionné pour être lisible) qui agite les ventres (V) est bien plus fort que l'amplitude de la vibration d'origine imposée à la toile (par le véhicule qui la transporte, par exemple).

Les fréquences naturelles des peintures (châssis + toile) sont très variables mais, malheureusement, relativement basses : l'estimation va de 1 à 50 Hz.

Malheureusement, car elles correspondent à des fréquences de fond habituelles dans les transports et pour lesquelles les effets de résonance sont tout à fait considérables ainsi que l'ont montré les tests (Green 1987). Soumis à une vibration de 0,3 g pour 9 Hz – une intensité et une fréquence représentatives de celles des transports en camion – la réponse d'un châssis protégé dans une caisse de transport calfeutrée, était pourtant multipliée par 4,6, soit 1,4 g.

Fragilisation : incertitudes à long terme

Le colloque *Art in Transit* de Washington en 1991 dressait un panorama plutôt rassurant de l'effet potentiel des vibrations. D'après les calculs des simulations, les peintures « en bon état général » au départ ne devaient pas craindre grand chose de vibrations jusqu'à 10 g, intensité que l'on considérerait rarement atteinte durant leur transport (Mecklenburg, 1991).

En réalité, le débardage, lorsque les caisses sont sorties de l'avion, peut provoquer régulièrement des chocs de 12 g (Saunders, 2005). Les relevés effectués durant 17 trajets aériens, par l'Institut Canadien de Conservation en 1994, ont montré qu'un colis de 45 kg subissait en moyenne, par trajet, 47 chutes de faible hauteur et 2 à 3 chutes plus importantes (de 15 cm à 84 cm). Le plus haut niveau de choc transmis à un objet, malgré l'emballage protecteur, a été de 36 g.

Dans les études du colloque de 1991, la résistance des matériaux (toile, colle, couches picturales) aux vibrations et aux chocs, était établie par des calculs théoriques, et pour les tests, les peintures cobayes étaient fabriquées avec des matériaux neufs, donc en bon état, y compris synthétiques. Les auteurs reconnaissaient qu'on ne pouvait pas en déduire strictement la réaction de peintures anciennes, aux couches plus cassantes et peut-être déjà clivées (Saunders, 1998).

Dans les années qui suivirent, des études conduites

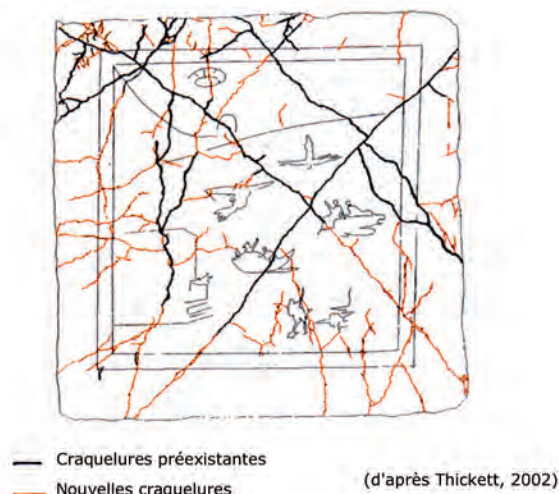


Fig. 6.

par le Doerner Institut de Munich à l'aide d'un autre protocole, utilisant l'analyse d'images numérisées haute-définition, avant et après transport, démontraient que les peintures, malgré leur conditionnement de sécurité, couraient non seulement des risques, mais subissaient effectivement des dommages (Burmester *et al.* 1993). Sur une peinture de Ernst Ludwig Kirchner de 1915, étaient apparus en plusieurs points des soulèvements, des déformations de la couche picturale et une extension des craquelures. La *Route de Hampton Court*, peinte par Sisley en 1874, montrait un élargissement et/ou une extension de certaines craquelures.

En 1998, la National Gallery de Londres rapportait pour la première fois les résultats du suivi de plusieurs dizaines de déplacements de peintures, par air, route et ferry (Saunders, 1998). Ils confirmaient les chocs de l'ordre de 8 à 10 g (à l'intérieur des caisses) dans les aéroports. Ils enregistraient, malgré les protections de mousses, des vibrations des toiles, avec des intensités de 1 g ou 1,3 g à 50 Hz, en continu pendant quatre ou six heures, lors de trajets routiers. Les auteurs se montraient réservés sur les effets non encore visibles. « *Les prêts répétés de la même peinture pourraient provoquer un affaiblissement de sa structure.* »

En effet, il se produit un ensemble de stress répartis de manière non homogène dans la structure. Même si les contraintes ne provoquent pas des cassures immédiates, leur répétition peut dépasser, en de multiples points faibles, le niveau de rupture à l'échelle macromoléculaire et, peu à peu, amorcer une perte de la cohésion des matériaux.

En 2002, la surveillance des objets exposés au British Museum durant des travaux de construction a permis de constater des dégâts sur des peintures murales romaines (Thickett, 2002). Alors que l'intensité des vibrations était minimale (0,2 g à 0,6 g) un important réseau de nouvelles craquelures s'était formé (fig. 6).

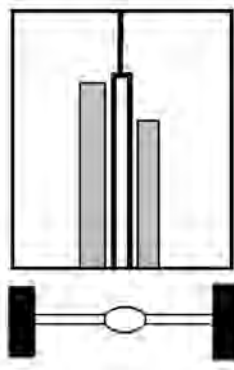


Fig. 7. Placement des caisses au centre du camion.

La découverte de ces craquelures provoquées par des intensités minimales a causé une préoccupation certaine dans le monde de la conservation préventive. Il est aujourd'hui reconnu que des vibrations de faible intensité et de basse fréquence constituent « *un mécanisme déstabilisant significatif* », que leur effet est cumulatif, et que l'on ignore leur impact à long terme (Thorn, 2008).

A l'instar des travaux de construction au British Museum, le déroulement de concerts techno proches du Van Gogh Museum d'Amsterdam a fourni l'occasion d'investigations précises sur les vibrations qui en résultaient pour les œuvres. Ces études sont applicables au problème du transport des peintures.

Dans le cadre du projet EPISCON, l'Institut néerlandais du Patrimoine (ICN) a ainsi soutenu depuis 2006 une double étude de doctorat sur ce sujet, alliant un travail de modélisation théorique à une série de tests matériels (PhD de Patricio Chiriboga). Son préambule indique suffisamment ce qu'il reste à faire :

« *Il n'existe à ce jour pratiquement aucune donnée expérimentale sur la relation entre les dommages sur les œuvres d'art ou le patrimoine culturel et des niveaux spécifiques de vibrations, et presque aucune compréhension systématique de ce qui arrive à un objet soumis à des vibrations, ni des limites qui devraient leur être fixées. Des études initiales conduites par le ICN pour le Van Gogh Museum d'Amsterdam [en raison des concerts] avaient montré que l'effet des vibrations était cumulatif. C'est pourquoi il est nécessaire de repenser entièrement les problèmes et les solutions des vibrations pour les œuvres d'art et le patrimoine culturel.* »

Les premiers résultats sont attendus courant 2009.

Pour ce qui regarde les tests, dont les mesures étaient jusqu'ici ponctuelles, une nouvelle technique de mesure des vibrations sans contact a fait son apparition dans l'industrie : la vibrométrie laser doppler (LVD). Elle promet une nouvelle vue du problème.

Il n'est pourtant pas nécessaire d'attendre des réponses scientifiques pour adopter des mesures que le bon sens suffit à conseiller. Ainsi, un simple aménagement des camions (pratiqué en Allemagne notamment)

permet de placer les caisses au centre du véhicule où les vibrations et secousses sont moindres que sur les côtés (fig. 7). La circulation de l'air climatisé s'en trouve améliorée et les œuvres ne sont plus au contact des parois exposées au chaud ou au froid de l'extérieur.

Conclusion : progrès à accomplir

En consultant les dossiers techniques du Centre Pompidou, Florence Guillemain remarquait qu'une œuvre de Francis Bacon, rarement prêtée car importante dans l'accrochage permanent, présentait un bon état de conservation, tandis qu'une autre peinture de Bacon, très comparable, conservée dans les réserves et déjà prêtée plusieurs fois, affichait quant à elle un état préoccupant – écaillages, griffures, déplacements.

En effet, des conservateurs et des restaurateurs nous ont fait part de leur observation empirique que les œuvres se dégradent plus vite lorsqu'elles voyagent fréquemment. Mais il ne suffit pas d'en rester à ces constats intuitifs ou fatalistes : il faut savoir pourquoi.

Aucune œuvre fragile ne pourra être déplacée sans danger. C'est pourquoi la capacité d'une peinture à supporter un périple, ou sa fragilité qui doit l'interdire, devraient être établies de manière claire et argumentée.

Lorsque les propriétaires sollicités ne disposent pas des connaissances nécessaires (municipalités, églises, petits musées, etc.) l'état de leur œuvre devrait être expertisé par un restaurateur indépendant, dont les avis argumentés, positifs ou négatifs, devraient s'imposer au *prêteur* comme à l'*emprunteur*.

Le décrochage mal conduit d'un tableau, sa manutention à plat, ou son véhiculage dans le musée, peuvent provoquer des vibrations plus sévères que des milliers de kilomètres en avion. De meilleures pratiques permettraient de ne pas affecter les peintures.

Le convoiement, les caissons climatisés, sont onéreux. Il revient aux conservateurs d'obtenir des emprunteurs les budgets nécessaires à la sécurité des œuvres.

Un meilleur examen de l'état des peintures est possible, par le moyen des vues multispectrales (voir article p. 2). On peut se demander pourquoi le C2RMF ne poursuit pas les expériences entamées voici quinze ans par le Doerner Institut. A partir de vues numériques haute définition, on peut aujourd'hui extraire une image du réseau de craquelures existant, par l'usage d'un filtre de Sobel. La comparaison *avant*, puis *après* le déplacement, serait un protocole à mettre en œuvre, au moins pour les cas douteux.

Enfin, les suivis de contrôle (*monitoring*) et les bilans de "sinistralité" détaillés demeurent les meilleurs moyens de repérer les points faibles, afin d'y remédier.

Michel Favre-Félix

BIBLIOGRAPHIE

- AFROA (2002), Association française des régisseurs d'œuvres d'art, *Actes de la deuxième conférence européenne des régisseurs d'œuvres d'art*, Les 40 cerisiers, Paris.
- ART IN TRANSIT (1991), collectif, édité par Marion. F. Mecklenburg, National Gallery of Art, Washington.
- ASHLEY-SMITH, J. *et al.* (1994)
"Let's be honest – Realistic environmental parameters for loaned objects", *Preventive Conservation – Practice, Theory and Research*, IIC Ottawa Congress, 12-16 sept. 1994.
- ASHLEY-SMITH, J. (1995)
"Consider the benefits, calculate the risks", *17th ICOM general meeting*, Stavanger, Norway, juillet 1995.
- ASHLEY-SMITH, J. (1999)
Risk Assessment for Object Conservation, Butterworth-Heinemann, Oxford.
- BURMESTER, A. (1993), M. Müller, et F. Schwemer
"Locating transportation damages by digital imaging : two case studies", *ICOM Committee for Conservation, 9th Triennial Meeting*, Washington, 1993, pp. 401-405.
- CAUZZI, D. (2007) et Monfardini, P.
"Sic (art in) transit gloria mundi ? I rischi di una consuetudine...", *Kermes 67/68*, pp. 65-71.
- DUBUS, M. (2005), Sarraïlh, S., et Wallens, A.
"Transport et climat : l'expérience de dix ans de collaboration avec le département des peintures du musée du Louvre", *Techné N° 21*, pp. 117-120.
- DUBUS, M. (2006), Dubesset, C., et Jeannoel, S.
"European standards on transportation and packing methods : a common tool for museums and transport companies – State of the art report", *Impact of Loan Traffic on Works of Art*, Berlin, 4-5 sept. 2006 (non publié).
- GREEN, T. (1987)
"Shock and vibration – Test results for framed paintings on canvas support", *Care of works of art in transit*, ICOM Committee for Conservation, 8th Triennial Meeting, Sydney, 6-11 septembre 1987, pp. 585-596.
- GREEN, T. (1991)
"Vibration control : paintings on canvas supports", *Art in Transit*, pp. 59-68.
- HISCOX, R. (1991)
"Insuring works of Art in transit", *Art in Transit*, pp. 79-83.
- MARCON, P. J. (1991)
"Shock, vibration, and the shipping environment", *Art in Transit*, pp. 121-132.
- MARCON, P. J. (1994)
"Étude sur l'expédition", *Base de données sur la conservation*, Institut Canadien de Conservation.
- MECKLENBURG, M.F. (1991) et Tumosa, C.S.
"An introduction into the mechanical behaviour of paintings under rapid loading conditions", *Art in Transit*, pp.137-171.
- MECKLENBURG, M.F. (2007)
"Micro climates and moisture induced damage to paintings", *Museum Microclimates*, Contributions to the Copenhagen conference, 19-23 novembre 2007, pp. 19-25.
- RICHARD, M.J. (1994)
"The transport of paintings in microclimate display cases", *Preventive Conservation – Practice, Theory and Research*, IIC Ottawa Congress, 12-16 septembre 1994.
- RICHARD, M.J. (2007)
"The benefits and disadvantages of adding silica gel to microclimate packages for panel paintings", *Museum Microclimates...* pp. 237-243.
- SAUNDERS, D. (1998)
"Monitoring shock and vibration during the transportation of paintings", *National Gallery Technical Bulletin 19*, pp. 64-73.
- SAUNDERS, D. (2005)
"The effect of painting orientation during air transportation", ICOM Committee for Conservation, 14th Triennial Meeting, La Haye, sept. 2005, Vol. II, pp. 700-707.
- STOLOW, N. (1977)
"Conservation policy and the exhibition of museum collections", *Journal of American Institute for Conservation*, 1977, Volume 16, N°2, pp. 12-20.
- THICKETT, D. (2002)
"Vibration damage levels for museum objects", *ICOM Committee for Conservation, 13th Triennial Meeting*, Rio de Janeiro, 22-27 sept. 2002, Vol. I, pp. 90-95.
- THORN, A. (2008)
"Vibration impact : methods and results of some recent studies", *ICOM Committee for Conservation, 15th Triennial Meeting*, New-Delhi, 2008, Vol. II, pp. 783-790.
- WATTS, S. *et al.* (2002)
"In control or simply monitoring ? The protection of museum collections from dust and vibration during building works", *ICOM Committee for Conservation, 13th Triennial Meeting*, Rio de Janeiro, Vol. I, pp. 108-115.
- WADUM, J. (1995)
"Microclimate Boxes for Panel Paintings", *The Structural Conservation of Panel Paintings*, proceeding of a symposium at the J. Paul Getty Museum, 24-28 avril 1995.

L' Union Européenne et la mobilité des œuvres : faciliter... la facilité ?

La commission européenne veut "encourager", "faciliter", "accroître" la "mobilité des collections". Dans le cadre du Programme Culture 2000 (2000-2006), quatre conférences se sont succédées à ce sujet : Naples (2003), La Haye (2004), Manchester (2005), Helsinki (2006), destinées à se prolonger dans le programme 2007-2013 (voir les documents page 47).

Pour multiplier les prêts et les expositions itinérantes entre pays européens, les excellentes motivations ne manquent pas. Manifester nos racines européennes communes et illustrer nos diversités, accompagner l'intégration des nouveaux pays membres, stimuler l'économie culturelle. Si toutes ces conférences ont souhaité lever les obstacles juridiques et les barrières administratives, elles ont en outre préconisé de réduire ou d'éviter les dépenses d'assurances – équivalant souvent à 20% du budget des expositions – en généralisant deux moyens : la *non-assurance* (ou l'auto-assurance, équivalente) et les *garanties d'État*.

Ces dernières – dans lesquelles un État assume le rôle d'assureur pratiquement sans frais – existent déjà en Suède (depuis 1974), aux États-Unis (1975), en Grande-Bretagne (1980) et plus récemment dans quinze autres pays européens, dont la France (1993), sans être très utilisées.

Soit parce qu'elles prévoient des franchises restant à la charge des musées (environ 50000 € en Hollande ou en Finlande) ou un montant maximum d'indemnités, soit parce qu'elles ne garantissent qu'une partie de la valeur totale des œuvres exposées (en France, la valeur *au-delà* de 46 millions d'euros, en Espagne la valeur *jusqu'à* 200 millions d'euros), les garanties d'État fonctionnent avec un complément d'assurances classiques, lesquelles ont indemnisé la plupart des accidents survenus. Moyennant quoi les États n'ont pas déboursé beaucoup. Cette mixité paraît judicieuse.

En revanche, promouvoir la *non-assurance* est très discutable, car les compagnies privées jouent malgré tout un rôle de vigilance. L'Étude européenne n° 2003-4879 le reconnaît d'ailleurs : « ...les assureurs ne sont pas prêts à assurer des risques particulièrement élevés. L'assurance constitue – vue sous cet angle – une garantie contre des projets d'expositions irresponsables » – ajoutant que « les assurances influent sur les mesures de sécurité dans les musées et contribuent ainsi à empêcher les sinistres. »

Juste le prix d'une restauration

Néanmoins, la même étude recommande la non-assurance et propose l'idée fort dangereuse de ne pas prendre en considération la *dépréciation* après accident, pour les objets des collections publiques. Or, cette dépréciation n'est pas seulement financière, elle exprime, elle manifeste la perte d'intégrité de l'œuvre. L'évacuer revient à ne pas reconnaître le dommage artistique irréversible subi.

Il faut croire que les experts suivent le seul raisonnement économique, oubliant la valeur artistique, pour en arriver à dire : « *De toute manière, la dépréciation ne devrait pas être assurée car la valeur d'un objet n'est pas importante [sic] dans la mobilité des collections.* » (Lending to Europe, chap. 3/2.4)

Et d'en conclure : « *En cas de dommage [les musées ou les assurances] pourraient couvrir uniquement les frais de restauration et renoncer à la dépréciation.*¹ »

Cette attitude, qui résume l'accident aux frais de restauration, tenant ainsi une œuvre restaurée pour équivalente à l'œuvre qu'elle était avant d'être abîmée, est contraire à l'éthique minimale de la conservation.

En regard, le discours des assureurs apparaît beaucoup plus sensé : « *Notre rôle premier en tant qu'assureur est un travail de prévention. Un chèque ne remplacera jamais une œuvre détériorée ou disparue.* »

Rappelons au passage que les compagnies d'assurance, dans de nombreux pays étrangers, appliquent un principe de bonus qui favorise les organisateurs les plus sûrs.

Économies à risque et normalisations

Le plus choquant à nos yeux, c'est qu'en préconisant ces solutions, les études et recommandations européennes ne conseillent à *aucun moment de réinvestir dans la sécurité des œuvres* tout ou partie des sommes ainsi économisées ... ni même ne l'évoquent !

Au contraire, on invite à une auto-limitation de l'emploi de convoyeurs dont nous avons vu que leur

1 - Terence Burton (Generali Assurances) cité par Daphné Bétard, "Mieux vaut prévenir que guérir", *Le Journal des Arts* n° 193, 14 mai 2004.

DOCUMENTS

présence était la plus efficace garantie dans bien des situations de risques réels. « *Tout en confirmant l'utilité des convoiements, et en réaffirmant le droit d'exiger que les œuvres soient accompagnées, afin de garantir la sécurité des prêts, il est bon que les prêteurs examinent strictement, et cas par cas, les nécessités du convoiement.* » (Naples, 2003)

Or, « *pour les grosses expositions, il y a très peu de problèmes. Dans des lieux moins préparés, c'est là que les petits accidents arrivent* », note Alain Gilbert, sous-cripteur chez Axa Art.

En parallèle, le Comité européen de normalisation, travaille depuis 2004 sur un vaste ensemble de normes applicables au patrimoine, incluant les conditions environnementales y compris en exposition (CEN/TC 346 WG 4). Un groupe, animé par Anne de Wallens, du Louvre, est en charge des méthodes de transport et d'emballage (CEN/TC 346 WG 5).

Ces normes seront-elles minimales, pour ne pas pénaliser qui que ce soit ou pour ne pas gâcher les économies que l'on escompte réaliser sur les frais d'assurance ? Les normes seront-elles réalistes pour n'être pas contournées ? Et contraignantes pour l'obtention d'une garantie d'État ?

A vrai dire, il existe déjà toutes sortes de normes : celles imposées aux transporteurs, celles déterminées pour les produits d'emballage, celles fixées pour la conservation préventive dans les musées, etc.

Une seule norme spécifique pour le transport routier des œuvres d'art a été imaginée par un institut autrichien (ÖNORM D 1000 – 1999, révisée 2006). Entre autres (§5, 1), elle exige des véhicules climatisés (température et hygrométrie) pourvus d'un dispositif pour fixer les objets au centre du camion, tel que nous l'avons décrit plus haut (p. 44).

Elle pourrait être complétée pour d'autres types de convoiements (traitement spécifique des objets d'art dans les aéroports ou les ports) et pour les conditions de conservation sur les lieux d'exposition. Une normalisation des produits anti-vibrations pourrait permettre une approche plus cohérente que celle, assez empirique, que nous avons vue mise en œuvre.

Mais ces normes n'auront pas grand sens si, parallèlement, n'est pas instauré un moyen d'en mesurer l'efficacité, autrement dit un observatoire des sinistres au niveau européen détaillant aussi bien leurs circonstances que leur importance. Des dispositifs se sont mis en place, par exemple pour connaître le taux de maladies nosocomiales dans les hôpitaux en France. Des organisations internationales comme l'ICOM, NEMO ou le Groupe Bizot (voir ci-contre) pourraient être les relais d'un tel observatoire.

Il s'agit de le vouloir.

M. F.F.

ÖNORM D 1000 (2006), *Transportdienstleistungen – Anforderungen an Kunsttransporte*.

Österreichisches Normungsinstitut (ON), Wien.

United Kingdom Registrar's Group (UKRG), *Standard Facilities Report*, 2004.

General Principles on the Administration of Loans and Exchange of Works of Art between Institutions (1995, revu 2002). Groupe "Bizot" d'organisateur de grandes expositions, fondé par la Réunion des Musées Nationaux en 1992, et rejoint par de nombreux musées américains et européens.

NEMO, Network of European Museums Organisations - <http://www.ne-mo.org/>

NAPLES 2003, "Prêts pour exposition : aspects déontologiques et économiques", *Quels standards et modèles de gestion pour les musées européens*, Séminaire dans le cadre de l'action 3 du Programme Européen Culture 2000, Italie.

LA HAYE 2004, *Museum Collections on the Move*, Conférence Européenne, octobre 2004, Pays-Bas.

<http://www.museumcollectionsonthemove.org/fra/>

ÉTUDE n° 2003-4879, commanditée par la Commission européenne visant à dresser un inventaire des systèmes de garanties de l'État dans 31 pays (octobre 2004).

"Compte-rendu du comité des experts, réunis à Paris le 25 mai 2004", Annexe VII à l'Étude n° 2003-4879.

MANCHESTER 2005, *Increasing the Mobility of Collections*, Conférence Européenne, novembre 2005, Grande Bretagne.

2005, *Lending to Europe – Recommendations on Collections Mobility for European Museums*, rapport du groupe d'experts indépendants (auprès des Ministres de la Culture européens). http://www.culture.gov.uk/mobility/lending_to_europe.pdf

HELSINKI 2006, *Encouraging the Mobility of Collections* - Conférence Européenne, juillet 2006, Finlande.

<http://www.nba.fi/mobility/MobilityConference2006.pdf>

Plan d'action pour la promotion à l'intérieur de l'Union Européenne de la mobilité des collections de musées et des normes de prêts, novembre 2006.

<http://www.nba.fi/mobility/actionplan.htm>

Décision 1855/2006/CE : Programme Culture (2007-2013), Parlement européen et Conseil - 12 décembre 2006.

PROPAINT (EU project FP6, 044254). Projet européen pour améliorer les cadre-caissons climatisés (2007-2010).

BREME 2007, *Bremen Declaration on the "Mobility of Museum Collections"*, mai 2007.



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 Ivrea, 1 place Paul Painlevé, Paris V^e (tél : 01 43 26 06 21)

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

Nouvelle adresse du secrétariat :

ARIPA – Martine Thoreau, 1 rue de la Chaux, 22100 Dinan

tél. 02 90 20 72 05 – e-mail : aripa@laposte.net – site : www.aripa.org/ (précédents n° de *Nuances* en PDF)

2^{ème} Trim. 2009 – ISSN : 1270-1955 – Directeur de la publication : Michel Favre-Félix

Ce numéro a été réalisé avec l'aide de James Bløedé, Martine Thoreau, Christine Vermont, Yves Vermont et Philippe Azzaretti (photogravure - Noir Ebène) – Imprimé par Pure Impression™, label « IMPRIM'VERT », 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