

Nuances

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

2010-2011 > < Prix : 10 euros

42/43



La régénération du vernis par les vapeurs d'alcool, pratiquée dans les grands musées et instituts de restauration de Russie, (ci-dessus) et ailleurs en Europe, mais ignorée en France

© D.R- 2010

> Recherches sur la régénération

Re-changer Véronèse... p. 3 – Restauration timide, *entretien avec M. Ermentini*, p. 8 – Erratums au *Vocabulaire* officiel, p. 18

DOSSIER Régénération : l'emploi des vapeurs d'alcool et les dangers des alcools liquides, *P. Pfister*, p. 24 – Régénérer les vernis, *M. Favre-Félix*, p. 30 – Traitement d'un outremer blanchi, *P. Waldeis*, *G. Feucht*, p. 38 – Les deux systèmes du Pr. Pettenkofer, p. 42.

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

Les savoir-faire et le savoir-ne-pas-faire

Notre examen critique de la restauration menée en 2004 sur *les Pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse, n'a suscité aucune controverse. Nul, au Louvre, au centre de restauration, ou ailleurs, n'a contesté notre démonstration du ratage dont témoignait, entre autres parties du tableau, le visage de la mère de famille.

De la même façon, il nous paraît inconcevable que la re-restauration exécutée en septembre 2009 – la bouche et le nez refaits, tels que l'on peut maintenant les voir dans la Salle des Etats – puisse trouver, au Louvre ou ailleurs, le moindre défenseur (voir, ci-contre, image 4 et p. 5, fig. 4).

Aussi avons-nous officiellement demandé au musée du Louvre que ce visage soit entièrement repris par des mains, cette fois-ci, compétentes. Aucune réponse ne nous a été faite à ce jour.

Laisser ce chef-d'œuvre dans son état actuel, comme si de rien n'était, ne peut engendrer qu'un grand discrédit. Le silence et l'inaction du musée doivent avoir leurs raisons qui, d'une façon ou d'une autre, demandent des explications.

Première hypothèse, celle que nous avons estimée inconcevable : les responsables considèrent que ce dernier résultat est enfin satisfaisant, conforme à la restauration telle qu'ils la conçoivent pour les collections nationales et digne de Véronèse. Nous serions alors en présence d'un aveuglement catastrophique, face auquel il serait difficile de leur faire encore confiance.

A moins que ces mêmes responsables ne soient conscients de ce nouveau ratage, mais qu'ils jugent inopportun d'y remédier. Il s'agirait d'un choix politique : le souci de paraître infaillibles – incontestables – passerait avant le plus élémentaire respect dû à ce chef-d'œuvre aussi bien qu'au public.

On peut enfin penser que le musée, conscient de devoir agir, ne fait rien parce qu'il ne sait pas comment, par quel moyen, revenir en arrière. Ce retour en arrière a un nom : la réversibilité. C'est le mythique pilier sur lequel repose notre restauration moderne ; la garantie qu'elle présente pour obtenir ses crédits de confiance.

Or, le musée n'a pas encore prouvé la réversibilité de ses restaurations. En effet, il ne suffit pas qu'il puisse effacer ses retouches, dont les matériaux sont réputés réversibles. Il doit encore montrer sa capacité à remettre les œuvres dans l'état où il les a trouvées.

Dans le cas de la mère de famille, cette remise en état exige un grand savoir-faire qu'aucune technologie

ne peut remplacer. L'éducation artistique a été depuis si longtemps écartée de la formation des restaurateurs que ceux qui savent encore comment les artistes dessinaient et peignaient un visage constituent une espèce en voie de complète extinction.

Tout cela devrait inciter les responsables de nos collections à davantage de retenue. Les amener à ne plus ordonner (ou accepter) ces suppressions systématiques de retouches anciennes, conscients désormais qu'il est illusoire d'espérer en produire de meilleures, ou même d'équivalentes.

En matière de restauration, il est aussi responsable et sage de *savoir-ne-pas-faire*. L'architecte restaurateur, Marco Ermentini, en a fait l'un des principes de son mouvement pour une Restauration Timide qui a été, pour nous, une heureuse découverte. Nous invitons nos lecteurs à la partager (p. 8).

« *La technique, de moyen, est devenue une fin et fait tourner le monde* », écrit-il. Pour remettre les choses à l'endroit, il convient de redonner aux techniques leur véritable rôle, celui de moyens, plus variés et mieux adaptés que les habituelles opérations standardisées, systématiques (et moins performantes qu'on l'imagine). C'est pourquoi la restauration timide cultive le « *savoir pratique* » et ne craint pas de s'appuyer sur d'irremplaçables savoir-faire, oubliés ou en passe de l'être.

L'étude des dossiers administratifs et scientifiques nous a montré comment les meilleures intentions théoriques finissent en échecs faute de connaître ou de maîtriser les moyens de les traduire en pratique.

Notre dossier est consacré à l'un de ces moyens : la régénération qui permet de soigner les vernis en évitant leur suppression, devenue une routine dans nos musées. Or, la technique de régénération pratiquée par Paul Pfister (p. 24) et dans de nombreux musées étrangers, continue d'être ignorée en France.

Pourquoi proposer au C2RMF de s'y intéresser ? Parce que la recherche scientifique doit évidemment contribuer à la mise au point de cette restauration "minimaliste" dont on parle tant aujourd'hui. Celle-ci suppose l'adoption de procédés diversifiés, permettant de répondre avec plus de précision et de retenue à des besoins mieux circonscrits.

On mesurera l'intérêt de la collaboration directe entre un restaurateur, Peter Waldeis, et un chimiste, Gernot Feucht, qui a permis d'apporter une solution à la "maladie de l'outremer" affectant un tableau de Pérugin au Städel Museum de Francfort (p. 38).

Le protocole qu'ils ont élaboré et mis en œuvre n'avait pas encore fait l'objet d'une communication. Nous remercions ces deux auteurs d'avoir fait le choix de notre revue pour cette première publication.

Re-changer Véronèse, jusqu'à quand ?

Pour la première fois, à la suite de nos critiques, le Louvre tente de corriger les dommages d'une restauration récente. Mais le responsable de l'œuvre fait exécuter, sans la déclarer ni la documenter, une re-restauration précipitée et... à nouveau désastreuse.

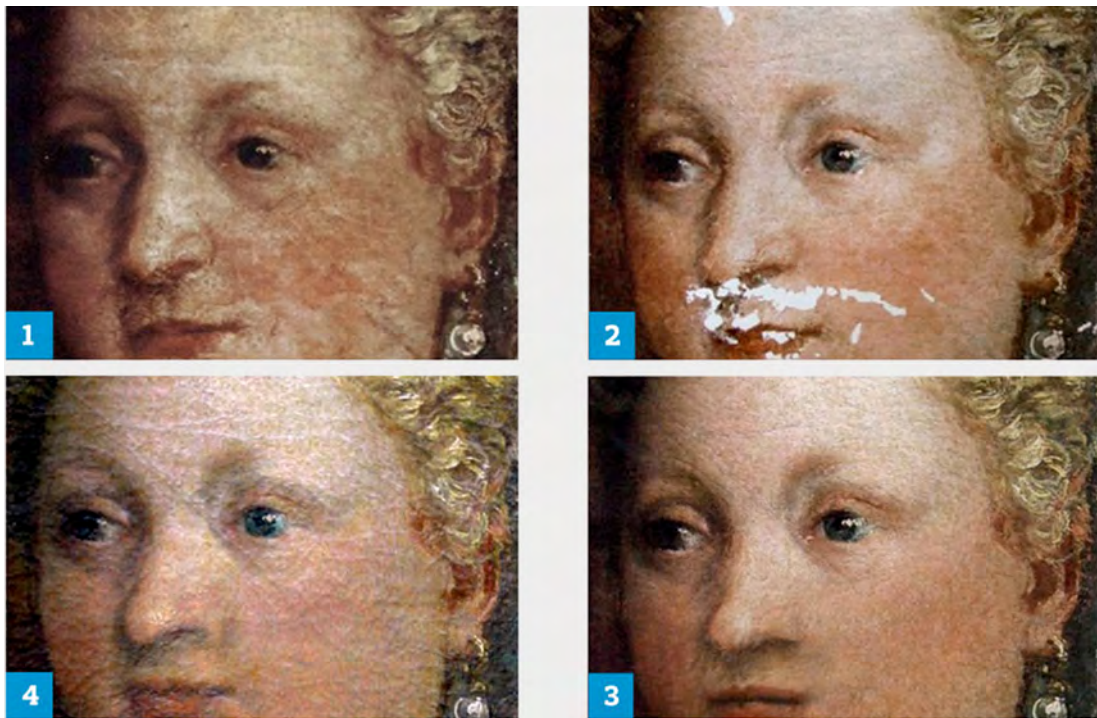


Fig. 1 : Les quatre images publiées par *The Observer / The Guardian*, illustrant l'article de Dayla Alberge (13 juin 2010) qui reprend l'ensemble de nos études de ce dossier (voir, à la suite, notre revue de presse, p. 6).

Le résultat de l'opération effectuée en 2004 sur *les Pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse au Louvre, sur la mère de famille plus particulièrement (ci-dessus, image 3), avait été accepté par les conservateurs, comme par les membres de la commission de suivi de cette restauration (on en vient à se demander quel est son rôle).

On n'imagine pas un collectionneur admettre un tel désastre, en payer l'auteur et exposer son chef-d'œuvre ainsi humilié. C'est pourtant ce qui arriva : le tableau a été raccroché dans un climat de satisfaction générale, tandis que le centre de restauration (C2RMF) chargé de cette intervention en expliquait la parfaite réussite dans sa revue *Techné...* avant que nous révélions l'étendue des dommages, dans *Nuances* 38-39, dont témoignent les images reprises ci-dessus :

- 1- Avant intervention.
- 2- Etat déverni. Des altérations sont déjà visibles (les lacunes anciennes sont mastiquées en blanc).
- 3- Etat achevé avec les retouches, qui passent largement sur la peinture originale. (2004)

Le tableau est resté cinq ans dans cet état. Mais à l'ouverture de l'exposition *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, le 17 septembre 2009, on découvrait la mère de famille dotée d'un nez inédit et d'une nouvelle bouche...

- 4- Le nouveau visage après re-retouches (fin 2009), état visible actuellement au Louvre.

Une re-restauration avait donc été faite en hâte et dans la plus complète discrétion, durant les quelques jours réservés au déplacement de l'œuvre. Par qui ? Une restauratrice forcément habilitée à intervenir sur le patrimoine national, comme la précédente, sous la responsabilité directe, le C2RMF n'étant plus consulté, de M. Jean Habert, toujours en charge de l'œuvre et de plus, co-organisateur de cette exposition.

Au lieu d'analyser les causes du premier échec – de recueillir des avis peut-être – puis de chercher les moyens d'une réparation acceptable, on s'est cru capable de la réussir en un tour de main, et furtivement.



Fig. 2 : Avant l'intervention de 2004.

Musée du Louvre © The Bridgeman Art Library, photo Peter Willi

En effet, le dossier de l'œuvre ne mentionne, à ce jour, ni ordre d'intervenir, ni restauratrice engagée ; il ne contient ni photos, ni compte rendu du travail effectué.

Celui-ci n'est pourtant pas un léger bichonnage (voir fig.4). La bouche a été étirée. Pensait-on suivre les traces du dessin de Véronèse encore présentes (voir les images 1 et 2, page précédente) ? Trop brouillées par les repeints, celles-ci n'ont pas du tout été comprises.

Les bases de l'anatomie artistique non plus d'ailleurs. L'arc des lèvres doit s'infléchir en fonction des divers volumes qui l'entourent, en suivant le tournant et l'orientation du visage. Jamais il ne suit, comme ici, une ligne platement horizontale avec pour effet, entre autres difformités, que la commissure se trouve trop remontée à gauche.

Le léger double menton, si caractéristique des visages féminins de Véronèse, n'a pas été retrouvé.

Le gonflement qui avait été créé sous le menton a été

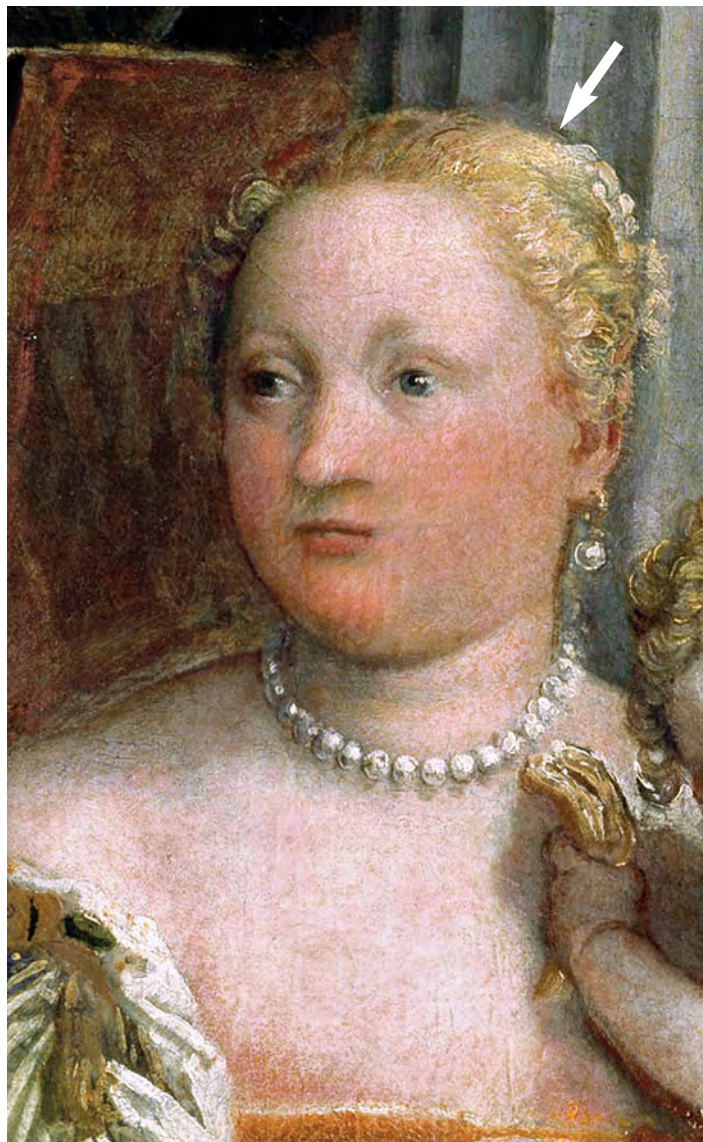


Fig. 3 : Après l'intervention de 2004.

Musée du Louvre © Réunion des Musées Nationaux, photo Gérard Blot

un peu rogné, aplati en dessous. Le bas du visage n'en demeure pas moins bouffi. Le sourcil reste épilé ; la ligne des cils de l'œil gauche manque toujours autant.

Le nez refait, pitoyable, est peint sans davantage de notion du volume. Son bout est à présent découpé et courbé comme un bec. L'aile du nez, qui était vigoureuse et haute chez Véronèse, se rabaisse et s'élargit avec une ombre caoutchouteuse : elle forme une immense narine, effrayante.

Entre la lèvre supérieure et le nez, à la place du sillon naturel que Véronèse ne manque jamais de tracer avec fermeté dans tous ses visages féminins, s'étend toujours un repeint sans forme, grisâtre et indécis.

A la physionomie d'adolescente renfrognée de 2004, a succédé une autre expression, mi-simplette, mi-ironique. Rien n'a été retrouvé de la noble maturité, de la tendresse maternelle un peu mélancolique traduite par Véronèse.



Fig. 4 : Après les nouvelles retouches de septembre 2009.
Etat actuel visible au Louvre.

Nous avons publié dans *Nuances* 38-39 des vues centrées sur les problèmes du visage. Il aurait fallu un cadrage un peu plus large pour montrer que la chevelure avait subi une autre flagrante altération...

Le dévernissage de 2004 a en effet décoiffé ce personnage : le reflet blond sombre qui, en suivant la courbe du crâne, fermait la coiffure et traduisait le mouvement naturel des cheveux tirés en arrière, a disparu. Le "nettoyage" a laissé à cet endroit des cheveux défaits (voir flèche, fig. 3).

La plus ancienne copie attestée (avant 1710, fig.5) et la gravure de 1742 (fig.6), entre autres (voir fig. 7), montrent parfaitement cette courbure fermée, aujourd'hui éclatée. Elle correspondait à ce type de coiffure représenté dans bien d'autres tableaux par Véronèse.

Aucune analyse n'a été faite de la peinture enlevée et cette soustraction n'est ni justifiée, ni même mentionnée dans le dossier de restauration. Il est assez désespérant de se dire que les conservateurs et la commission de



Fig. 5 : Détail de la copie provenant des collections royales, avant 1710 - Château de Versailles (inv. MV 8098).



Fig. 6 : Détail de la gravure de Simon Thomassins en 1742, *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux [...] du Cabinet du Roy*, de Crozat, Mariette et Basan (Bibliothèque Nationale).



Fig. 7 : Détail d'une copie très ancienne, non répertoriée dans les dossiers du Louvre, collection privée en Italie.
© D.R / avec l'aimable autorisation du propriétaire.

suiwi n'ont même pas vu cette altération, qui n'a fait l'objet d'aucune tentative de reprise, au contraire de celles que nous avons mises en lumière (visage de la mère et dos du pèlerin Luc, un peu re-retouché).

De larges zones de la joue et du menton restent envahies par de nombreuses autres retouches peintes par-dessus l'original, une pratique que les restaurateurs prétendent ne jamais se permettre.

Il faudra, dans un premier temps, que soient ôtés tous ces ajouts, pour retrouver au moins l'état représenté par l'image 2 (p.3), avec suffisamment de prudence pour ne pas endommager l'original. C'est ce que nous avons demandé au musée d'entreprendre. M.F.-F.

Nuances dans le *Journal des Arts*

Quelle ne fut pas notre surprise en découvrant sur une page entière du *Journal des Arts* (n° 308, 4-17 septembre 2009), le magazine d'actualité de l'art le plus suivi dans le monde de la culture, la chronique de Roland Recht et son titre : "Nuances" !

Et rien ne nous laissait imaginer la présentation si élogieuse que nous allions y lire.

S'il était normal que nous adressions notre revue à cet historien de l'art dont nous admirons la constante réflexion sur le patrimoine (notamment le colloque sur *Victor Hugo et le débat patrimonial* en 2003 ou *Penser le patrimoine* paru en 1999), il était loin d'être certain qu'il la remarquât dans la profusion d'envois qui doivent lui parvenir au Collège de France, où il est professeur, autant qu'à l'Institut, dont il est membre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. Lui voir consacrer sa rubrique mensuelle à nos efforts est un privilège rarissime et assurément le plus bel encouragement qui pouvait nous être donné.

En exposant de manière très vivante le contenu de nos derniers numéros, Roland Recht a fait remarquer la ligne de conduite que nous voulons suivre : « *Des enquêtes [...] présentées sans tapage ; des critiques précises [...] nulle polémique, mais des propositions constructives et généreuses* ».

« *Nuances, c'est le titre d'une revue tout à fait remarquable qui vient de faire paraître son 41^{ème} numéro ! Hélas, elle paraît avec une fréquence qui nous la fait désirer trop longtemps* ». Ce reproche d'une parution trop espacée est généreusement tourné en appel à tous les conservateurs et les restaurateurs de France pour qu'ils s'abonnent. En passant, Roland Recht propose une définition de l'Aripa qui serait « *pourrait-on dire, l'équivalent pour le patrimoine de ce que sont les Droits de l'homme pour l'humanité menacée dans sa dignité.* » Il sait évidemment que ces droits ne sont pas accordés aux œuvres d'art muettes. Nous le remercions d'avoir si librement plaidé en notre faveur et attiré l'attention sur notre travail.

Dans l'émission *Métropolitain*

diffusée sur France-Culture le mercredi 8 juillet 2009, François Chaslin s'est lui aussi arrêté sur notre revue, « *assez peu connue et très remarquable* », en présentant notamment l'article de Paul Pfister sur l'espace dans les peintures françaises de paysage au 19^{ème} siècle.

Dans la page culture du *Figaro*

du 15 septembre 2009, annonçant l'ouverture de l'exposition *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise*, au Louvre, Eric Biétry-Rivierre a réservé une place à part

pour un article d'un genre inhabituel à la grande presse française : *Un chef-d'œuvre victime d'une restauration malheureuse*. Se souvenant de notre étude de 2007 (*Nuances* 38-39), il y attire, fort à propos, l'attention de ses lecteurs et futurs visiteurs sur la défiguration de la mère de famille des *Pèlerins d'Emmaüs* « *comme on peut le constater en regardant attentivement la grande toile peinte en 1560 accrochée dans l'exposition.* »

Le choc de la Mère de famille

dans la presse internationale, française et sur le web. Notre étude sur le traitement indigne de la mère de famille de Véronèse a été traduite en anglais pour le n°26 du *Journal* publié par Artwatch. Cette version anglaise et la suite rocambolique que constitue la nouvelle série de retouches encore ratées de 2009 (voir ici p.3) a donné matière à un premier article de Dalya Alberge dans le quotidien *The Observer* du 13/06/10, sous le titre : *Un chef-d'œuvre de Véronèse au Louvre 'mutilé' par un travail bâclé*. La journaliste a notamment recueilli la réaction du professeur Mark Zucker, historien de l'art spécialiste de la Renaissance italienne à l'université de Louisiane : « *Choquant, c'est le mot qui convient pour qualifier ce qu'ont fait les restaurateurs.* »

Interrogé par Dalya Alberge sur l'absence de toute mention de cette re-restauration dans ses dossiers, le Louvre a trouvé une navrante justification : il ne s'agirait que d'un simple "bichonnage", une opération de routine qu'il ne s'oblige pas à consigner dans ses archives. Le terme de "bichonnage", propre aux musées français, a fait ainsi son apparition, assez malencontreuse, sur la scène internationale.

Mis en ligne sur le site du *Guardian.co.uk*, l'article a ensuite rebondi à l'étranger, particulièrement en Italie, où cette atteinte à un chef-d'œuvre de l'école vénitienne a ébranlé la presse. *L'Arena*, le journal de Vicence titre : *Paris refait le nez de la femme peinte par Paolo Véronèse*, tandis que dans le quotidien national, *Il Corriere della Sera*, Pierlugi Panza signe un compte rendu mordant : *Les restaurateurs font un lifting à la dame de Véronèse*.

Ce grand quotidien a mis en ligne un second article : *Le Louvre : un chef-d'œuvre de Véronèse défiguré par les restaurateurs*. Francesco Tortora y insiste sur la dérobade du musée qui s'est refusé à reconnaître clairement la seconde retouche alors que, note-t-il, « *les preuves photographiques [la] démontrent clairement* ».

Parmi les différents sites qui ont repris ces informations, on retiendra le très actif *Portale del Restauro*, destiné aux professionnels de la restauration en Italie.

En France, *Artclair.com* nous a contactés pour écrire sa propre version (*Le Louvre accusé de restauration abusive sur une œuvre de Véronèse*) tandis que le magazine *Beaux-Arts* (n°314, août 2010) consacrait une demi-page au même sujet, où les quatre états successifs du visage démontrent à quel point un tableau de maître peut être manipulé.

Se souvenir de Diderot

Recevant ces deux chefs-d'œuvre venus d'une collection privée dans un état magnifique le musée s'est efforcé de limiter leur nettoyage. Une décision qui devrait servir de modèle.



Les Attributs de la musique civile - 1766-67



Les Attributs de la musique guerrière - 1766-67

En juin 2010, M. Vincent Pomarède, conservateur en chef des peintures du Louvre, nous accordait une entrevue qui ne pouvait autrement commencer qu'en parlant de ces fabuleux Chardin, que les Amis du Louvre s'apprêtaient à offrir au musée ; deux œuvres magistrales à tous égards qui nous avaient émerveillés lors de leurs apparitions dans les rétrospectives de 1979 et 1999.

Quels qu'aient été les accidents de leur histoire, elles possédaient une profondeur, une harmonie et une magie qui les mettaient au nombre des rares Chardin les mieux préservés au monde. Ceci ne faisait pas de doute non plus pour Vincent Pomarède, qui d'emblée nous rappela cette fameuse "remarque de Diderot" qu'il tenait à mettre au centre d'une discussion approfondie dans son département, avant toute décision.

Le philosophe, après avoir contemplé et admiré ces deux tableaux que le peintre venait juste d'achever, écrit à leur sujet dans le *Salon de 1767* :

« Je suis sûr que, lorsque le temps aura éteint l'éclat un peu dur et cru des couleurs fraîches, ceux qui pensent que Chardin faisait encore mieux autrefois changeront d'avis. Qu'ils aillent revoir ces ouvrages lorsque le temps les aura peints. »

Anticipant le bénéfice qu'apporterait le temps, Chardin, et Joseph Vernet de même, ajoute Diderot,

travaillaient en voyant d'avance l'aspect de leurs tableaux « à douze ans du moment où ils peignent » – un délai nécessaire et souvent suffisant pour que le vernis acquiert sa légère teinte ambrée.

La décision finale pour le traitement des tableaux appartenait à Vincent Pomarède. Nous ne saurons pas quelles réticences ont dû être surmontées lors de la discussion préalable. Le nettoyage a été très limité ; la conservation du vernis existant laisse à ces chefs-d'œuvre leur profonde atmosphère et la magnificence de leurs rapports de couleurs.

Je suis sûr que ceux qui pensent – pour paraphraser Diderot – qu'un vernis "jaune" ambré dissimule et trahit les couleurs de l'artiste, changeront d'avis. Qu'ils aillent voir ces deux tableaux : les bleus ne deviennent pas verts ; les roses, brun-rouges, vermillons et carmins gardent tous leurs nuances parfaitement distinctes.

Qu'ils aillent ensuite revoir, à deux pas de ceux-ci, les deux autres Chardin de 1765, comparables par leur format, leur conception, leur facture – *Les Attributs de la musique* et *Les Attributs des Arts* – pour se faire une idée de ce qu'ils ont pu perdre dans des traitements autrement radicaux.

Restauro Timido

Antidote à la suractivité restauratrice, expérience sensible et conservation maximale.

Présentation d'une association atypique et entretien avec Marco Ermentini.



À la fin de l'année 2009, au milieu de la profusion d'ouvrages consacrés à la conservation du patrimoine que seule l'édition italienne est capable de proposer, paraissait – ou pour mieux dire – apparaissait un petit livre blanc, avec, dessus, un petit lapin blanc.

Son titre ne pouvait que nous intriguer : *Restauration timide*. Tout comme son ton, dès le préambule :

« *En étudiant les édifices et les lieux dégradés et malades, on arrive à les aimer, et en les aimant on parvient à les comprendre. Ainsi, l'étude, l'affection et la compréhension ne font qu'un. Sans doute, voir clairement le monde veut dire ne pas agir ou agir timidement.* »

Les textes, les exemples de restaurations, les événements réunis dans ce petit livre nous racontent l'aventure d'une association (Shy Architecture Association - SAA) créée neuf ans plus tôt à Milan par l'architecte restaurateur Marco Ermentini, le peintre Aldo Spoldi et le philosophe Andrea Bortolone. Nous avons eu envie de vous faire partager cette découverte, en interrogeant Marco Ermentini et en traduisant le manifeste de son mouvement (voir ci-contre).

La première phrase de ce *manifeste rouge* annonce que nous vivons la fin des théories de la restauration. Ce n'est pas un mot d'ordre ; c'est un constat réaliste.

Nous avons sans cesse montré qu'il existe un gouffre entre les grands principes et la réalité.

La Charte de Venise, cette magnifique inspiration, est même désormais retournée comme un gant. La France en a donné plusieurs féroces démonstrations ces dernières années. Une muraille de béton brut a pu être collée sur une forteresse médiévale, au motif que les ajouts de restauration devraient « *porter la marque de notre temps* ». A l'opposé, une Grille Royale de

quatre-vingts mètres a été forgée *ex nihilo* et dorée à neuf, pour Versailles, au prétexte qu'elle est inspirée de « *documents authentiques* », à savoir plusieurs gravures dont les indications se contredisent.

Certes la muraille de béton ne falsifie pas l'édifice, elle le dénature. Certes

la grille nouvelle ne dénature pas la cour de Versailles, elle en falsifie l'ensemble.

Tout à l'inverse, les réalisations de la restauration timide constituent finalement les plus beaux exemples de l'esprit de cette Charte de Venise, par leur respect des apports d'époques successives, par la priorité donnée à la sauvegarde et à l'entretien, par le tact avec lequel sont adjoints les quelques éléments qui s'avèrent indispensables à l'utilisation actuelle du bâtiment, car il doit être utilisé pour rester vivant.

Si les théories sont aisément détournées ou conduisent aux plus absurdes décisions, c'est qu'elles dépendent en dernier lieu de celui qui prétend les appliquer, de son comportement envers l'œuvre, l'architecture, le site. C'est un changement de comportement personnel que veut inspirer la restauration timide.

Mais pourquoi ne faire pas plutôt l'éloge de la prudence, comme tout le monde ? Bien sûr parce que des générations de restaurateurs en ont déjà fait leur devise, sans en faire usage. A la place de la prudence abstraite des discours, il s'agit d'appliquer une sagesse pratique, apprise au contact du réel, de la matière.

La timidité n'est pas une vertu agréée. La société valorise au contraire la détermination, l'entreprise audacieuse, le projet d'envergure, la confiance en soi. C'est une vertu intime, à cultiver en retrouvant d'abord le *sens de l'admiration*. Andrea Bortolone rappelle que l'adjectif « *timide* » dérive du grec *timè* qui signifie l'honneur rendu, l'estime, la vénération, autrement dit cette

LE MANIFESTE ROUGE DE L'ARCHITECTURE TIMIDE

« Aujourd'hui, la seule théorie de la restauration qui se puisse soutenir est la fin des théories de la restauration.

En presque deux siècles, on en aura vu de belles.

La situation actuelle est dominée par la volonté de pouvoir ambitieux, et par la technique, qui de moyen est devenue une fin et fait tourner le monde. Aujourd'hui, la vertu consiste à faire quelque chose en moins de temps qu'un autre. Dans le domaine de la restauration, on s'est adapté à la folie du monde.

Voici venu le temps de s'accorder une pause, de faire une sieste. Voici venu le temps du détachement, de l'abandon ; nous avons besoin de récréation. Nous devons nous éloigner des choses pour mieux les voir, comme il faut sortir de la ville pour voir combien ses tours sont hautes.

La restauration timide, et plus généralement l'architecture timide, a pour inspiration le caractère timide. Les courageux changent la réalité, la modifient et l'altèrent, mais les timides sont les protecteurs de la vie. Ce sont les vrais « conservateurs ».

Les timides sont attentifs et sensibles ; parfois leurs précautions sont excessives, mais rarement ils se trompent en percevant le danger. Ils sont nos sentinelles ; si nous les écoutons, leur peur pourra nous protéger tous. Le timide est le seul à nous faire comprendre nos limites, à nous signaler nos limites humaines (« Connais-toi toi-même ») ; ainsi, la timidité est-elle aussi notre sagesse.

La restauration timide est l'art de savoir écouter, qui s'apprend bien sûr avec difficulté, et qui vaut également pour notre comportement envers autrui. Le timide apprend à écouter les autres, s'abstient d'anticiper leur pensée (en croyant l'avoir déjà entendue) et se dispose à leur prêter attention. L'esprit timide parcourt les pages d'un livre en s'attardant aussi sur les lignes blanches et sur les espaces entre les lignes, sans se hâter de voir comment se finira l'histoire. Lorsqu'il lui semble n'avoir pas bien compris, il revient sur ses pas.

Le timide utilise la vertu aristotélicienne de phronésis, c'est-à-dire du savoir pratique qui nous est nécessaire pour agir et prendre des décisions dans les diverses circonstances de la vie.

La véritable richesse de l'architecte ou du restaurateur timide lui vient de savoir intervenir avec peu de chose – ce peu n'étant jamais pénurie.

À l'inverse, la folie de la restauration traditionnelle et de l'architecture contemporaine est basée sur la technique miraculeuse, le gaspillage des ressources, la consommation effrénée, l'opulence, la volonté de puissance qui n'est qu'un fantasme.

La grande richesse de la restauration timide est l'absence, le renoncement à intervenir, selon le principe « quieta non movere »¹, l'inutilité de l'intervention si elle n'est pas strictement nécessaire.

Sa qualité consiste à se cacher, à s'arrêter au moment opportun, à ne pas rendre son intervention spectaculaire, à être conscient de ne pas tout savoir, à être prudent, en un mot, timide.

Sisyphé existe. Il existe sur cette terre ; nous l'avons sous les yeux. C'est la roue qui tourne des affaires, des coûts gonflés, des restaurations exemplaires, des restitutions de la splendeur primitive, des choix arbitraires basés sur des critères historiques ou esthétiques, des grands sponsors, des interventions définitives et massives, des sauvages mises aux normes, des enduits décortiqués. Nous sommes face à une véritable boulimie de restauration.

La restauration traditionnelle est personnifiée par Sisyphé, tandis que le lapin incarne la restauration timide. Le lapin est celui qui creuse. Le lapin est l'animal qui fait son terrier et y demeure. Le lapin comme le timide, grignote, ronge. Circonspect à l'égard de tout danger, sa proverbiale timidité creuse, mord, ronge le monde. À la volonté de puissance du monde de la technique, la philosophie propre au timide répond par l'économie et la parcimonie.

La restauration timide, ou mieux la conservation timide, s'occupe de tous les aspects que la restauration et, de manière plus générale, l'architecture traditionnelle, négligent habituellement.

La restauration timide, face à la technique, se comporte avec douceur. La restauration timide, face à l'économie, pratique une nouvelle forme de grève : non pas la grève de la production mais de la consommation. « Omnia mea mecum porto »².

À table, le timide goûte les nourritures et puis les laisse. »

1 - Ne pas jeter le trouble là où règne la quiétude.

2 - Tous mes biens, je les transporte avec moi.



réaction de respect et d'admiration que devrait provoquer une réalité impressionnante, supérieure à nous-mêmes : l'œuvre d'art, son aura, sa présence irremplaçable et, tout autant, son incroyable odyssée à travers les siècles qui l'a portée jusqu'à nous.

Qu'un édifice soit édifiant, qu'une œuvre d'art soit intimidante : voilà ce contre quoi le restaurateur moderne a pris l'habitude de lutter pour pouvoir plus efficacement les mettre sur la table d'opération.

Avec la timidité, la SAA propose un antidote à la fébrilité de professionnels affairés et sûrs d'eux-mêmes. Et pour se faire bien comprendre, elle s'amuse à distribuer des cachets de "timidine" aux restaurateurs, s'ils sont sujets à des crises de grattages des monuments, ou saisis d'une lubie de retour à l'état d'origine.

Utilisant l'humour comme remède, la SAA se garde d'édicter un code déontologique supplémentaire – nous avons montré combien ceux-ci sont inefficaces – mais propose juste ce qui manque à tous ces codes (d'où leur inefficacité réelle) : une sanction, sous forme d'un "permis de restaurer", doté de 20 points que l'on perd par paquets à chaque infraction, selon sa gravité. *Restaurer avec un téléphone portable à l'oreille* : - 2 points. *Intervenir à contresens de l'histoire pour retrouver la splendeur d'origine* : - 20 points, etc.

Face aux doctrines qui autorisent le sacrifice de telles valeurs au nom de chimériques découvertes, qui prétendent corriger les outrages du temps et des hommes, qui tranchent entre l'esthétique et l'histoire, la restauration timide propose de suspendre nos jugements et de faire le choix de la permanence, de la durée. Elle s'appuie sur l'authenticité des matériaux et des pratiques, remettant en œuvre des savoir-faire anciens qui garantissent une continuité. Elle cultive la discrétion pour que l'utilisation présente du bâtiment vienne confluer avec le courant continu de son existence.

Plutôt que de disséquer, de refaçonner puis de momifier le monument, elle veut le protéger vivant, y compris l'herbe qui a le mérite de vivre entre les pavés.

Pour retrouver cette association, ses réalisations et ses actions : www.shyarch.it

Entretien avec Marco Ermentini

Votre livre est paru chez Nardini¹, éditeur indépendant dont le catalogue comprend d'innombrables titres qui couvrent tous les aspects de la restauration architecturale et artistique, et qui possède également la revue *Kermes*. Le débat sur la restauration est beaucoup plus vivant en Italie qu'en France, bien mieux diffusé.

Marco Ermentini : D'autres maisons en Italie publient des ouvrages similaires sans être pourtant spécialisées dans la restauration. *Kermes* est la plus ancienne des revues de restauration (bientôt 80 numéros, trimestrielle) et la plus prestigieuse. J'y tiens une rubrique qui s'intitule "Pilules de restauration timide". Mais les débats se retrouvent également dans les journaux, les livres et les colloques. La revue *Recupero & Conservazione* chez De Lettera, plus récente, se consacre à la restauration architecturale : dans celle-ci j'ai une rubrique bimensuelle "Restauration Timide".

Comment la "timidité" a-t-elle été reçue dans la profession en Italie ?

M.E. : Dans un premier temps, nos provocations, comme les cachets de "Timidine" ou le "Permis à points" ont seulement fait rire. Puis, nous avons remarqué que la restauration timide intéressait beaucoup la crème de la profession : des restaurateurs très célèbres, les principaux théoriciens de la discipline, certains historiens de l'art, des surintendants, des écrivains et des artistes, des directeurs de musées importants. Peu à peu, le message s'est diffusé et il est aujourd'hui assez connu, du moins de nom.

En 1995, le prix de la meilleure restauration en Italie, décerné par l'ASSIRCCO, a récompensé votre restauration timide du campanile du Duomo de Crema. Ce chantier a été en quelque sorte le baptême du mouvement. Mais j'imagine qu'il était né bien avant...

M.E. : On peut remonter au début des années quatre-vingt à Milan. Ce qu'on appelle l'école milanaise enseignait une restauration plus conservatrice et elle a posé les premiers jalons. Elle s'opposait à l'école romaine qui prônait des interventions plus décisives. A cette époque, des professeurs de restauration comme Amedeo Bellini et Marco Dezzi Bardeschi cherchaient à construire une théorie de la conservation qui puisse s'appliquer à tout le territoire.

Pour la restauration du campanile du Duomo de Crema, nous avons appliqué des critères timides pour ne pas violenter le monument. Par exemple les architraves en pierre du couronnement octogonal, très

1 - A commander sur le site www.nardinieditore.it



dégradées, n'ont pas été remplacées mais plutôt consolidées et conservées, en utilisant les méthodes de diagnostic les plus récentes. C'était une intervention inhabituelle pour l'époque et elle ne fut pas facilement digérée. Le prix Assise, qui est le plus important en Italie, a vraiment récompensé la nouvelle philosophie de cette intervention. Ensuite, d'autres travaux ont été réalisés et, aujourd'hui, il n'est pas rare de voir des restaurations conservatrices qui n'effacent pas les traces du temps sur les monuments.

Vous vivez à Crema, où vous êtes né, où votre père était déjà architecte...

Oui, avec Crema c'est un rapport particulier. Mon père (1919-2003) était une figure, un personnage vraiment curieux. Architecte et historien de l'art, archéologue et directeur de musée, collectionneur d'art et artisan, philatéliste... Il avait été élève du grand architecte italien, Gio Ponti, et il a toujours suivi une approche humaniste de cette profession. Il a réalisé de nombreuses restaurations : c'est une maladie qu'il a transmise à ma sœur et à moi.

Sa ligne de conduite a toujours été l'implication émotionnelle dans le travail qu'il faisait, la redécouverte des techniques les plus humbles et les plus pauvres et, à ce titre, les plus rares et précieuses. Ma mère était historienne de l'art et a toujours aidé pour les recherches d'archives. En outre, mon beau-frère dirige la plus grande entreprise de restauration d'orgues anciennes en Italie (Tamburini). Je me suis juste efforcé de prendre le relais, en essayant d'approfondir la théorie qui sous-tend cette pratique. Certainement, les restaurations qui se font depuis soixante ans dans ce territoire limité ont fourni des exemples qui sont ensuite imités : la maladie se propage.

Est-ce qu'une restauration timide implique un échange particulier avec la communauté des gens qui vivent quotidiennement avec l'édifice, le monument, l'église, le jardin, etc. ?



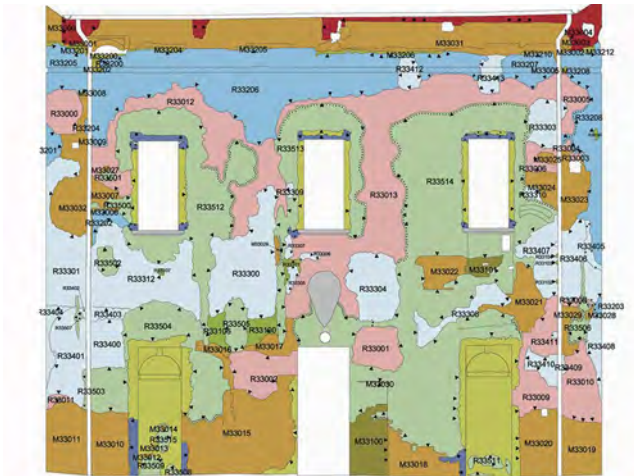
Sanctuaire de la Misericordia di Castelleone (Cremona, Lombardie)
après restauration timide sous la direction de Marco Ermentini.
(1999-2005) © Archivio SAA

Le rapport avec le commanditaire est fondamental. Nous cherchons à développer une attitude, à l'égard du bâtiment, d'écoute et de soin. C'est un fait, l'architecture ne peut pas se réaliser sans commanditaire.

Le rapport s'établit ainsi comme une aventure à vivre en commun, une sorte de jeu amoureux, d'implication émotionnelle. Ce qui importe ensuite, c'est la participation aux aspects concrets et aux rapports entre les personnes. Le processus vaut plus que le résultat. Que l'existence de chacun soit enrichie, voilà le plus important. L'avant, le pendant et l'après, l'énergie qui s'active, l'enthousiasme et la fatigue du labeur sur la matière. Voir l'idée qui prend forme et regarder ce qui advient. C'est beau de voir l'effet d'une restauration timide : dans un premier temps, elle est visitée par curiosité, puis la communauté se l'approprie et très souvent, elle en devient fière.

Depuis la fin du 18^{ème} siècle, les réflexions théoriques et éthiques sur la restauration ont d'abord porté sur l'architecture, et c'est encore le cas avec votre mouvement. Peut-il se traduire dans le domaine de la peinture ?

Il est certain que la théorie de la restauration a toujours commencé par s'occuper de l'architecture. Je pense pourtant que la restauration timide, et plus



Castello di Fagnano Olona (Varese, Lombardie). Restauration timide en 2006. Architecte Paola Bassani.
A gauche, relevé et datation des strates historiques des surfaces. A droite, le résultat après intervention. © Archivio SAA

généralement le mouvement de pensée timide, peuvent s'appliquer à la restauration des peintures.

Il existe des différences entre les domaines. Parce qu'une peinture a été réalisée directement par l'artiste lui-même, on reconnaît qu'elle n'est pas reproductible. On estime par contre que la création en architecture se situe dans le principe de construction et dans l'ordonnance de l'espace et donc, à de rares exceptions près, on pense que le "fait matériel", lui, serait reproductible.

En outre, les architectures ont une valeur d'usage concret : elles ne sont pas faites pour être contemplées, mais pour être utilisées.

Au cours du temps, de multiples théories se sont succédées, mais la réflexion la plus actuelle a dépassé l'opposition entre objets d'art et objets de l'expérience commune. Nous sommes désormais conscients que les valeurs esthétiques et historiques sont des valeurs relatives : c'est un fait acquis. Il en découle que tout est digne d'attention, mais bien sûr, il est impossible de tout conserver. Alors, dans ce contexte, ce qui apparaît comme la véritable valeur c'est l'authenticité des éléments matériels.

Et à cet égard, les réponses de la restauration traditionnelle n'ont plus de sens. Pour reprendre les termes d'Amadeo Bellini, il s'agit pour nous d'aménager les transformations, d'une manière éclairée, en recherchant le plus possible la permanence.

Le respect de l'œuvre réclame sa connaissance approfondie, sa conservation et éventuellement une nouvelle stratification. Dans ce cas, la restauration timide propose d'utiliser la méthode dialectique, non plus pour résoudre les contradictions de valeurs – valeur historique contre valeur esthétique – mais pour intégrer les ajouts nécessaires. Procéder par ajouts, c'est mettre à côté d'un élément antérieur, un autre qui ouvre un nouvel horizon, en entrant en relation avec le précédent, en faisant système avec lui, sans le supprimer. Il est donc nécessaire de promouvoir l'entretien plutôt que la restauration.

Je me suis lancé dans un long discours et j'espère que je me suis bien expliqué.

L'implication de la restauration timide dans la conservation des œuvres peintes reste entièrement à explorer. Lors d'une rencontre de notre association à Florence en octobre dernier, un débat a eu lieu avec un restaurateur de premier plan, Guido Botticelli : il en est sorti un résultat de grand intérêt.

Est-ce que vous pourriez nous dire ses idées pour une restauration timide des peintures ?

Je lui ai demandé de mettre par écrit son point de vue, mais pour l'instant il est très occupé. Peut-être pourrions-nous y revenir dans un prochain article ?

Pour les façades de l'Istituto musicale Donizetti à Bergame, en 2001-2003, l'équipe dirigée par Amadeo Bellini a établi une cartographie des différents enduits colorés superposés depuis le 15^{ème} siècle, qui réapparaissent plus ou moins suivant les zones. D'habitude, on décide de reconstituer un état "15^{ème} siècle" par exemple, quasi neuf et homogène. Au contraire, vous essayez de sauvegarder les différents enduits, comme au château Fagnano Olona, assainis et consolidés si besoin. Sauf dans certains cas... Quels sont les critères de décision ?

L'institut Donizetti de Bergame est d'un grand intérêt. La conservation des surfaces est devenue essentielle, indispensable, pour les enseignants et pour les élèves de cette école, qui ont une fascination pour les traces que le temps y a laissées. Après un moment de surprise, ces utilisateurs du lieu sont devenus les champions de la restauration timide !

Dans d'autres chantiers où les enduits ont dû être refaits, il s'agissait d'enduits récents en mortier de ciment, très dégradés et incompatibles avec la maçonnerie en-dessous. Dans ces cas, justement pour la conservation, pour réduire les causes de dégradation,

il est nécessaire d'enlever le mortier et de refaire un enduit à base de chaux hydraulique, puis des badigeons de chaux suivant les techniques traditionnelles.

Au Congrès de Sienne organisé par la revue Arkos, en 2004, sur le thème « Il minimo intervento nel restauro », vous avez fait une déclaration qui ne se retrouve pas dans les actes publiés par Nardini. Pourquoi ?

A Sienne, une présentation trop provocatrice – avec notre remède miracle, la Timidine vitaminée – a peut-être été considérée comme une blague dans cette ambiance sérieuse et austère où tout le monde se prend trop au sérieux. Mais souvent, c'est en jouant que l'on peut exprimer un brin de vérité.



On peut craindre que cette notion d'intervention "minimale" devienne le nouveau mot rassurant, employé après tant d'autres, sans avoir de contenu défini ...

Sur le même thème, notre association a réuni un symposium en mars 2009 à Ferrare, sous le titre : *l'Horloge et la Clepsydre*. Nous avons voulu mettre en opposition le temps indiqué par les aiguilles (temps que l'on peut inverser et remonter en les faisant tourner à l'envers) et celui qui s'écoule avec l'eau dans la clepsydre, lentement et sans retour. C'est une métaphore pour expliquer que la restauration timide n'est pas une sorte de cosmétologie qui prétendrait rendre la jeunesse et la beauté, en faisant du monument un témoin historique trompeur, mais que les traces du temps ajoutent de la valeur. Bien sûr, si certaines adjonctions provoquent des dommages au bien, elles seront éliminées. Il est clair que tout ne peut pas être conservé. Notre tâche consiste à faire des choix, mais sans appliquer des jugements d'ordre historique ou esthétique. Le critère est la conservation.

Au fond, l'intervention minimale est davantage à considérer comme le corollaire d'une attitude plus générale de "conservation maximale".

Exactement. Pour assurer la conservation, il s'avèrera nécessaire de supprimer ou de réduire les facteurs de dégradation, inhérents ou extérieurs : par exemple, un emplâtre de ciment sur une fresque va véhiculer des sels nuisibles à celle-ci. Il devra être éliminé.

Mais si un ajout ne crée pas de dommages, en principe on n'a pas le droit de le supprimer. Une intervention de restauration qui respecte les stratifications existantes et qui n'opère pas de sélections arbitraires basées sur les présumées instances historiques ou esthétiques, est plus prudente et moins dispendieuse.

Là, on pourrait entendre une marche funèbre pour Cesare Brandi. N'est-ce pas plutôt pour l'interprétation que l'on a faite de sa pensée ? Par "Histoire", il entendait la continuité du temps écoulé. Mais on l'a interprété au contraire comme le moment de l'histoire où l'œuvre a été faite, d'où cet "état d'origine" utopique dont il faudrait se rapprocher le plus possible.

Dans la définition que donne Brandi de la restauration, il y a cette injonction : « sans effacer aucune trace du passage de l'œuvre d'art dans le temps ».

Oui, c'est cela en fait. Supprimer les traces du passé signifie que l'on n'a pas compris le vieil Héraclite, lorsqu'il nous avertit : « *Le fil de trame caché est plus solide que le fil de chaîne visible.* »

Retirer un témoignage du temps veut dire fermer à nos successeurs la possibilité de relever les traces de la stratification de la matière dans le temps. Cela signifie s'arroger le rôle de juges impitoyables qui censurent certains aspects du passé. Et, je le répète, ce sont des aspects qui pourraient s'avérer les plus importants pour les générations futures. Pourquoi devrions-nous être ainsi aveugles ? Sans doute est-ce la même erreur qui se retrouve dans notre attitude d'exploitation des ressources de la planète, au détriment de nos enfants et de nos petits-enfants.

Babelon et Chastel, dans leur essai La notion de Patrimoine, citent une loi formulée en 1938 par l'anthropologue Marcus Hansen à propos des immigrés américains, qui devrait vous plaire : « Ce que le fils veut oublier, c'est ce que le petit-fils désire se rappeler. »

Tout à fait. La philosophe timide, Anna Maramotti, a raison : « *La conservation est vraiment un problème philosophique majeur, en ce qu'elle s'oppose à l'anéantissement de l'existence.* »

Vous venez de publier un nouveau livre, toujours chez Nardini – Architecture timide. Petite encyclopédie du doute ² – qui complète le premier...

Le discours est élargi à l'architecture et au paysage, et plus seulement à la restauration. Il présente cent paradoxes exprimés à travers des petites histoires, en s'amusant, en jouant sur les idées reçues, les stéréotypes et en proposant de nouveaux doutes dans le grand désert de nos certitudes.

² - *Architettura Timida*.. A commander sur le site www.nardinieditore.it

Cadavre de lumière et lumière de télé

Quand les musées disposent de trop d'argent...

et ne savent plus sous quelle lumière il convient d'exposer les peintures.

On peut se demander si les conservateurs qui, de nos jours, semblent déjà manquer de temps pour regarder les peintures, n'auraient pas non plus l'esprit assez libre pour nourrir leur réflexion de textes littéraires qui les concernent pourtant au premier chef et leur sont facilement accessibles, en livre de poche.

Je pense à un roman des frères Goncourt, *Manette Salomon*, qui paraît bien oublié dans le vaste monde des musées de France. Comme on aimerait entendre résonner dans ces lieux sacrés, ce petit passage où le peintre Coriolis interroge son ami Chassagnol qui se réveille peu à peu de sa sieste :

« – Qu'est-ce que tu penses, toi, du jour du Nord pour la peinture ?

– Hein ? hé ! quoi ?... jour du Nord !... peinture...hein?... – grogna en se réveillant Chassagnol [...] Eh bien, le jour du Nord... Tous les artistes, jour du Nord ! Tous les tableaux, jour du Nord !.. [...] pour peindre !... vous allez prendre une lumière... ce cadavre de lumière-là !... Un jour purifié, clarifié, distillé, où il ne reste plus rien, rien de l'orangé de la lumière du soleil, rien de son or... quelque chose de filtré... C'est pâle, c'est gris, c'est froid, c'est mort !... De la lumière ça ? [...] Allons donc ! les théories, les rengaines, la nécessité d'un jour neutre, d'un jour "abstrait"... Un jour abstrait ! »

Bien sûr, cette critique s'adressait à la lumière froide et morne des ateliers des peintres pompiers. Les musées du 19^{ème} siècle, par affection pour cet art pompier, renchérisaient en adoptant un éclairage strictement zénithal, qui exclut les derniers rayons de lumière chaude qu'une fenêtre pouvait laisser passer, même orientée au nord. En dépit de cela, les vitres des verrières de cette époque restaient un peu verdâtres, ce qui leur permettait de modérer la clarté froide et d'offrir encore une vision relativement riche des tableaux.

Mais, à présent, les vitrages zénithaux sont totalement incolores, neutres et ce défaut passe pour une perfection : « la pure et vraie lumière du jour, tombée du ciel, offerte à l'homme. »

Et les éclairagistes, tout aussi ignorants des besoins des œuvres peintes à l'huile, introduisent dans les musées la lumière gélifiante de leurs ampoules toutes nouvelles et loin d'être bon marché. On devrait s'étonner, à la fin, que les marchands de légumes, les fleuristes et les bouchers, possèdent encore les connais-



Fig.1 : Un comble de l'éclairage raté. Cette très belle réplique d'atelier du La Tour, *Saint Joseph charpentier*, est accrochée à quelques centimètres d'une rampe type néon. Le reflet dans le tiers supérieur de la toile est inévitable. Quelle vision pour une œuvre luministe ! (Musée des Beaux-Art de Besançon)

sances nécessaires pour bien éclairer leurs produits, tandis que les musées ignorent de plus en plus les conditions de lumière indispensables pour la bonne perception des peintures à l'huile.

Quelles sont-elles ?

Fausse lumière du jour

Commençons par démonter quelques idées reçues pour y voir un peu plus clair.

Combien faut-il être, aujourd'hui, éloigné de la nature pour croire que la lumière du jour est "neutre" ! D'abord, la vraie lumière du jour change continuellement : de l'aube à midi, puis au couchant, et selon l'état du ciel, dégagé ou couvert.

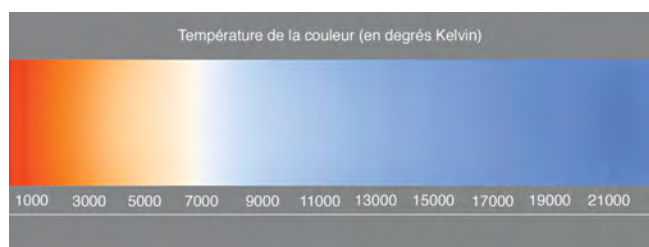
Ensuite, elle ne provient pas exclusivement du ciel à la verticale et n'est pas bleutée comme il peut l'être. La lumière du jour se répand et se répercute sur la

verdure des arbres, des herbes – se chargeant de tonalités jaunes – sur les pierres des façades, sur les terres ocre, aux tonalités chaudes. Finalement, les rayons naturels sont subtilement colorés et réchauffés.

C'est ce que les Goncourt rappellent parfaitement :

« [...] un peintre qui peindra dans un jour coloré par du soleil, dans la lumière normale enfin, verra et peindra autre chose que s'il peignait dans ce joli petit froid de lumière là, ce nuançage mixte et terne... c'est peut-être ce qui fait la supériorité des paysagistes... Eux ils peignent, ou du moins ils esquissent au plein jour de la nature... »

Il est donc tout à fait faux d'appeler "lumière du jour" un éclairage froid, neutre, invariable – qui serait à vrai dire une clarté de lune – et d'appeler "lumière naturelle" celle qui n'existe que par l'artifice des techniques modernes.



Si l'on veut absolument parler en termes scientifiques, la lumière zénithale céleste a une température de couleur d'environ 20 000 degrés Kelvin, tandis que la lumière normale du jour se situe dans une zone toute différente, autour de 5000° K et celle du soleil direct entre 6000 et 2000° K au couchant.

Lumière en profondeur

Pourquoi les peintures à l'huile réclament-elles une lumière riche en rayonnements chauds ?

Exactement pour la même raison que ceux-ci sont indispensables pour révéler la richesse des tons vivants sur la peau de Manette (tons que Coriolis ne parvient pas à discerner dans son atelier exposé au nord). Parce que les couleurs à l'huile, comme celles de la peau, ne sont pas des colorations de surface : ce sont des couleurs qui vivent par leur transparence.

Dans une peinture à l'huile, les couleurs résultent du passage de la lumière à travers un vernis puis à travers diverses couches superposées, plus ou moins transparentes, translucides, opalescentes, semi-opaques. Même une couleur qui nous semble opaque est influencée par la couleur du fond qu'elle recouvre. Les peintres ont exploité à merveille ces propriétés caractéristiques de l'huile.

Or, les longueurs d'ondes lumineuses "froides", situées depuis l'ultraviolet jusqu'au bleu-blanc, ne parviennent pas à traverser correctement les couches superposées. Elles rebondissent à la surface, d'autant plus lorsque celle-ci comporte un vernis ancien et des glacis. A ce bout du spectre lumineux, les ultraviolets (que nous ne percevons pas) sont les moins pénétrants : ils ne sont pas capables de traverser un vernis naturel un peu âgé (c'est pourquoi, photographié sous ultraviolets, un tableau ancien apparaît voilé de gris).

Plus on va dans les colorations chaudes, plus la lumière s'introduit aisément. A l'autre extrême, l'infra-rouge (que nous ne pouvons percevoir) traverse même toutes les couches jusqu'à atteindre le niveau du dessin préparatoire situé en dessous de la peinture.

Donc, seules les longueurs d'ondes plus chaudes, allant du jaune jusqu'au proche infra-rouge, ont la capacité de pénétrer la couche picturale, puis de revenir à notre œil pour lui révéler la structure complète des couleurs élaborées par le peintre.

Lorsque les scientifiques font des expériences pour déterminer un *illuminant* permettant un éclairage le plus fidèle possible, ils font leurs mesures à partir d'une charte de couleurs passées en une couche, sans aucun effet de transparence. Dans ces conditions, ils obtiennent les meilleurs résultats avec un illuminant "équilibré", mais qui fait peu de part aux rayonnements chauds.

La langue germanique possède un terme pour désigner cette indispensable lumière pénétrante – *Tiefenlicht*, "lumière en profondeur" – dont le spectre doit être plus riche en colorations chaudes qu'une source blanche, dite neutre, et dont l'orientation doit être latérale et non pas zénithale.

Les seuls cas qui justifient la lumière zénithale neutre sont les gouaches, les pastels secs et les peintures acryliques. Là, les pigments ne sont pas enrobés dans la transparence de l'huile : ils s'expriment à la surface. Mais, traiter les peintures à l'huile de la même manière que les acryliques est un malentendu impardonnable. On se demande pourquoi des faits aussi simples et connus des frères Goncourt ont disparu de nos esprits aujourd'hui.

Eclairage trucage

La télévision a-t-elle vraiment anéanti toute perception naturelle dans notre regard ?

En tout cas, il est évident que sa vision modèle l'éclairage des grandes expositions depuis quelques temps, avec une insidieuse et traître invention : les projecteurs dits "de découpe".

Au moyen de quatre caches pour cadrer leur faisceau rectiligne, ils projettent un rectangle de lumière



Fig.2 : Durant l'exposition *Lucian Freud* à Beaubourg.

impeccable qui se limite exactement au format de la toile peinte, sans éclairer son cadre.

Le résultat est d'une rare perversité, car on ne distingue pas clairement l'astuce et, de ce fait, les peintures ciblées dans ce rectangle paraissent lumineuses par elles-mêmes. Elles sont découpées, détachées visuellement de leur environnement et leur réalité physique devient douteuse. Elles rejoignent la famille des images virtuelles rayonnant sur les écrans plats de nos ordinateurs et de nos télévisions.

Orsay, le Louvre, Beaubourg, ont déjà cédé à la tentation, pour des expositions aussi diverses que *James Ensor*, *Titien-Tintoret-Véronèse*, *Lucian Freud*.

Dans cette dernière rétrospective, on a pu voir le procédé dans une situation comique : l'un des tableaux ayant été retiré avant la date de clôture, le projecteur a continué de plaquer son rectangle lumineux sur le mur vide (fig. 2).

Les effets varient d'ailleurs selon l'intensité de ce projecteur en rapport avec l'éclairage général de la salle. L'exposition *Rivalités à Venise*, au Louvre, en donnait plusieurs exemples. Un Tintoret, sur-éclairé dans l'obscurité, flottait en suspension telle une grande diapositive livide (fig.3). Ailleurs, dans une salle plus claire, l'effet était plus troublant car moins ostensible : un petit Tintoret et un Lambert Sustris "découpés" semblaient presque normaux... à ceci près qu'ils avaient l'éclat des cartes postales surcolorées (fig. 4).

On pouvait s'y attendre, il s'est trouvé des critiques d'art pour s'enthousiasmer de ces « éclairages si réussis que les sujets semblent sortir des tableaux », avec la naïveté bon enfant d'un spectateur de cinéma 3D.

En réalité, ce sont les tableaux eux-mêmes, brillant étrangement, qui sortent de leur cadre. Celui-ci ne leur appartient plus ; il est rejeté dans le monde extérieur, plus ou moins ombreux.

Les conservateurs, professionnels de la culture, se rendent-ils compte que ce petit gadget annihile ainsi plusieurs siècles de culture artistique ?

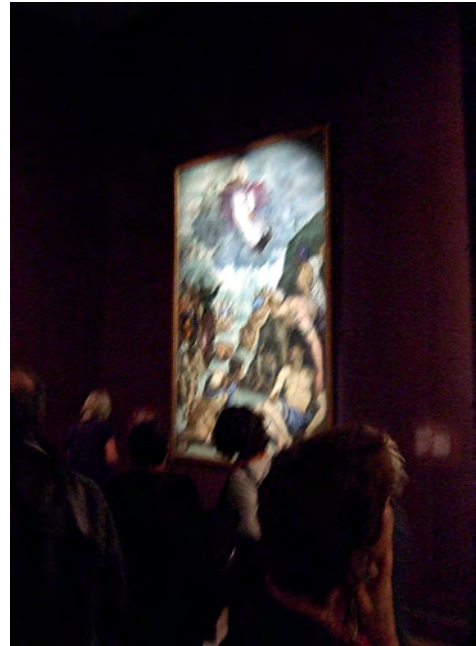


Fig.3 : Durant l'exposition *Rivalités à Venise* au Louvre.

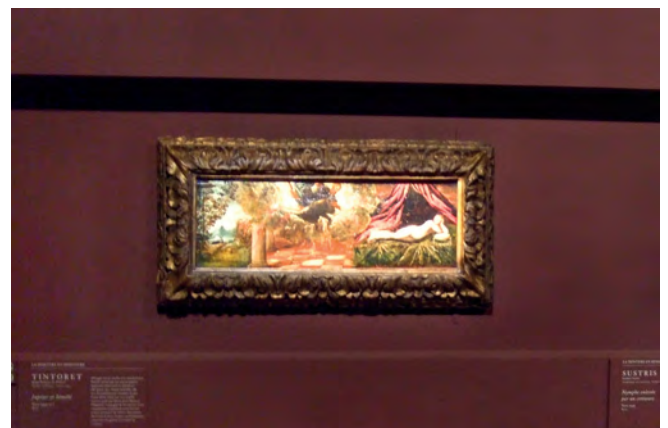


Fig.4 : Le petit Tintoret dans l'exposition *Rivalités à Venise* au Louvre.

Jusqu'au début du 20^{ème} siècle toutes les peintures de chevalet avaient été créées pour prendre place dans un cadre. Cette indispensable transition, à la fois liaison et séparation, entre l'espace de la représentation et celui du monde concret, se trouve anéantie. On rougit presque d'avoir à dire des réalités aussi connues : les simples bordures dorées que souhaitait Poussin, les cadres noirs hollandais, les baguettes dessinées et colorées par Degas...

Les trésors de connaissances que déployaient les encadreurs pour mettre en harmonie telle peinture avec telle bordure sont désormais inutiles. N'importe quelle piètre baguette fera l'affaire.

Décidément, cette petite fourniture d'éclairagiste nous fait accomplir un grand pas dans l'inculture.

Paul Pfister et Michel Favre-Félix

L'Aripa (suite)

Réunion à Londres à l'invitation de

Michael Daley, directeur d'Artwatch UK. Le 22 juin 2010 nous avons participé à une journée de travail réunissant le nouveau directeur d'ArtWatch Etats-Unis, James Keul, jeune peintre vivant à New York, Gianni Bonato, vice-président d'ArtWatch Italie, historien de l'art, et plusieurs membres actifs de l'association internationale, dont Maaïke Dirx, écrivain (Amsterdam) Gareth Hawker, peintre et photographe (Londres), Ira Goldberg, directeur de la Arts Students League (New York) et Alexandre Zafiropulo (Londres).

La conférence annuelle en mémoire de James Beck a permis d'entendre un exposé de l'historien de l'art Hellmut Wohl, professeur à l'université de Boston, sur les douteuses attributions de plusieurs peintures et sculptures au jeune (et maladroit ?) Michel-Ange.



Avant la conférence à la mémoire de James Beck, le 23 juin 2010, à la Society of Antiquaries of London, Burlington House. Face au public, Michael Daley et James Keul. (photo G. Hawker, D.R.)

La Vierge avec sainte Anne de Vinci : le nettoyage est en grande partie achevé au moment où nous mettons sous presse. Le 17 juin 2009, M. Vincent Pomarède avait annoncé au public et à la presse présente dans l'auditorium du Louvre, à l'occasion des *Journées Vinci*, que l'Aripa serait consultée au cours de cette restauration. De nombreuses réunions ont déjà eu lieu. Nous n'y avons pas été conviés à ce jour.

Notons qu'une intervention non moins délicate était lancée dans le même temps : la restauration du grand tableau de Titien, *Jupiter et Antiope* (dit *La Vénus du Pardo*), ajournée depuis des décennies. Le tableau commencé en 1520, repris en 1530, agrandi et modifié à partir de 1550 par Titien, a été, au cours des siècles, maintes fois retouché, notamment par Antoine Coypel vers 1689. La succession d'ajouts partiellement supprimés, de retouches enlevées et refaites, a créé un état des plus complexes qui oblige à une réflexion critique sur le sens et les limites d'une "dérestauration".



L'étude de Paul Pfister (*Nuances* 40-41)

reprise et adaptée pour l'exposition *La nature de l'Art : rencontres avec la nature du 19^{ème} siècle à nos jours*, au Kunstmuseum de Winterthur (du 31 octobre 2010 au 27 février 2011). Sous le titre "L'espace pictural dans la peinture française du 19^{ème} siècle", l'auteur a donné une version remaniée de son long article, pour les lecteurs allemands (catalogue de l'exposition, pp. 16-23).

Notre nouveau site

www.aripa-revue-nuances.org

Tout en maintenant le site historique de l'association (<http://membres.multimania.fr/aripa/>) avec ses archives tenues jusqu'en 2004, qui demeurent accessibles, il était nécessaire de concevoir un nouveau site réordonné et plus facilement consultable.

Le voici ouvert. Son contenu va s'étoffer progressivement, avec la libre mise à disposition de tous les précédents *Nuances* en pdf et d'un choix d'articles dont nous souhaitons proposer des traductions en anglais. Le monde anglo-saxon est en effet très attentif aux débats sur la restauration et souvent plus ouvert que notre hexagone. Les archives de l'association, ses actions et ses propositions viendront peu à peu prendre leur place dans ce site qui permettra de diffuser de nouveaux textes plus rapidement que la parution papier actuelle ne le permet.

Par nature, l'Internet est propice aux liens et les renvois vers d'autres sites viendront enrichir nos pages. Nous avons déjà commencé des échanges avec le remarquable nouveau site d'ArtWatch UK, dirigé par Michael Daley : <http://artwatchuk.wordpress.com>

Erratums au “Vocabulaire” officiel

L’ouvrage de référence destiné à fixer le sens des notions et des termes techniques relatifs au dessin et à la peinture est paru.

“Glacis” et “allégement”, entre autres, y ont reçu des définitions assez stupéfiantes.



Le *Vocabulaire typologique et technique de la peinture et du dessin*¹, est une publication de première importance, sous l’égide du Ministère de la Culture. En deux volumes (1250 pages) c’est un usuel à valeur de référence en France, conçu pour servir à l’Inventaire Général, ayant pour but de désigner, caractériser et expliquer, suivant un principe déjà appliqué à la sculpture, à l’architecture, à la tapisserie, au vitrail, entre autres.

Il est ordonné par thèmes² et traité de manière méthodique avec 1) une définition stricte, 2) des explications complémentaires, 3) une iconographie pour assurer une compréhension concrète (celle-ci constitue le point fort de l’ouvrage avec 2600 photos).

L’enjeu de ce dictionnaire thématique est considérable car ses utilisateurs – chercheurs, étudiants, historiens, conservateurs, restaurateurs, etc. – devraient y trouver un langage commun, et de fait, ils viendront y découvrir, ou y vérifier, *quelle réalité* recouvre les mots qu’ils rencontreront ou devront employer.

C’est pourquoi nous nous arrêterons, au moins, sur deux termes, désignant deux procédés, l’un pictural – les glacis – et l’autre de restauration – l’allégement – dont la réalité reste floue dans beaucoup d’esprits, alors qu’ils reviennent constamment lors des discussions sur l’état des peintures et en vue de leur restauration.

En quoi consiste exactement un allégement ?

Et d’abord, qu’est-ce au juste qu’un glacis ?

Glacis

La définition stricte du glacis, en page 738, tient en trois mots : « *couche transparente colorée* ».

Premier problème : un lavis d’aquarelle est lui aussi une « *couche transparente colorée* ». Or, c’est bien le glacis classique en peinture que ce *Vocabulaire* veut définir³; il était donc indispensable d’ajouter ce qui le caractérise : son liant, composé de résine(s) et/ou d’huile, mis en abondance par rapport au pigment, pour produire cette coulée transparente qui apparente un glacis à une lame de verre coloré ultrafine. Nous en verrons l’importance.

Après avoir rapidement mis de côté les acceptions classiques du terme (y compris les sens que les peintres anciens lui donnaient) ce *Vocabulaire* entreprend de fixer celle que l’on devrait adopter désormais. Ses précisions, qui entendent nous expliquer concrètement ce que sont les glacis et dans quel but les peintres les ont utilisés, sont les suivantes :

« *Techniquement, au sens strict, le glacis est une couche transparente et non translucide. Il joue un rôle de purificateur optique et d’intensificateur pour les tons : il supprime les couleurs voisines dans le spectre de part et d’autre d’un ton précis (il purifie un bleu par exemple, des couleurs verte et violette voisines).* »

En clair, cela veut dire qu’un glacis *bleu* (les auteurs oublient de signaler ce point) passé sur un fond bleu aura pour but de le rendre plus *purement* bleu. Les deux seuls tableaux mis en illustration doivent en convaincre le lecteur : un glacis de laque rouge étendu sur une manche rouge (Raphaël) et un vert transparent recouvrant un drapé d’abord peint en vert pâle (Titien) : le rouge plus rouge, le vert plus vert.

Là s’arrêtent les explications fournies pour toute la peinture à l’huile de chevalet.

Les auteurs préféreront consacrer leurs huit autres images (huit !) à des glacis particuliers sur fond d’or ou d’argent (cadres dorés, sous-verre, cuir doré, etc.) mais, pour les peintures de chevalet, ils s’en tiendront à leur théorie du *ton sur ton* et réitéreront plus loin leur définition [les mots soulignés le sont par nous] :

« *Les glacis sont la couche finale posée sur un ton de fond de même couleur, plus clair et plus froid (souvent glacis vert ou rouge sur ton de fond vert pâle ou rose) ce qui est caractéristique des tons purs éclatants du XVI^e siècle en Italie ou en Allemagne.* »

1 - par Ségolène Bergeon Langle et Pierre Curie. Editions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, 2009.

2 - Les matériaux et les techniques, les procédés de l’art, les altérations et les traitements de restauration, les types d’œuvres et les notions d’esthétique, etc.

3 - Peinture à l’huile, sur tempera à l’œuf, sur fond d’or ou d’argent : rien dans cet article qui concerne l’aquarelle, la fresque, l’acrylique.



Fig. 1 : Un glacis de laque carmin sur un dessous blanc-crème, permet d'obtenir un rose léger lumineux. Les touches de glacis plus épaisses, ici et là, produisent toute une variété de tons carmins plus prononcés. Détail d'un drapé dans *l'Entrée des animaux dans l'Arche*, Gerolamo (?) Bassano (fin du 16^{ème} siècle) – Musée du Louvre.

On se trouve devant une énigme.

Pourquoi les auteurs ont-ils rétréci l'extraordinaire variété des glacis en usage jusqu'au 20^{ème} siècle, à un seul cas de figure, le *ton sur ton* ? Pourquoi surtout ont-ils inventé un rôle du glacis – purifier les couleurs ! – issu d'une sur-interprétation qui fausse toute compréhension de la réalité ?

Mettons leur définition à l'épreuve, avec l'exemple d'un glacis de laque carmin traditionnel (voir fig. 1). Très mince et posé sur un fond blanc, il donne un rose léger, lumineux, qui ne pourrait jamais s'obtenir en mélangeant un carmin et un blanc opaque.

Où voit-on qu'il "purifie" le blanc ?

Revenons à la réalité des techniques picturales. Poser un glacis sur une première couleur n'a ni pour but, ni pour effet de la "purifier", mais de la *modifier*, en donnant à ce verbe le sens le plus large : l'infléchir, la moduler, la mettre au ton final recherché.

Modifier est le terme général le plus approprié, choisi pour toute définition des glacis un peu sérieuse, parce qu'il rend compte de la réalité⁴.

Lorsque le même classique glacis de laque carmin est passé sur un rouge vermillon vif, il ne rend ce vermillon ni plus intense, ni plus éclatant... au contraire, il l'assombrit ! En fait, il produit une troisième sorte de rouge, qui n'est ni l'un ni l'autre.

La couleur sous-jacente n'est pas du tout censée être de la même teinte (quelle idée !). Le classique glacis carmin que nous avons observé sur un blanc se rencontre aussi sur l'ocre pâle des carnations, en compagnie des glacis bruns ou bleuâtres. Sans oublier le glacis jaune passé sur un vert au cuivre, un peu bleuté, pour obtenir un vert-jaune final.

Notons que le ton du fond est en général plus clair que le glacis, mais pas toujours. Les peintres ont tiré profit de couleurs transparentes passées sur des parties sombres afin de les "éclairer" tout en les colorant.

Pourquoi passer sous silence les autres glacis, si répandus, dont la fonction n'est aucunement de rendre "éclatant" mais au contraire d'assombrir, d'ombrer, un drapé, un visage, un feuillage ?

La définition extravagante fabriquée par ce *Vocabulaire* est d'autant plus perturbante qu'elle adopte une tournure pseudo-scientifique, tout en multipliant les non-sens et les contresens.

Purifier la couleur ?

La notion de purification a un sens dans le domaine de la chimie, appliquée à la *matière colorante* : enlever les impuretés mêlées à un pigment naturel (pierre de lapis-lazuli, par exemple) ou les résidus dans un processus chimique de fabrication.

Mais nous sommes ici dans le domaine de l'optique.

La notion de *couleur pure* ne peut concerner que celles du spectre de diffraction de la lumière blanche – l'arc-en-ciel – qui présente l'éventail continu de toutes les teintes aussi pures les unes que les autres. Il est donc absurde de prétendre "purifier" un bleu-vert du spectre puisque c'est une couleur pure en elle-même.

La "pureté" à laquelle s'attachent les auteurs de ce *Vocabulaire* n'existe en effet que dans le monde de la *lumière émise* (celui des écrans de télévision). Mais le monde des dessins et des peintures, dont ils doivent parler, est entièrement celui de la *lumière réfléchie*, par des matériaux composites, des surfaces irrégulières, renvoyant des amalgames complexes de longueurs d'ondes lumineuses, offrant des couleurs composées, non pures et merveilleusement variées.

Sous la lumière, ces matières picturales présentent, à des degrés divers, deux propriétés – l'opacité et la transparence – avec les phénomènes qui s'y attachent – l'absorption, le filtrage, la réflexion diffuse, la réfraction – qu'un glacis sur un fond opaque mettra en jeu.

Du point de vue de la technique picturale, l'exemple choisi par ce *Vocabulaire* est inconséquent : un glacis de lapis-lazuli est d'une nuance plus violette que ne l'est celle du fond en bleu de smalt sur lequel on le trouve souvent posé. Le bleu de smalt ne devient pas "plus bleu" : comme filtre coloré, le glacis le déplace vers une tranche de longueurs d'onde plus bleu-violet.

4 - *Dictionnaire des termes techniques*, sous la direction d'André Chastel (1990) – *Dictionnaire technique de la peinture*, A. Béguin (1980) – *Encyclopédie de la peinture*, J. Petit, J. Rouart, H. Valot (1999-2005) – *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, Oxford university (2008) – *Glossaire de la National Gallery de Londres*, etc.

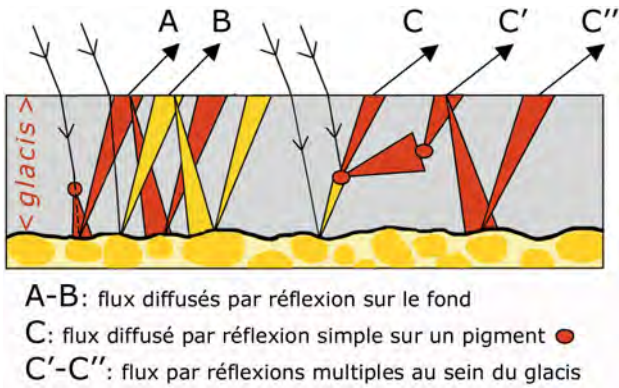


Fig. 2 : Schéma d'un glacis rouge sur un fond jaune, regroupant les données établies par M. Elias et L. Simonot : "Separation between the different fluxes scattered by art glazes : explanation of special color saturation", *Applied Optics*, vol. 45, n°13 (2006).

Intensifier la couleur

Un glacis rouge sur un fond jaune, par exemple, donne un rouge orangé plus intense et vibrant que le mélange de rouge et de jaune opaques. Ce phénomène de saturation de la teinte – le plus saisissant qui soit pour le spectateur – repose entièrement sur l'existence du liant transparent (huile/résine) qui le compose.

D'abord, cette couche riche en liant résorbe les inégalités de surface, sources de dispersion de la lumière : elle apporte ainsi une saturation à la couleur qu'elle recouvre, comme le fait un vernis. Plus encore, dans le cas du glacis, cette propriété va s'appliquer à tous les minuscules grains de pigments rouges en suspension dans ce milieu transparent. Sur le parcours de la lumière – qui traverse le glacis une première fois puis, réfléchi par le fond, le retransverse avant d'atteindre notre œil – le liant permet une réflexion moins diffuse sur toutes ces particules rouges, donc une saturation de leur teinte. Celle-ci est renforcée par de multiples renvois de la lumière à l'intérieur du glacis (fig. 2).

Voilà pourquoi il était aberrant d'oublier, dans la définition du glacis, ce milieu cristallin qui lui donne son pouvoir spécifique !

Déviations d'une définition

Les auteurs de ce *Vocabulaire* sont tous deux responsables de restaurations. Pourquoi réduisent-ils l'immense variété des glacis à des tons « purs éclatants » ? Cela focalise leur lecteur sur une conception simpliste de la peinture – la même qui prévaut lorsqu'on leur vante les teintes vives et pures "découvertes" par les restaurations les plus outrées, obsédées de "purification" justement.

Pourquoi réduisent-ils leurs exemples au vert-rouge-bleu, et ne montrent-ils pas des exemples de glacis jaunâtres ou brunâtres ? Il est crucial de les reconnaître puisque leur ton transparent peut les faire confondre avec le vieux vernis que le nettoyage s'applique à enlever,

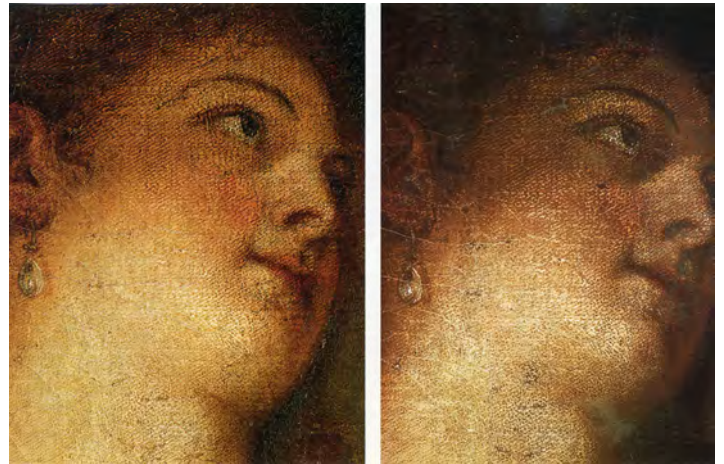


Fig. 3 : Le visage de la *Danaë* du Titien. A droite, les ultraviolets font ressortir en gris brun les subtils glacis dorés qui modulent les demi-ombres. Essentiels, mais si fondus qu'on repère difficilement leur étendue en lumière normale à gauche (catalogue *La Danaë di Tiziano del museo di Capodimonte : il mito, la storia, il restauro*, Electa, 2005)

confusion qui entraînerait leur destruction irrémédiable.

A lire et à voir ce *Vocabulaire*, les glacis de teintes d'ombre n'existeraient tout simplement pas.

Dressant une liste des pigments qu'il considère propres aux glacis, il en exclut déjà toutes les terres. Ce décret d'autorité est stupéfiant lorsqu'on songe que Vinci réalise son *sfumato* par micro-couches de glacis, les plus transparentes qui soient, avec de la terre d'ombre...

Les lecteurs ne sauront pas à quel degré de raffinement le Titien, par exemple, a porté l'art des glacis dans le rendu des demi-ombres de ses carnations, utilisant des terres justement. La ténuité de ces passages et la subtilité de leur fondu sont telles que l'œil se perd à en chercher les limites exactes. Des vues en fluorescence d'ultraviolets parviennent parfois à les faire ressortir de manière étonnante (fig. 3).

Les auteurs ignorent-ils l'emploi des goudrons, bistre, asphalte ou bitume que leurs collègues anglais savent repérer chez Van Dyck par exemple, pour ses glacis bruns transparents⁵ ? Que dire de l'oubli de tels glacis dans la peinture du 19^{ème} siècle ?

Ne montrer en exemple que deux glacis monochromes étendus en larges surfaces (le Raphaël et le Titien) c'est passer sous silence l'usage considérable des glacis figuratifs – si l'on peut employer ce terme – par lesquels les peintres, d'un coup de pinceau ou par un dégradé diffus, réalisent un détail, modèlent un volume, adoucissent la transition entre deux tons, affermissent un contour (voir fig. 4). Ainsi le Mauritshuis de La Haye définit-il logiquement les glacis : « *En peinture à l'huile, fines couches de couleur transparentes très adaptées pour réaliser de subtils détails et créer des transitions douces entre la lumière et l'ombre.* »

5 - Painting in Antwerp and London : Rubens and VanDyck, *National Gallery Technical Bulletin*, volume 20, 1999.



Fig.4 : Détail d'une nature morte de J. Van Os (fin du 18^{ème}, Fitzwilliam Museum) étudiée au Hamilton Kerr Institute : sur une couche de fond vert clair, le peintre a utilisé un blanc semi-transparent pour les faces éclairées, et des glacis verdâtres ou brunâtres pour les ombres et demi-ombres.

Ce *Vocabulaire*, qui doit servir à l'Inventaire Général, dresse un inventaire tronqué des différents glacis. Censé fixer un langage commun, il introduit sa définition personnelle, pseudo-scientifique, qui ne rend pas compte de la technique picturale et qui n'a pas d'équivalent parmi toutes les définitions reconnues en France et dans le monde.

De multiples témoignages nous ont montré que les étudiants en histoire de l'art ignorent ce que peuvent être des glacis, que les historiens et les conservateurs de musée eux-mêmes en ont une conception incomplète et qu'ils les discernent avec difficulté sur une peinture ancienne. Qu'auront-ils appris ? Que les glacis sont toujours de couleur pure et en larges aplats... Tous les glacis qui ne sont ni mentionnés, ni montrés n'existeront pas pour eux : ce sont précisément ces glacis-là qu'une restauration peut se trouver accusée d'avoir endommagés ou détruits, un jour ou l'autre.

Allègement

« *Amincissement de l'épaisseur du ou des vernis* »

Cette définition stricte initiale (page 1050) ne lève aucune des ambiguïtés du terme.

L'emploi du mot est un premier problème. Il n'existe qu'en France, où son usage est d'ailleurs obligé. Si bien qu'il sert pour désigner son contraire – le dévernissage total – qui devient un "allègement (très) prononcé".

Afin que les nombreux lecteurs non spécialistes en comprennent le principe, on aurait dû, impérativement, mentionner diverses méthodes d'*amincissement* véritable. Noter que ces méthodes limitent leur action à la strate superficielle du vernis grâce à l'emploi de solvants d'évaporation très rapide, voire par le moyen de la micro-friction (*Nuances* 38-39, pp. 43-45). Puis expliquer en quoi s'en distingue l'*allègement*, qui exige des solvants assez longtemps retenus dans le vernis pour que celui-ci reste gonflé et malléable durant tout le temps de l'opération. Ainsi ramolli, le vernis sera

aisément déplacé ("véhiculé") pour garnir des endroits qui, auparavant, auront pu être totalement dévernissés.

Ce n'est pas du tout le même processus.

Au lieu de cela, les explications tiennent en une seule phrase, mais rentrent dans de curieux détails :

« *On peut soit essuyer la partie de vernis à ôter avec un linge ou un papier absorbant, après la mise en solution superficielle de cette partie du vernis, soit la véhiculer avec la brosse qui a servi à la mettre en solution, ce qui n'exclut pas le risque de lixiviation.* »

Que signifie cette recette ? Un linge ou un papier essuie-tout sont plucheux et bons pour laisser des fibres emprisonnées à la surface, sûrement pas bons pour un travail progressif, précis et de grande maîtrise.

Quant à l'usage de la brosse, il est illustré à l'entrée "*Solvant*" (page 982) par la photo ci-dessous.

Sa légende le confirme : la brosse (chargée de vernis brun dissout) est en train de couvrir de solvant une autre zone du tableau à alléger. Etant donné la date (1980) et le restaurateur (Jacques Roulet), il est très probable que ce solvant soit de l'éther monoéthylique de l'éthylène glycol, le produit très pénétrant et très lent à s'évaporer, classé "décapant", que nos services de restauration ont persisté à employer en abondance, malgré sa dangerosité reconnue pour les peintures, qui provoquait justement leur lixiviation (*Nuances* 38-39).

On est forcé de s'interroger. Les deux auteurs de ce *Vocabulaire* ont une carrière commune. Mme Bergeon Langle a été responsable des services de restauration des peintures des musées nationaux (durant ces années 80) et M. Curie assume la même fonction aujourd'hui. Dans quel but a-t-on noté cette recette grossière ? Pourquoi ressortir cette photo vieille de 30 ans ?

Il est facile d'en déduire que l'allègement est un procédé douteux, source de lixiviations, et désormais obsolète. Et donc, d'étendre ce jugement négatif à tout amincissement puisque les techniques saines resteront ignorées des lecteurs. Ils seront ainsi disposés à préférer un recours au dévernissage total. Ce que l'on voulait démontrer ?

M.F.-F.



SOLVANT.
Utilisé, par J. Roulet en 1980,
avec un spalter peu chargé
pour fluidifier un vernis à alléger.

Publications

Dessins de Goya moins “lisibles” après restauration

Une éminente spécialiste déplore les dommages irréversibles causés aux originaux de Goya.

Perte de vie et pertes de sens.

Pourquoi faut-il restaurer les œuvres d’art ? La réponse fixée par les codes professionnels des restaurateurs et adoptée par nos musées est la même : *pour les rendre lisibles.*

Nous avons expliqué combien ce critère était inepte. Conformer les œuvres du passé à nos standards modernes de lisibilité – simplifiée, rapide, facile – conduit à les amputer de leur inépuisable complexité d’expression. Cet objectif produit, sur les peintures, l’inverse de ses prétentions : il rend “illisibles” les plus subtils effets élaborés par les artistes. La spécialiste incontestée des dessins de Goya, Juliet Wilson-Bareau, a fait le même constat dans son domaine.

L’ouvrage ne vient pas de paraître – il sert de catalogue à l’exposition organisée à la Hayward Gallery de Londres (*Goya, drawings from his private albums*, Ed. Lund Humphries, 2001) – mais il demeure à notre connaissance la seule publication récente sur les dessins originaux de Goya, à côté des nombreux livres consacrés à ses eaux-fortes et lithographies.

Qu’il s’agisse d’études préparatoires de Goya pour ses séries d’estampes ou de notations personnelles de ses visions et de ses indignations, une profusion de dessins accompagne toute sa carrière. Réalisés à la craie noire, au crayon lithographique, à la plume ou au pinceau en lavis d’encre, plus de 900 dessins sont admis par Pierre Gassier, dans son catalogue raisonné (1975). Ces feuillets, précieusement conservés par Goya, souvent reliés en albums soit par lui-même, soit par son fils, furent dispersés après la mort de ce dernier.

Juliet Wilson-Bareau – co-auteur du catalogue raisonné de l’artiste (1970) et commissaire de l’exposition – n’a pas suivi cette habitude commune à nombre de ses collègues, de travailler à partir de reproductions photographiques. C’est en étudiant les originaux, observés un à un, qu’elle parvient à d’intéressantes remarques.

“La main de l’artiste a laissé une multitude de traces sur chaque feuille [...] Tous ces indices peuvent être précieux pour ce qu’ils révèlent sur la mise en œuvre du dessin et son développement dans l’esprit de l’artiste.”

Un examen attentif des originaux permet en effet de discerner les étapes de leur création : la première idée notée par un tracé léger, la succession des jus d’encre, les changements d’instrument, les traits secs et les lavis, les reprises, les ajouts et les grattages, qui tous participent à l’étourdissante vie de ces images.

En revanche, remarque-t-elle, ce type d’analyse, par immersion visuelle, n’est plus possible si la surface d’un dessin a été “touchée” par des traitements de restauration provoquant, par l’humidité ou par l’effet de la pression, un mélange entre les matières et une confusion des tracés.

“Les interactions entre les couches colorées et de celles-ci avec le papier participent au sens d’un dessin ; elles sont une partie de sa signification. Une fois que la fraîcheur de ces interactions a été entamée ou détruite, elle ne peut jamais être retrouvée.” Comparant des dessins intacts qui rayonnent encore sur un papier hollandais, d’une soyeuse teinte ivoire, ou sur un papier espagnol, souple et fibreux, avec un dessin qui a connu une restauration malencontreuse, elle a cette formule : *“Dans le premier cas, le feu et l’énergie de l’artiste sautent aux yeux et une passionnante analyse est possible. Dans l’autre cas, l’étincelle est morte, le sens même de l’œuvre est affadi ou obscurci.”*

Avec le passage des ans, des teintes se sont altérées, naturellement ; le noir de l’encre de noix gallique a pu virer aux bruns les plus variés, un papier légèrement bleuté se décolorer en gris. Mais, ni la vivacité du tracé, ni l’esprit qui l’anime n’en sont amoindris. *“Le temps lui aussi est peintre”*, selon le mot de Goya.

Aujourd’hui, les dommages dus aux seuls effets du temps n’empêchent pas de saisir les qualités du travail de l’artiste, ni de retrouver son cheminement créatif. Les dommages causés par les restaurations, si.

M.F-F.

Associations

Défendre l’œuvre d’un artiste et sauver

ses peintures murales de la défiguration ou de la démolition, il n’y a que les associations pour mener de tels combats lorsqu’il s’agit de ces peintres figuratifs d’après-guerre que l’histoire de l’art n’a pas encore aperçus, tant ils ont été occultés par le succès des avant-gardes.

L’association des amis du peintre Geoffroy Dauvergne (1922-1977), animée par Alain Valtat, au nom des ayants droit de l’artiste, est parvenue à faire valoir le droit moral de préservation de ses grandes compositions murales, recouvertes d’enduits, de peinture en bâtiment et/ou menacées de destruction. Grâce à la tenacité de cette association (adhérente de l’Aripa), au terme d’années d’efforts et de démarches, dix œuvres monumentales à Saint-Malo et une à Dinard sont désormais sécurisées.

Régénération des vernis

Pourquoi le C2RMF ne mène-t-il pas des recherches ?

Aujourd'hui, les musées voudraient avoir le choix de restaurations mieux graduées, moins invasives.

Tel est du moins le souhait qu'ils expriment.

La régénération des vernis, lorsqu'ils sont devenus légèrement opaques ou "chancis", est exemplaire de ce genre d'approche puisqu'elle vise à rétablir leur pleine transparence sans avoir à les enlever.

Nous nous sommes aperçus que les services de restauration français méconnaissent l'intérêt des *vapeurs d'alcool* pour régénérer les vernis et paraissent ignorer que cette technique est employée dans de prestigieux musées étrangers, en Allemagne ou en Russie notamment.

Son principe est confondu avec un autre système de régénération, bien différent car il comportait un redoutable ingrédient, *le baume de copahu*, qui est la cause des dommages qui l'ont fait proscrire. Nous reviendrons sur cette distinction en retraçant l'histoire des deux systèmes, qui ont un même inventeur, Max von Pettenkofer.

La réticence des responsables français est d'autant plus paradoxale que nos musées recourent depuis longtemps au badigeonnage d'*alcool liquide*, dont l'action ne se restreint pas à la surface des vernis, comme le permettent les vapeurs, mais se propage dangereusement dans la couche colorée.

Notre dossier entend donc faire le point sur les vrais dangers, étonnamment ignorés, et les *a priori* dénués de fondements.

Pour que les solutions de conservation remplacent les interventions inutilement radicales, il est indispensable que nos musées acceptent d'entreprendre des recherches.

> Pour illustrer les deux premiers articles, les reproductions sont spécialement imprimées en finition soit brillante, soit mate afin de donner une idée de l'aspect de la surface des œuvres, selon leur état.

> La plupart des articles scientifiques auxquels nous nous référons seront signalés entre crochets par le nom de leur auteur et leur date. Les indications complètes sur leur publication sont reportées dans la bibliographie annexée à la fin de chaque article.

Le traitement d'un chanci de vernis : régénération par les vapeurs d'alcool

Où l'on voit également comment une peinture a été fragilisée par un nettoyage complet, tandis qu'une autre conserve sa solidité naturelle du fait de n'avoir jamais été touchée.

Dans sa maison de retraite, une dame âgée s'est tranquillement couchée, puis endormie, en laissant couler son bain d'eau chaude. La vapeur, ayant envahi toute la chambre, a déclenché les détecteurs, conduisant enfin les pompiers sur les lieux.

Rien de grave donc, si ce n'est pour deux tableaux que ce sauna avait transformés en panneaux blancs : leur surface avait pris l'aspect d'une couche de givre.

La veille encore, le plus grand s'intitulait *Troupeau de vaches au bord du Lac des Quatre Cantons* (fig. 1), d'un artiste suisse très estimé, Robert Zünd, et le second, du peintre romantique Heinrich Wüest, représentait une cascade (fig.4 et 5).

Robert Zünd (1827-1909)

Formé dans l'atelier d'Alexandre Calame à Genève, Zünd passa ensuite à Paris où il apprécia les peintures de Louis Cabat, Alexandre Gabriel Descamps (l'ami de Delacroix) et d'Horace Vernet. En 1859, un nouveau séjour le mit en contact avec les œuvres des peintres de Barbizon. Néanmoins, il se sentait plus proche du cercle des peintres allemands de Munich et de Dresde, à cause de leurs représentations détaillées, fidèles et minutieuses. De son vivant et jusqu'à nos jours, Zünd a joui de la plus grande renommée en Suisse.

Des restaurations successives ont généralement détruit les glacis et les vernis légèrement teintés par lesquels il achevait ses paysages, leur enlevant tout leur rendu atmosphérique et leurs qualités d'espace. Lorsqu'en 2009, le Kunstmuseum de Lucerne organisa une rétrospective pour le centenaire de sa mort, les amateurs de Zünd furent grandement irrités de voir des tableaux si plats, dépourvus de tout développement de la profondeur, une qualité si appréciée chez ce peintre jusqu'ici.

Au contraire des toiles exposées à Lucerne, celle que nous présentons ici a toujours conservé ses glacis et son vernis d'origine, fermement lié aux couleurs sous-jacentes. La fine vapeur d'eau avait produit une multitude de micro-fissures dans le vernis qui en était devenu blanc opaque, "chanci" (fig. 1).



Fig. 1 : Chanci recouvrant le tableau de Robert Zünd
Troupeau de vaches au bord du Lac des Quatre Cantons
© Collection particulière, photo Paul Pfister

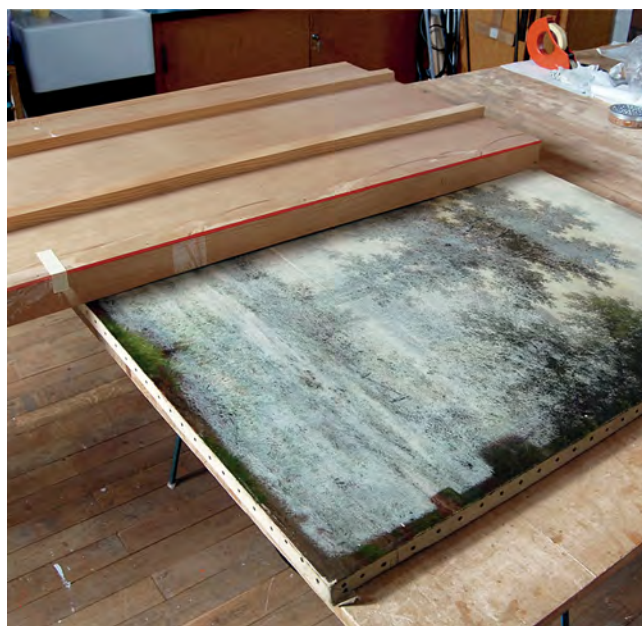


Fig. 2 : Traitement de régénération en cours.



Fig. 3 : Détail montrant le vernis chanci (moitié droite) et le résultat de sa régénération en cours (moitié gauche).

© Collection particulière, photo Paul Pfister

Intervention

Le traitement consiste à exposer le vernis à des vapeurs d'alcool qui le ramollissent et le dilatent juste assez pour que ses fissures se referment d'elles-mêmes. Sa transparence est alors rétablie.

Les vapeurs sont diffusées par des feutres imbibés d'alcool à 95°, tapissant le fond d'une boîte d'au moins 2 centimètres de hauteur, que l'on présente face à la couche picturale (fig.2). La boîte pourra être transparente si l'on veut observer la progression du traitement.

Comme les micro-fissures du vernis naissent à sa surface et ne se propagent pas forcément très au-delà, il est logique de limiter le traitement à la profondeur qu'elles ont atteinte. Moins longtemps on laissera agir les vapeurs, moins elles pénétreront dans la couche de vernis. Le temps d'exposition devra être prolongé si l'on a besoin qu'elles agissent plus en profondeur.

Pour le tableau qui nous occupe, des essais permirent d'évaluer à 25 minutes le temps convenable pour la régénération. On s'est assuré que le ramollissement était limité, en évitant donc tout risque que le vernis puisse couler dans les craquelures de la peinture.

Il est d'autre part nécessaire, pour que le traitement réussisse, que la couche de vernis soit d'une épaisseur suffisante. Or, ici, celle d'origine s'avérait très mince et il fallut la compléter par un passage de vernis dammar dilué à l'essence de térébenthine, ce qui améliora déjà

un peu la transparence. Ce dammar étant à peine sec, on appliqua les vapeurs d'alcool.

La transparence une fois regagnée, la surface demeurait légèrement mate. Après totale évaporation de l'alcool, ce problème se résolut en passant un dernier vernis dammar, lequel, une fois sec doit être "comprimé" par un simple lustrage à l'aide d'une brosse sèche.

Dans de tels cas, où la régénération est obtenue relativement vite, le résultat reste stable dans le temps. Sinon, le procédé pourra être répété plus tard sans aucun problème.

Johann Heinrich Wüest (1741-1821)

Cet artiste suisse, d'abord influencé par la peinture hollandaise du 17^{ème} siècle, séjourna à Amsterdam puis s'établit à Paris en 1766 pour se rapprocher des circuits artistiques de son époque. Il fut probablement le premier peintre à qui un commanditaire anglais demanda de s'avancer dans les hautes Alpes suisses pour en rapporter des vues sur panneaux. Avec ses représentations parfois monstrueusement héroïques, peuplées de groupes de figures idéalisées, Wüest est considéré comme un précurseur du romantisme.

Contrairement à la peinture de Zünd, non touchée dans le passé, cette *Cascade avec le peintre et ses compagnons* de Wüest avait été traitée durant les années 1980 par un restaurateur très réputé, sûr de ses capacités. Il la rentoila en utilisant un mélange de cire et de résine cétonique. Il en profita pour supprimer le vernis, accusé d'être sale, et dans le même mouvement, la plupart des glacis disparurent.

Enfin, il enduisit la peinture de vernis synthétique, (MS2A) passé bien sûr sans essence de térébenthine.

A cause de ce nettoyage moderne, la matière du Wüest avait perdu une partie de son liant huileux (lixiviation), perte que le vernis synthétique ne pouvait pas compenser, incapable non plus de "protéger" la peinture, au contraire de ce que l'on déclare couramment.

Dans cette peinture affaiblie, appauvrie, la vapeur d'eau chaude s'était infiltrée profondément, provoquant non seulement un chanci des couleurs, mais encore des séparations, des clivages entre les couches picturales. Nous étions devant une situation bien plus grave que celle du tableau précédent dont seul le vernis ancien était chanci.

Nous voyons ici quelles conséquences désastreuses peut induire un nettoyage complet, alors que le tableau de Zünd nous a montré la résistance naturelle d'une peinture tant qu'elle n'a pas été touchée par le zèle des nettoyeurs.



Fig. 4 : Chanci recouvrant le tableau de Wüest.

Les tests pour déterminer le temps nécessaire à la régénération sont effectués sur les bords. © photo Paul Pfister



Fig. 5 : Après régénération et restauration.

Johann Heinrich Wüest, *Cascade avec le peintre et ses compagnons*
© Collection particulière, photo Paul Pfister

Intervention

Il fallut procéder par essais.

Commencer par refixer les couches clivées en utilisant de la cire (puisque'il en existait déjà dans la structure du fait du rentoilage), aurait empêché ensuite une bonne régénération.

Pour remédier à la perte de liant et en même temps pour refixer les couches picturales, on a commencé par les imbiber de vernis dammar dilué dans l'essence de térébenthine, appliqué en pulvérisations (l'usage normal d'une brosse était exclu à cause de la fragilité des soulèvements).

Exposé aux vapeurs d'alcool, ce vernis dammar s'incorporait progressivement dans la structure. Il fallut des reprises successives de vernissage et de régénération pour parvenir à un résultat plus ou moins satisfaisant. A partir d'un certain moment, la saturation ne pouvait plus être améliorée. Il restait relativement peu d'endroits à refixer, ce que l'on pu faire avec de la cire.

Le tableau était réapparu, y compris le peintre en bas à gauche et son chien sur une dalle de rocher.

Il était réapparu... du moins dans le triste état où l'avait mis le précédent nettoyage : affligé de contrastes extrêmes entre des parties trop foncées et trop claires,

sans les nuances intermédiaires qui devaient les lier. Nous connaissons suffisamment de tableaux exemplaires de ce peintre pour comprendre que cette dureté, ce manque de variété des bruns dans les arbres, d'ensoleillement sur les rochers, de profondeur des différents plans, ne correspondent pas du tout à son art mais tiennent clairement à l'arrachage de ses glacis dans les années 80.

Devant cet état factice et bancal, il restait à se demander s'il ne serait pas justifiable de corriger cette "interprétation" moderniste des années 80 par une interprétation plus en accord avec les paysages de Wüest bien préservés.

Finalement on s'est décidé à juste soutenir les parties ensoleillées, au moyen de retouches en glacis, très transparentes et très minces, de manière à ne rien couvrir. Elles sont bien sûrs réversibles.

Il est évident que cette dernière manipulation est à documenter non seulement dans les archives, mais au revers de l'œuvre elle-même.

L'effet positif de ces glacis de restauration, en couche si fine, démontre aussi qu'il suffisait aux peintres d'ajouter de très minces glacis pour ensoleiller les terrains ou moduler les verdure.

Paul Pfister

Problèmes provoqués par les alcools liquides employés en restauration

A travers des œuvres qu'il a traitées, au musée Oskar Reinhardt et dans des collections privées, Paul Pfister attire l'attention sur les méfaits à retardement de ces solvants pourtant toujours si utilisés.

Au fil des numéros de *Nuances*, nous avons évoqué de graves malentendus dans le choix et l'application des moyens employés en restauration.

L'article *Solvants classés décapants : les années sans excuse* (*Nuances* 38-39), a ainsi résumé les effets de plusieurs solvants dangereux pour les peintures à l'huile, qui ont été utilisés par les services de restauration des musées de France de manière routinière jusqu'aux années 90. Très pénétrants et demeurant longtemps dans la peinture, ils y provoquaient une forte lixiviation, c'est-à-dire l'extraction d'une partie de l'huile d'origine emportée avec l'évaporation de ces solvants.

Depuis, ces solvants ont été remplacés par d'autres mélanges, réputés plus doux, mais qui contiennent souvent des alcools. L'alcool éthylique (éthanol) a, de plus, été régulièrement utilisé en France sous sa forme liquide dans le but de résorber les chancis.

Cet article veut faire le point sur les dommages engendrés par les alcools liquides, car leurs effets ne sont pas perceptibles tout de suite par les restaurateurs qui les emploient.

Mécanismes de l'action des alcools

Les alcools sont capables, eux aussi, de produire une lixiviation, étant pénétrants et assez lents à s'évaporer¹. Ils ont, en outre, une tendance particulière à transporter du liant – huile et résines – depuis les profondeurs de la couche picturale vers sa surface.

Sur le moment, ce transfert aboutit à une surface plus chargée en liant, donc brillante, avec des teintes saturées, dont l'état paraît convenable. Les restaurateurs tiennent pour rassurant que la peinture dévernie

paraît encore luisante, sans dessèchement. En fait, ce lustre tient au liant qui est remonté et forme à la surface de la peinture une pellicule dure dont nous verrons les inconvénients.

Réciproquement, le liant perd son homogénéité dans les niveaux inférieurs où il se trouve diminué : il perdra de ce fait sa transparence et ne laissera plus transparaître pleinement la couleur des pigments. On observera alors, avec le temps, des zones de couleurs blanchies, "chancies", très profondément.

Pour illustrer cette action des solvants alcooliques liquides, les quelques exemples suivants pourront servir de références pour d'innombrables cas similaires ou comparables.

Chancis sous une surface durcie

– Claude Lorrain –

Sur un certain nombre d'œuvres de Claude Lorrain, il est fréquent de rencontrer des couleurs atteintes par des blanchiments dont les restaurateurs ont du mal à expliquer l'origine exacte et qu'il leur est difficile de résorber, ainsi que l'avaient remarqué les conservateurs de la National Gallery de Londres². Ces chancis ne sont pas imputables à un défaut de la technique de Lorrain mais plutôt à une sensibilité particulière de sa matière à des agents extérieurs, tels que les ingrédients des restaurations passées : la soude caustique, les lessives, les alcools, la colle des rentoilages.

Dans ce dernier cas, l'humidité de la colle pénétrant par le revers de la toile peut en effet chancier une couleur à l'huile lorsque celle-ci contient aussi de la résine, comme fréquemment chez Claude Lorrain.

1 - La durée d'évaporation complète des alcools est de quelques jours (pour le diacétone alcool, jusqu'à 20 jours). La rétention du méthanol dans la peinture est élevée. Le diacétone alcool dissout les huiles et son action sur les peintures le range parmi les décapants. (L. Masschelein-Kleiner, *Les solvants, Cours de Conservation 2*, Institut Royal du Patrimoine Artistique, Bruxelles, 1994, pp.71-72).

2 - Sur les hypothèses et sur les remèdes problématiques, voir M. Wild, "Some Observations on Blanching (with Special Reference to the paintings of Claude)", J. Mills, "Blanching of the paint film involving possible changes in the medium", et J. Plesters, "Possible causes of blanching involving changes in pigments or interaction of pigment and medium", *National Gallery Technical Bulletin*, vol. 4, 1980.



Fig. 1 : Claude Lorrain, *Paysage avec Agar et l'Ange*, 1654 (vue partielle, traitement en cours). Des chancis blanchissent des couleurs de la végétation et du sol.



Fig. 2 : Détail des couleurs chancies (moitié droite) et résultat de la régénération en cours (moitié gauche).

© Collection Oskar Reinhart, Winterthur

L'éventualité d'un tel accident était exclue dans l'histoire de notre tableau, le *Paysage avec Agar et l'Ange*, de la Collection Oskar Reinhart à Winterthur (fig. 1) car il avait été rentoilé à la cire. Celle-ci posait d'ailleurs un autre problème puisqu'elle obstruait la trame de la toile et empêchait d'intervenir par le dos du tableau. Par la face, les moyens habituels de régénération – passage de vernis ou d'huile diluée, usage des vapeurs d'alcool – n'avaient aucune efficacité sur les blanchiments. Ces échecs démontraient que le chanci était profond et qu'un alcool liquide avait constitué à la surface une pellicule de liant durci qui faisait obstacle à la pénétration de ces moyens. La figure 1 montre le blanchiment partiel au début du traitement. Comment parvenir à franchir cette barrière ?

Comme il était connu que les tableaux de Claude Lorrain de la *Bayerische Staatsgemäldesammlung* à Munich avaient présenté le même problème, nous avons contacté leurs restaurateurs. Nous nous sommes aussi adressés à M. Peter Waldeis du *Städel Museum* à Francfort. Suivant leur conseil, nous avons traité ces zones avec de l'ammoniaque.

Après l'évaporation rapide de l'ammoniaque, la surface est apparue toute blanche et mate, signe que cette pellicule était devenue poreuse – au moins que les résines qu'elle contenait étaient fractionnées. A travers cette surface enfin perméable, on a pu faire pénétrer des liants profondément, ce qui a permis de redonner sa saturation à toute la couche picturale et de regagner son entière coloration.

Ce traitement remonte à 1992 et l'on n'enregistre aucun changement depuis. Notons qu'aucun enlèvement de vernis ne fut nécessaire avant de traiter.

Couleurs altérées et brillance anormale

– Ferdinand Hodler, Cuno Amiet –

Nous abordons ici le cas des tableaux que les artistes avaient créés non vernis et qui, ultérieurement, ont été trahis par un vernissage. Plus tard encore, il a paru légitime de les dévernir, mais nous allons voir que leurs dévernissages au moyen des alcools ont provoqué des effets aberrants, très difficiles à corriger.

Cette chaîne de montagne (fig. 3) est un détail d'un des "Lac de Genève" de Ferdinand Hodler (1854-1918), peintre qui refusait tout vernissage final. Pourtant, on remarque ici la brillance de la surface entière. Il s'agit en fait d'une remontée d'huile, due à l'emploi d'un alcool liquide. Sous ce pseudo-verniss, les touches bleues ont une couleur saturée, donc beaucoup plus foncée que l'artiste ne l'avait conçue. On imagine à quel point cela falsifie toute la sensation de l'espace dans cette peinture.

Dans ce bleu foncé, on remarque des taches d'un bleu plus clair, sans relation avec les traces de pinceau. Aussi brillantes que tout le tableau, elles sont le résultat d'une lixiviation de la structure picturale, également provoquée par l'alcool.



Fig. 3 : Ferdinand Hodler, *Paysage du lac Léman*.
(détail), collection privée © D.R.

L'arbrisseau de roses peint en 1913 par Cuno Amiet, fut lui aussi conçu sans vernis et malheureusement couvert plus tard d'un vernis qui a jauni. Pour enlever cette couche indésirable, un restaurateur s'est servi d'une pâte de cellulose aqueuse chargée de diacétone alcool, solvant qui a fait monter une part des huiles à la surface, comme sur le Hodler, avec un résultat similaire : une brillance fausse et une saturation perturbante (fig. 4).

La gamme des teintes foncées a été fortement assombrie par cette saturation, ce qui a bouleversé l'espace intérieur du tableau jusqu'à en faire un amas de couleurs sans organisation. Par exemple, la fenêtre bleu foncé située au second plan, en devenant la zone la plus noire, s'est avancée visuellement au premier plan. Les verts assombris ont été, de même, déplacés vers l'avant. De plus, les touches horizontales claires sur le sol, que l'artiste avait légèrement teintées pour les tenir sur ce plan, furent décapées jusqu'à leur sous-couche blanche. Cette méprise les fit ressortir et flotter au premier plan.

Afin de corriger ces défauts, il n'était pas possible de passer des solvants pour supprimer ce pseudo-verniss car ils auraient, de ce fait, détruit une partie de l'huile d'origine.

Il n'y avait d'autre solution que d'appliquer de la cire d'abeille blanche, touche par touche, qui permit d'abaisser, au moins optiquement, la saturation et de retrouver une certaine matité (fig. 5).

Le blanc trop cru des touches horizontales, quant à lui, fut atténué par un jus d'aquarelle réversible.

On ne prétend pas avoir retrouvé la juste place de chaque touche dans l'espace de la représentation, mais l'état que nous avons obtenu correspond à l'expression spatiale de cet artiste dans ses tableaux en bon état.

Paul Pfister



Fig. 4 : Cuno Amiet, *Arbrisseau de roses*, 1913.
Aspect pseudo-verniss et contrasté avant intervention.



Fig. 5 : État après intervention de correction
Collection privée © D.R.

Régénérer les vernis : pourquoi et surtout comment

sur les dangers de la méthode française et la nécessité d'étudier celle appliquée à l'étranger

Vernis, jaunissement et opacité

Les artistes du passé ont toujours utilisé le vernis non comme un moyen de protection invisible, mais comme un moyen pictural aux effets bien visibles. Grâce aux qualités optiques particulières des résines naturelles, leur vernis remplissait des fonctions esthétiques décisives : donner leur pleine saturation aux couleurs, conduire la lumière à travers les diverses couches colorées, assurer une impression de profondeur graduée à l'intérieur de l'image, unifier la surface peinte et enrober la touche du pinceau, transformant ainsi sa présence matérielle en effets d'illusions.

Toutes ces fonctions picturales reposent sur la transparence, cette qualité intrinsèque des vernis, par laquelle ils se définissent. La régénération, qui fait l'objet de ce dossier, vise à rétablir cette transparence lorsqu'ils sont devenus plus ou moins opaques, et de ce fait ont fait perdre au tableau les qualités picturales qu'ils lui assuraient.

Le "jaunissement" est un phénomène très différent, naturel, lié à l'oxydation des résines comme à celle de l'huile. Ce n'est pas une pathologie qui réclamerait d'être traitée, ni du point de vue de la conservation, ni de l'authenticité historique. Il est inhérent aux vernis employés par les peintres anciens qui connaissaient parfaitement cette évolution inévitable.

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier pour leurs réponses et pour leur généreuse aide dans nos recherches :

Mme Elena Botsieva, département conservation-restauration du Musée Pouchkine, Moscou.

Mme Petra Demuth, restauratrice, enseignante au Cologne Institute for Conservation Sciences et à la Hochschule für Bildende Künste de Dresde.

Dr. Gernot Feucht, chimiste (Aventis), Francfort.

M. Maxim Lapshin, département conservation-restauration des peintures et laboratoire du Musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg.

Dr. Toivo Pohja, ingénieur, Université d'Helsinki.

M. Ari Tanhuanpää, restaurateur, département conservation Finnish National Gallery, Helsinki.

En revanche, l'opacification, que l'on nomme de manière générale "chanci", est une véritable dégradation qui n'est ni normale, ni anticipée par le peintre.

Elle est provoquée par l'humidité – c'est-à-dire concrètement par une défaillance humaine : un dégât des eaux, une hygrométrie non maîtrisée, une manipulation de restauration – et peut atteindre divers degrés, de l'opalescence jusqu'au blanchiment total.

Quelles nécessités ?

Cette pathologie est plus fréquente qu'il n'y paraît.

Elle touche des collections dans un environnement instable : bâtiments historiques, églises et palais, ou réserves inadaptées. L'humidité ambiante entraînera un ternissement progressif, depuis le trouble diffus jusqu'au voile laiteux. Un contact direct avec l'eau provoquera un blanchiment brutal et sévère du vernis. Les visiteurs voient rarement de tels cas, pour une raison simple : atteint subitement par un chanci spectaculaire, à la suite d'un ruissellement, le tableau sera vite décroché et éloigné.

Loin du public aussi et plus fréquemment, des chancis surviennent dans l'atelier de restauration lorsque la peinture est mise en contact avec des produits aqueux (durant un rentoilage par exemple).

Dans les salles du Louvre même, des pertes de transparence, progressives, cumulatives, finissent par perturber l'apparence d'œuvres magistrales (fig. 1et 2).

Le manque de "lisibilité" d'une peinture – pour reprendre l'expression consacrée – est habituellement mis sur le compte du jaunissement du vernis. Or, c'est essentiellement l'opacité qui dissimule les détails, appauvrit la gamme des nuances et réduit l'impression de profondeur recherchée par le peintre. L'impact du jaunissement *en soi* ne peut être évalué si le vernis n'a pas recouvré d'abord sa transparence maximale.

Comme les résines naturelles sont sensibles au chanci et qu'elles s'y trouvent plus exposées avec le temps, on comprend quels sont les enjeux principaux de la régénération : la sauvegarde des précieux vernis d'origine encore existants, ceux passés par les artistes, et plus généralement, l'entretien des vernis anciens équivalents qui les ont remplacés.



Fig. 1 : Georges de La Tour, *Saint Sébastien pleuré par sainte Irène*. Ce détail montre un chanci brumeux qui altère particulièrement la robe bleu noir et la jambe de saint Sébastien. Musée du Louvre.



Fig. 2 : Guido Reni, *Hercule luttant avec Acheloüs* (détail). On voit qu'un chanci diffus du vernis répand un voile trouble sur le buste d'Acheloüs et sur l'arrière plan. Musée du Louvre.

Plutôt que de dévernir, régénérer devrait être un soin prioritaire, dans une approche logique et graduée comme il s'en pratique en médecine.

D'autant que le chanci est l'une des pathologies des tableaux qui peut être réversible.

Chanci du vernis

Le chanci est en effet une simple modification physique de la structure du vernis : de multiples fissurations microscopiques fracturent la couche, et entravent le passage de la lumière.

Un vernis sain est homogène. Il se laisse traverser par la lumière jusqu'à la couche colorée et celle-ci la réfléchit en retour. Dans le cas d'un chanci, chaque micro-fissure ou micro-vide, perturbe le trajet aller. Une part de la lumière blanche se disperse sur ces obstacles et rebondit vers nous. Plus les fissures se font nombreuses, plus la réflexion blanchâtre augmente et donc l'effet d'opacité.

C'est pour la même raison que l'eau sous forme de neige nous apparaît blanche : la lumière achoppe sur la multitude de ses cristaux séparés par des vides. En retrouvant son état de liquide homogène, l'eau redeviendra transparente.

Chancis des couleurs

Des blanchiments optiques similaires peuvent affecter la peinture elle-même, pour lesquels on emploie le terme général de "chancis de couleur".

Ceux-ci n'atteignent pas l'ensemble de la peinture, mais touchent des surfaces circonscrites – par exemple des zones de verts ou de bruns – car à la différence du

cas des vernis, ces chancis résultent d'interactions entre les pigments concernés et l'huile (parfois mêlée de résines) qui les entoure¹.

Autre différence, les chancis des couleurs ne sont pas provoqués par la simple humidité, mais sont la conséquence plus ou moins directe de restaurations : l'effet des solvants qui ont affaibli la peinture ou qui ont bouleversé sa structure [voir ici Pfister, p. 23 et 25, Mills 1980, Plesters 1980, Groen 1987, Burnstock 1993], parfois le résultat des rentoilages qui ont introduit une chaleur humide par le revers de la toile.

S'agissant d'interactions et d'agents extérieurs, les processus sont complexes, diversifiés, pouvant inclure des réactions chimiques (voir ici pp. 38-41), et souvent mal élucidés. Dans certains cas néanmoins, ces blanchiments de couleurs restent similaires à ceux des vernis, lorsqu'ils résultent d'une modification physique, de micro-vides qui perturbent l'ensemble homogène que doivent normalement former l'huile et les pigments.

Ils ont alors une chance d'être réversibles mais leur régénération peut engager des moyens assez radicaux.

Nous ne traiterons donc pas ici l'ensemble de ces chancis de couleur – tellement divers – mais nous évoquerons certains exemples à titre de comparaison : notre sujet reste centré sur le problème bien plus simple des vernis.

1 - A la différence, semble-t-il, des tempera à l'œuf comme l'indique le cas d'une peinture en technique mixte : le blanchiment n'atteignait que des couleurs à l'huile, mais non celles à l'œuf. Voir, "Blanching on large scale", Tanhuanpää, A., *Conservation without Limits*, IIC Nordic Group XV Congress, Helsinki, 2000, pp. 171-184.



Fig. 3 : Détail de la *Déploration sur le Christ mort*, peu après l'inondation.
Le vernis n'est que légèrement opacifié. Seules les zones repeintes, non originales, sont sévèrement blanchies (à cause d'une vulnérabilité de leurs matériaux différents) comme, par exemple, la large retouche au milieu de la cruche bleue.
(avec l'aimable autorisation du musée des Beaux-Arts de Besançon, © D.R, photo Jean-Louis Dousson).

Le cas du Bronzino

Si la régénération n'a pas aujourd'hui la place qu'elle devrait avoir, de soin initial et souvent suffisant, c'est d'abord parce que l'on ne fait pas la distinction entre des techniques très dissemblables et que celles-ci ne sont pas réexaminées, évaluées une à une.

Le sort du Bronzino de Besançon, la *Déploration sur le Christ mort* (1545), est un exemple des incompréhensions qui ont cours actuellement. En 2002, l'eau d'un orage ruisselant des toits par des détours imprévisibles a atteint le pied de ce chef-d'œuvre, sans trop de gravité heureusement : mis à plat, son panneau de bois se rétablira de lui-même et quelques soulèvements de peinture seront refixés. Le vernis ancien assez mince avait bien traversé l'épreuve. Comme le prouvent les nombreuses photos du dossier scientifique, l'humidité l'avait juste un peu terni par endroits et les seuls blanchiments véritables concernaient des zones repeintes, de précédentes réparations, non pas l'original (fig. 3).

Pour un chanci aussi bénin, une régénération était on ne peut mieux indiquée. Elle fut pourtant écartée d'emblée, l'équipe de restauration affirmant qu'elle « impliquait l'emploi de solvants lourds, c'est-à-dire pénétrant et peu volatils ». Or, nous verrons plus loin que ce n'est pas du tout le cas, s'agissant d'un simple chanci superficiel de ce type. Mieux encore, ce vernis

avait recouvré sa transparence *bien avant* que l'on entreprenne de dévernir, comme le prouvent toutes les photos prises lors des études préliminaires, fin 2004, reproduites dans le catalogue consacré à ce Bronzino².

Une phrase de ce catalogue dit bien l'enchaînement qui suit un premier diagnostic, en l'occurrence hâtif et préconçu : « *Chaque choix [en restauration] porte en lui sa cascade de conséquences qu'il faut ensuite résoudre et assumer.* »

Nous avons commenté la cascade de conséquences qui en découla (*Nuances* 40-41), commençant avec le dévernissage total du tableau pour finir avec la pose d'un vernis synthétique additionné de cire synthétique « *finition satiné* », sans aucune cohérence avec l'ancienneté de l'œuvre, ni avec l'esthétique de cette école maniériste italienne du 16^{ème} siècle.

Le catalogue aurait dû être plus précis : la situation réelle n'offre justement pas de choix. Les commissions consultées et les conservateurs se trouvent face à des *non-choix* puisque toute alternative leur est présentée comme impossible. Ils sont privés d'un ensemble de solutions, écartées parce qu'on ne sait pas les mettre en œuvre.

De manière générale, deux stratégies sont envisageables pour regagner l'homogénéité du vernis.

La première consiste à combler les micro-fissures à l'aide d'une substance transparente ; la seconde à les refermer, à les « cicatriser » en utilisant des solvants.

De ces deux modes d'action, l'un et l'autre pouvant d'ailleurs se conjuguer, découlent plusieurs procédures, adaptées ou disproportionnées, maîtrisées ou dangereuses.

2 - Bronzino. *Déploration sur le Christ mort*. *Chroniques d'une restauration*. Editions d'Art Somogy, 2007.

Comblent les micro-fissures

De manière souvent empirique, cette stratégie a été utilisée dans le passé à l'aide de substances d'une efficacité passagère et/ou dangereuse.

Les huiles grasses, épaisses, dont on enduisait le vernis, procuraient un bénéfice temporaire car elles ne s'infiltraient pas convenablement. Il est exclu de les utiliser car elles couvrent le tableau d'un film dur, qui risque de tirer sur les couches picturales, et exigera plus tard des solvants forts pour être ôté.

Le baume de copahu, choisi dans le même but, va connaître au 19^{ème} siècle un succès spectaculaire.

Beaucoup plus fluide que les huiles, cette sève s'infiltrait d'autant mieux qu'elle sèche excessivement lentement : ce qui laisse imaginer ses dangers.

Des études, conduites depuis vingt ans par Sybille Schmitt et l'équipe des scientifiques du MOLART³ en Hollande, ont montré que le baume de copahu, appliqué à la surface, était capable de provoquer une instabilité physique au sein de la peinture elle-même, par ramollissement et dislocation [Werf 2000, Schmitt 1990 et 2000]. Les peintures traitées au copahu par le passé étaient devenues spécialement vulnérables à l'action des solvants les plus courants pour les nettoyages. Ce baume a été depuis longtemps abandonné.

Plus récemment, confrontés à des chancis des couleurs, certains restaurateurs se sont aventurés à y introduire des *substances synthétiques* [Boissonas 1977, Bergeon 1981], non réversibles et dont le vieillissement à long terme n'est pas connu. Ils n'ont, heureusement, guère été imités.

En revanche, le passage d'un *nouveau vernis frais*, s'il est à base de résines naturelles, reste d'un usage courant et tout à fait adapté puisque cet ajout est de même nature que la surface traitée. Le comblement sera favorisé par l'action du solvant que contient ce vernis liquide (par ex. l'essence de térébenthine). Mais, son action pourra être insuffisante s'il "sèche" avant d'avoir garni les fissurations les plus profondes.

Refermer les micro-fissures

Cette seconde stratégie mérite mieux le nom de régénération. Elle utilise un apport de solvant pour ramollir et faire gonfler le vernis chanci, ce qui permet aux micro-fissures de se "ressouder" par elles-mêmes. Une fois le solvant évaporé, la couche de vernis est redevenue homogène, donc transparente.

Quel(s) solvant(s) et appliqué(s) comment ?

Résorber des chancis des couleurs suppose fréquemment de faire gonfler des huiles âgées, particulièrement dures et l'on voit employer pour cela des solvants "lourds" : le diacétone alcool et la diméthylformamide.

Très pénétrants et longtemps actifs dans la peinture car lents à s'évaporer, ils y provoquent une lixiviation, ce que les musées acceptent souvent pour combattre le blanchiment d'une couleur.

Ce sont ces solvants "lourds" qu'évoquait l'équipe en charge du Bronzino, créant ainsi une confusion. Car au contraire d'une huile, les vernis aux résines tendres peuvent se "refondre" et se gonfler sans recourir, heureusement, à de tels produits. L'essence de térébenthine suffit quelquefois ; l'alcool éthylique (éthanol) est en général pleinement efficace.

Le point déterminant que nous voulons examiner ici est le mode d'application de cet alcool éthylique, car son impact sur la matière picturale est dramatiquement différent selon qu'il est employé liquide, comme il l'est encore en France, ou diffusé sous forme de vapeur, comme il l'est à l'étranger.

Nous examinerons l'une puis l'autre méthode.

Dangers de la méthode française

La méthode française consiste à appliquer de l'alcool liquide à la surface du tableau, de manière égale et sans reprise, à l'aide d'une brosse large (Bergeon-Langle 1990, et Curie 2009).

Les services français lui attribuent un avantage, primordial à leurs yeux : elle permettrait le contrôle, visuel et manuel, de l'opération.

Il suffit de se mettre en situation réelle pour comprendre combien cet argument est irrationnel.

Même appliqué avec dextérité et la plus grande économie, l'alcool répandu est surabondant. L'infiltration dans le réseau des craquelures et la diffusion progressive vers le bas à partir du vernis saturé d'alcool sont les moyens de propager le surplus jusqu'à la peinture sous-jacente. Comme l'opération doit se faire de manière décidée et continue, le "contrôle visuel" ne servira à rien : l'alcool étant déjà répandu, le restaurateur restera spectateur. Aucun "contrôle manuel" ne peut non plus freiner la propagation du solvant dans les couches picturales.

Que ce passera-t-il alors ? La principale phase d'évaporation se déroule sur 30 minutes et il restera encore dans la peinture 5 à 10 % de l'éthanol qui y avait pénétré. Son évaporation totale pourra réclamer plusieurs semaines. (Dauchau-Dehon 1975)

Quels risques pour la peinture ? Les musées considèrent comme rassurant que l'éthanol ne produise qu'un degré modéré de gonflement d'un film d'huile sec, suivant des analyses déjà anciennes (Stolow 1956),

3 - Molecular Materials Science of Art Centre, actif de 1995 à 2002.

raison pour laquelle il n'est guère efficace pour régénérer des chancis de l'huile.

Mais la peinture est composée aussi de pigments. Des études plus récentes montrent que les indices de pénétration (accroissement du poids et de l'épaisseur) sont supérieures dans des couches contenant des pigments aussi communs que la terre de sienne, ou d'ombre brûlée. [Erhardt 1990, Phenix 1998 et 2002]. D'autre part, c'est le lien entre l'huile et ces pigments qui pourrait être attaqué [Phenix 1998, Michalsky 1998]. La rupture de cohésion liant/pigment est une cause de blanchiment optique, plus profond, affectant cette fois les couleurs et beaucoup plus difficile à résoudre.

L'éthanol liquide est d'autant plus traître qu'il peut provoquer à retardement des problèmes fort complexes, tels que ceux présentés par Paul Pfister (ici pp. 27-29).

Il existe, bien sûr, un péril beaucoup plus évident.

Puisque l'éthanol est efficace pour ramollir les résines du vernis, il représente un danger direct pour toutes les couches colorées contenant des résines. Nombre de peintres ont ajouté des résines dans certains mélanges, dans des passages intermédiaires au cours de leur travail, et pour réaliser leurs délicats glacis situés juste en dessous du vernis. Leur ramollissement, suivi de l'évaporation, peut entraîner des amalgames avec le vernis, induisant des risques de les endommager lors d'un dévernissage ultérieur. Une fusion des glacis ne peut que nuire à la netteté de la touche de l'artiste.

Cette méthode a été publiée officiellement en France sans mentionner de mise en garde sur l'effet de l'éthanol liquide pour les tableaux comportant des glacis ou des liants résineux. La lecture des dossiers montre qu'elle a été utilisée sans précision de zone à éviter ou de précautions spécifiques et parfois à plusieurs reprises sur un même tableau, y compris sur des peintures comportant des glacis et des couches vulnérables. Son application qui a été fréquente dans nos collections nationales justifierait une enquête poussée à partir des archives des musées et sur les œuvres concernées.

Principe des vapeurs d'éthanol

Les dangers que nous venons d'évoquer tiennent à l'infiltration particulière du liquide dans la structure de la matière picturale.

Les vapeurs d'éthanol agissent au contraire en commençant à la surface du vernis et ne progressent qu'en proportion du temps d'exposition. De manière si mesurée que l'on peut restreindre leur action à la strate supérieure d'un vernis, puis utiliser ce ramollissement très superficiel pour ne supprimer que cette demi-épaisseur. A tout moment leur diffusion peut être arrêtée. Infiniment moins de solvant est introduit, de

manière très graduelle – donc *effectivement contrôlable*.

Classiquement, ces vapeurs émanent d'une couche d'ouate imprégnée d'alcool tapissant le fond d'une boîte peu profonde que l'on vient placer sur le tableau reposant à plat. Les vapeurs se répandent d'abord dans cet espace clos entre la ouate et le vernis, jusqu'à un niveau de concentration où l'air se trouve saturé de molécules d'alcool. Arrivée à ce point d'équilibre (*pression de vapeur saturante* de l'éthanol à une température donnée), l'évaporation ne se poursuivra que dans la mesure et au rythme où des molécules d'alcool sont adsorbées par le vernis. L'air saturé à l'intérieur de la boîte joue donc un rôle de zone tampon qui régule la production des vapeurs.

L'adsorption⁴, quant à elle, se déroule d'une manière toute différente de l'imprégnation subite et massive par l'alcool liquide. Ici, la surface du vernis reçoit des *molécules* d'alcool qui pénètrent dans les micro-fissures dont elles vont, peu à peu, tapisser les parois internes. L'effet de gonflement progressif se porte donc là où il est requis, en utilisant le minimum de solvant.

(Notons que dans cette phase, par une propriété physique dite effet Marangoni, l'alcool permet d'évacuer l'humidité qui pourrait séjourner dans les fissurations.)

Cette action micrométrique graduelle est capitale, car au moment où les micro-fissures parviendront à se ressouder, la même dose de vapeurs n'aura pas encore eu d'impact significatif sur ces macro-fissures que sont les craquelures de la peinture.

Des essais préalables sur des petites zones tests, de quelques centimètres carré, auront permis de déterminer le temps nécessaire et juste suffisant pour la régénération, de l'ordre de trente minutes en général. L'adsorption étant fonction du temps d'exposition, il n'y a aucune action brutale, ni d'effet impossible à stopper comme avec le liquide. Le processus de vaporisation pourra être arrêté à tout moment et aussitôt que la transparence aura visiblement remplacé le chanci.

Les incohérences françaises

L'emploi des vapeurs d'alcool est pourtant banni des possibilités proposées en France.

Depuis des décennies nos services de restauration placent leur confiance dans une méthode physiquement incontrôlable, simplement parce que l'usage d'une brosse leur donne une illusion de maîtrise. Et ils gardent une idée suspicieuse des vapeurs alors que leur action lente et progressive les rend, au contraire, vraiment contrôlables.

D'où vient une si complète inversion de la réalité ?

4 - "Adsorption", car il n'y a pas de disparition de la molécule de solvant par transformation chimique comme dans l'absorption.



Fig. 4 : Appareil conçu par le Dr. Toivo Pohja (Université d'Helsinki) pour les musées de Finlande © photo Ari Tanhuanpää, département conservation Finnish National Gallery, Helsinki.

Nos services nationaux, nos écoles de formation et les restaurateurs qui en sortent, n'ont jamais essayé la technique des vapeurs. Notre interlocuteur du C2RMF, qui s'y oppose d'emblée, ne l'a pourtant jamais mise en œuvre, ni étudiée et, d'après les correspondances que nous avons échangées, il semble ignorer qu'elle est employée à l'étranger, non seulement au Kunsthaus de Zurich, mais en Allemagne, en Finlande, en Russie, et que les anglo-saxons en ont fait également usage.

Puisque la position française repose sur de nombreux malentendus, il n'est pas inutile de les examiner rapidement.

Un préjugé, qui remonte au moins aux années 1920, est le mythe d'une opération "aveugle" qui dissimulerait le tableau au regard du restaurateur.

En réalité, il suffit d'éloigner le coffret diffuseur pour regarder le tableau, à n'importe quel moment, au fil d'une action, rappelons-le, qui est régulière et lente.

Si l'on cherche une visibilité en continu, les vapeurs peuvent être produites par un appareil diffuseur (Kudrajawzew 1954). Ce principe a été utilisé au Kunsthall de Hambourg et dans les musées de Finlande, pour lesquels a été conçu un appareil très simple (fig. 4).

Notre interlocuteur du C2RMF justifiait aussi son rejet par le fait que les musées américains ou la National Gallery de Londres – qui paraissent servir à présent de modèle en France – ne pratiqueraient pas la régénération des vernis par les vapeurs, ce qui laisserait penser qu'elles ne sont pas recommandables.

Or, d'une part, cette référence n'a guère de sens puisque ces musées *ne cherchent pas préserver les vernis anciens*. Ils ne tentent donc pas de les soigner. Ils les suppriment systématiquement lorsqu'ils sont chancis ou dès qu'ils sont seulement jaunis.

D'autre part, nous voyons que les anglo-saxons savent recourir aux vapeurs dès lors qu'il s'agit de régénérer un chanci de couleur qui atteint les couches colo-

rées que seules ils prennent en considération. Un appareil a ainsi été spécialement conçu en Angleterre pour la régénération par les vapeurs de diméthylformamide (DMF), avec l'assistance de deux célèbres scientifiques de la National Gallery [Lank 1976].

En réalité, ce qui n'est pas recommandable dans ce cas ce ne sont pas les vapeurs, c'est la DMF, solvant beaucoup trop puissant (Groen 1987), dont la toxicité à elle seule a conduit à l'abandon de cette formule.

La régénération à l'étranger

On voit qu'il ne faut pas tirer de conclusions hâtives : les pratiques de restauration varient, de par le monde, tout simplement en fonction de l'objectif que les institutions se fixent.

Pour trouver les utilisateurs de celle qui nous occupe, il faut donc se tourner vers des pays, des musées, des restaurateurs parfois, qui choisissent en priorité la sauvegarde des vernis anciens et prennent un soin particulier de leur état.

En premier lieu nous songeons aux tableaux venant des collections russes que nous avons eu la chance de voir dans les expositions, dont la merveilleuse transparence des vernis témoigne d'un parfait entretien, notamment par ce moyen. Les quelques chefs-d'œuvre du musée de l'Ermitage récemment exposés à Paris nous en ont montré des exemples saisissants, notamment avec les Rembrandt.

Le traitement par les vapeurs d'alcool est en effet en usage dans tous les grands musées de Russie et enseigné dans ses instituts de restauration.

A Moscou, aussi loin que remontent les archives du Musée Pouchkine (1929), cette pratique y est consignée continûment jusqu'à aujourd'hui, en fonction des besoins, bien sûr, pour des collections désormais mieux protégées des variations d'humidité qu'elles ne l'étaient autrefois. Le plus récent exemple est une peinture de Bernardo Bellotto, dont le vernis a été régénéré il y a un an. La méthodologie que nous a décrite Mme Botsieva, du service de restauration de ce musée, diffère peu de celle appliquée dans les autres institutions ou de celle présentée par Paul Pfister (p. 22 à 24). Nos interlocuteurs russes ont témoigné de l'excellente stabilité de la régénération sur 20, 30 ans ou plus.

Le dernier manuel russe de formation, publié en 2005 – *La technique de restauration des peintures à l'huile de chevalet*, d'Ekaterina Ivanova et Olga Pasternak – ajoute aux procédures classiques quelques variantes, pour des cas difficiles, dont la méthode Rakitin, plus délicate, parfois mise en œuvre au musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg ⁵.

5 - Le rapide passage, au préalable, d'un tampon à peine humide sur la zone chancie va accroître et accélérer l'action des vapeurs, avec cet inconvénient de rendre l'opération plus délicate à doser.

Restauration minimaliste

En Europe de l'Ouest, après plusieurs décennies de restaurations extrêmes, on observe une évolution, du moins dans les intentions. Nombre de musées se déclarent partisans de solutions plus "minimalistes"⁶. Jusqu'ici, une telle évolution n'a réellement eu lieu que dans le domaine des supports, toiles et bois, à partir des années 1970. Pour cela, il a d'abord fallu que les dommages provoqués par les traitements les plus communs (rentoilage, parquetage) soient honnêtement reconnus puis que leurs mécanismes soient étudiés (écrasements, humidité, imprégnations, contraintes). Les buts ont été repensés et des pratiques bien moins agressives ont pu être adoptées.

Pour réaliser ces progrès, il était nécessaire que les critères de jugement soient profondément redéfinis : admettre qu'un panneau ancien reste courbe, qu'une toile d'origine soit irrégulière (et vivante, justement) mais demeure fragile, qu'un rentoilage ancien puisse être conservé. En somme, se rendre compte que les "défauts" auxquels on s'évertuait de remédier étaient inhérents à l'état authentique de ces objets anciens.

Cette remise en question dont les tableaux ont bénéficié pour leur support n'a pas encore eu d'équivalent pour leur face, la couche picturale, la peinture elle-même, du moins de cette ampleur⁷. Certes, on s'efforce de trouver des solvants plus sélectifs ; on cherche des moyens de limiter leur pénétration dans la peinture. Mais ces efforts visent à améliorer des techniques pour *supprimer*, encore et toujours, quelque chose, non pour soigner. Les buts doivent donc aussi être repensés.

A cet égard, il n'est pas étonnant que la même restauratrice-chercheur, Petra Demuth⁸ qui enseigne la méthode minimaliste de réparation des déchirures la plus innovante – fil par fil – mise au point avec le professeur Winfried Heibner, ait remis à l'honneur la régénération par les vapeurs lors d'un colloque de l'association ENCoRE (pour la promotion de la recherche et l'enseignement de la restauration en Europe)⁹.

Conduire des recherches au C2RMF

Que les services de conservation français veuillent avoir leur propres garanties est tout à fait compréhensible. Qu'ils attendent que d'autres instituts étrangers aient effectué à leur place les études scientifiques qui leur semblent manquer sur le sujet – ainsi qu'on nous l'a indiqué – voilà ce qui est discutable.

Notre Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France aurait ici l'occasion d'entreprendre enfin des recherches *en* restauration.

Enfin, car jusqu'à présent le C2RMF a poursuivi la mission définie avant guerre pour le laboratoire "du Louvre", devenu ensuite "des musées nationaux" : l'étude scientifique *des œuvres et des matériaux qui les*

composent – travail de mesure et d'identification, qu'un auteur appelait de *l'archéométrie* – mais pas l'étude scientifique *des produits et des techniques de restauration*.

Dans le domaine de la restauration des peintures, la France n'a pas pris part aux grandes recherches qui ont marqué ces cinquante dernières années : qu'il s'agisse de comprendre et d'évaluer l'action des solvants lors des nettoyages ou les dommages dus aux rentoilages. On ne trouve pas davantage de contribution française significative dans la recherche de solutions moins invasives, plus précises, plus réversibles¹⁰.

Tout en vérifiant le processus de régénération par les vapeurs, le C2RMF pourrait suivre d'autres pistes.

Par exemple, il a été constaté que des solvants passés sous forme liquide, donc en surabondance, ne parviennent pas à résorber un chancis tandis que les mêmes solvants y réussissent lorsqu'ils sont brumisés, dispersant 50 à 100 fois moins de produit [Stedman 1985] – ou sous forme de vapeurs [Lank 1976], plus économes et plus sûres encore. Des expériences pourraient permettre d'expliquer ce phénomène.

L'utilisation de divers types de gels ou autres médiums semi-pâteux, chargés d'éthanol (et donc le retenant) devrait faire l'objet de tests et de mesures. Connus depuis de nombreuses années, on leur prête en effet le mérite de limiter la diffusion du solvant qu'ils renferment, comme le ferait une compresse réservoir. Cette propriété intéressante réclame pourtant d'être confirmée car des expériences, avec des gels chargés d'éthanol, n'ont pas indiqué qu'ils aient un tel effet [Erhardt 1992]. En outre, les résidus de ces gels à la surface du tableau constituent un problème annexe que ne pose pas l'usage des vapeurs [Stulik et al. 2004].

Nul doute que ces recherches sur la régénération auraient un retentissement international.

Michel Favre-Félix

6 - Dans le domaine de l'architecture, voir *Il minimo intervento nel restauro*, *Atti del Convegno di Sienna*, 2004, Nardini.

7 - Le minimalisme était toujours limité au traitement des supports dans les contributions au congrès *Minimo intervento conservativo nel restauro dei dipinti* à Thiene, en octobre 2004 (Ed. Il Prato).

8 - De l'Institut pour les sciences de la conservation de Cologne (CICS).

9 - Symposium *Recent Developments in Conservation-Restoration Research*, ENCoRE (European Network for Conservation-Restoration Education), 19-21 Juin 2001.

10 - En France, les services de recherche des Monuments Historiques ont travaillé sur le laser, mais pour le nettoyage de la pierre (la polychromie étant vulnérable). Nous n'oublions pas la contribution d'Alain Roche à l'étude du comportement mécanique des peintures sur toile, ni la méthode française d'anoxie pour la destruction des insectes. Mais elles relèvent toutes deux clairement du domaine de la conservation préventive.

Bibliographie

- Bergeon Langle, S., 1981
(Mondrof, G., Delbourgo, S., Rioux, J-P.)
"Le Blanchiment : un cas précis d'étude",
ICOM-CC, 6^{ème} réunion triennale, Ottawa, 1981.
- Bergeon Langle, S., 1990
Science et Patience, ou la restauration des peintures
Edition RMN, Paris, 1990, pp.116-118.
- Bergeon Langle, S. et Curie, P., 2009
Vocabulaire typologique et technique: Peinture & Dessin, Editions du Patrimoine, Paris, 2009, p. 1049.
- Boissonas, P.B., 1977
"A treatment for blanching in paintings",
Studies in Conservation 22, 1977, pp. 43-44.
- Burnstock, A., 1993 (Caldwell, M., Odlyha, M.)
"A technical examination of surface deterioration of Stanley Spencer's paintings at Sandham memorial chapel", *ICOM-CC 10th Triennial Meeting*
Washington, 1993, pp. 231-238
- Caldararo, N., 1997
"Conservation treatments of paintings on ceramic and glass : two case studies",
Studies in Conservation 42, 1997, pp. 157-164.
- Dauchau-Dehon, M., 1975
"Les effets des solvants sur les couches picturales. I. Alcools et acétone.",
ICOM-CC, 4^{ème} réunion triennale, Venise, 1975.
- Erhardt, D. et Tsang, J-S., 1990
"The extractable components of oil paint films",
Cleaning, retouching and coatings : preprints of the Brussels Congress, IIC, London, 1990, pp. 93-97.
- Erhardt, D. et Tsang, J-S., 1992
"Current research on the effect of solvents and gelled and aqueous cleaning systems on oil paint films", *Journal of the American Institute for Conservation*, volume 31, n°1, 1992 (pp. 87-94)
- Groen, K., 1987
"Scanning Electron-Microscopy as an aid in the study of blanching", *The Hamilton Kerr Institute Bulletin n° 1 : The first ten years*, 1987, pp. 48-65
- Jones, E.H. 1959
"Investigations on the removal of aged varnish coatings", *On Picture Varnishes and their Solvents*, Feller, Stolow & Jones, Intermuseum Conservation Association, Oberlin, 1959.
- Kudrajawzew, E.W., 1954
Die Technik des Gemälderestaurierens
(Tretjalow-Galerie, Moskau), E.A. Seemann Verlag, Leipzig, 1954, pp. 121-133.
- Lank, H. & Pemberton-Pigott, V., 1976
"The use of dimethylformamide vapour in reforming blanched oil paintings",
Conservation and Restoration of Pictorial Art, Butterworths, London, 1976, pp. 103-109.
- Michalsky, S., 1990
"A physical model of cleaning of oil paint",
Cleaning, retouching and coatings : preprints of the Brussels Congress, IIC, London, 1990, pp. 85-92.
- Mills, J., 1980
"Blanching of the paint film involving possible changes in the medium", *National Gallery Technical Bulletin*, Vol. 4, 1980, p. 60.
- Phenix, A., 1998
"Solvent-induced swelling of paint films : some preliminary results", *Newsletter of the Western Association for Art Conservation*, vol. 20, N°3, 1998.
- Phenix, A., 2002
"The swelling of artist's paint in organic solvents, Part 2- Comparative swelling powers of organic solvents and solvent mixtures",
Journal of the American Institute for Conservation, volume 41, n°1, 2002, pp. 61-90.
- Plesters, J., 1980
"Possible causes of blanching involving changes in pigments or interaction of pigment and medium",
National Gallery Technical Bulletin, Vol. 4, pp 61-63.
- Raft, K., 1980
"An examination of the value of the re-forming technique in practice",
Studies in Conservation, 25, 1980, pp. 137-140.
- Schmitt, S., 2000
"Progress in research on effects of the Pettenkofer process", *Art et Chimie, la Couleur, Actes du congrès Paris 1998*, CNRS éditions, Paris, 2000, pp. 137-140.
- Stedman, V., 1985-86
"Les chancis des vernis", Mémoire de fin d'étude, Institut Français de Restauration des Oeuvres d'Art (non publié), pp. 85, 88.
- Stolow, N., 1959
"Solvent action : some fundamental researches into the picture cleaning problem",
Feller, Stolow & Jones, Intermuseum Conservation Association, Oberlin, 1959.
- Stulik, D., (Miller, D. et al.) 2004
Solvent gels for the cleaning of works of art. The residue question.
The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2004.
- Tanhuanpää, A., 2000
"Blanching on a large scale",
Conservation without limits, IIC Nordic Group XV Congress Preprints, Helsinki, 2000, pp. 171-183
- Werf (van der), I.D., 2000 (van den Berg, K., Schmitt, S., Boon, J.)
"Molecular characterization of copaiba balsam as used in painting techniques and restoration procedures", *Studies in Conservation*, 45, 2000, pp. 1-18.

Traitement d'un blanchiment de l'outremer au Städel Museum de Francfort

par Peter Waldeis (restaurateur) et Gernot Feucht (chimiste)

Provenant de l'ancienne collection Trautmann à Munich, la *Madonne avec l'enfant Jésus et saint Jean-Baptiste* du Pérugin (Pietro di Cristoforo Vannucci), avait été acquise en 1832 par le Städel Museum (inv. n° 843). Selon Pietro Scarpellini (1984 - Cat. n° 57), cette peinture à la tempera et à l'huile sur panneau de peuplier (67,4 x 51,2 cm) est à mettre en relation avec un tableau du Pérugin conservé au Louvre (inv. 720) qui suit un dessin quasi similaire pour la Vierge et l'Enfant, mais inversé. Les deux versions étant à dater des années 1490, les historiens de l'art font en général l'hypothèse d'une participation du jeune Raphaël.

En comparaison des autres œuvres du Pérugin où se manifestent des qualités de rendu des volumes, typiques de son expression artistique de l'époque, la peinture du Städel montrait un aspect sourd et plat, au point que le catalogue du musée en 1971 ne la présentait pas comme une peinture de premier ordre.

Qu'elle ait été sous-estimée s'explique par plusieurs dégradations à sa surface : d'une part un vernis très irrégulier et terne, ainsi que des repeints envahissants ; d'autre part, la transformation de larges zones initialement bleu sombre en aplats grisâtres (voir fig. 1).

Depuis de longues années, dans notre musée, nous avons utilisé avec succès les vapeurs d'alcool pour la régénération des vernis blanchis ("chancis").

Dans les cas du *Paysage d'orage avec Pyrame et Thisbé* de Nicolas Poussin et du *Christ apparaissant à Marie-Madeleine (Noli me tangere)* de Claude Lorrain¹, il s'agissait de blanchiments d'un autre type puisque la couche picturale elle-même était atteinte. Les blanchiments de ce genre étaient la conséquence d'anciennes restaurations : des solvants de nettoyages, souvent à base d'alcool, avaient attaqué l'huile de la peinture, et l'humidité introduite par des rentoilages à la colle l'avait encore dégradée².

Dans ces deux cas, nous avons pu résorber les chancis par l'application d'huile de lin, diluée dans de l'essence de térébenthine, qui venait remplacer l'huile que ces couleurs avaient perdue. L'effet positif de ces traitements n'a pas changé depuis 25 ans.



Fig. 1 : Avant traitement et restauration.
© Städel Museum, photo P. Waldeis

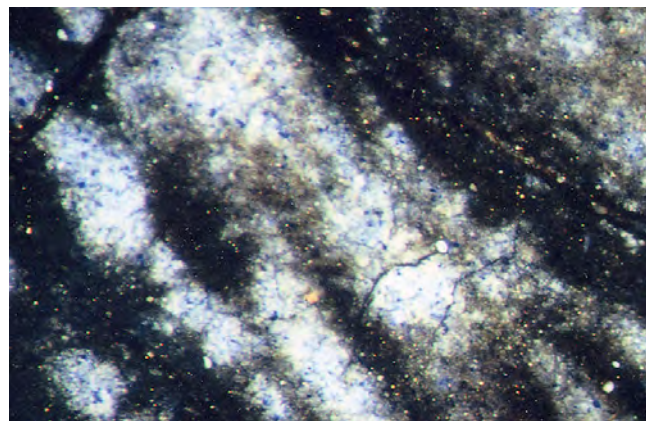


Fig. 2 : Macrophotographie de la surface altérée.
Microscope optique © D.R.

1 - Nicolas Poussin, Claude Lorrain, *zu den Bildern im Städel*, 1988, p.33 et p.87.

2 - Ce paysage de Poussin fut rentoilé de cette manière au 19^{ème} siècle selon les documents.

Pour le manteau de la Vierge de notre Pérugin, le changement du bleu en grisâtre était un phénomène encore plus profond et plus complexe. Un examen préalable, en 1997, l'avait attribué à ce qu'on appelle, en Allemagne, la "maladie de l'outremer".

Lors de ma formation au Doerner Institut à Munich, dans les années 1960, avec M. Jochen Haag, j'avais constaté la réussite d'un traitement par des vapeurs d'ammoniaque, sur les zones altérées, pour un cas similaire. Cependant, je voulais d'abord m'assurer de son innocuité, connaître les risques ou les éventuelles interactions. Comme ce procédé ne figure dans aucune publication, j'ai contacté le Docteur Gernot Feucht du Laboratoire Aventis (Farbwerke Hoechst) et nous avons établi un plan d'études préalables :

- Analyses des pigments composant les différentes couches dans le manteau de la Vierge, avec une mise en évidence du changement de coloration.
- Vérification scientifique de l'innocuité du traitement par l'ammoniaque pour tous les matériaux du tableau.

Les premières étapes ont été réalisées à l'atelier de restauration du Städel Museum de Francfort.

Examen de la surface au microscope optique

La figure 2 montre de minuscules bulles de gaz, majoritairement situées aux alentours ou sur les grains de pigments les plus décolorés. On ne trouve qu'un petit nombre de ces bulles dans les zones dépourvues de pigment qui apparaissent en sombre. Une possible relation entre l'effet de décoloration et l'apparition de ces bulles de gaz devait être prise en compte.

Prélèvements

Après avoir repéré l'emplacement de pigments sévèrement altérés dans le manteau de la Vierge, des prélèvements ont été effectués sous microscope stéréosco-

pique chirurgical, à l'aide d'un scalpel effilé, de manière à obtenir un échantillonnage en profondeur.

Avant analyse, ils ont été conservés dans des ampoules de polyéthylène, scellables, coniques. Les recherches ont ensuite été conduites dans le laboratoire d'analyse de Hoechst Research & Technology Germany, Industrial park Frankfurt-Hoechst.

Analyses des échantillons

Appareil : microscope électronique à balayage (MEB) équipé d'un spectromètre de fluorescence X à dispersion d'énergie (EDX)

Les échantillons ont été recouverts d'une fine couche de carbone et introduits dans le MEB. L'analyse élémentaire par fluorescence X a été conduite pour obtenir des résultats en trois dimensions.

Pour permettre une analyse semi-quantitative, l'instrument avait été d'abord calibré à partir de cristaux d'un outremer artificiel pur, préparés et analysés de la même manière. Les signaux du sodium, du silicium, de l'aluminium et du soufre ont été mis en corrélation avec la composition chimique connue de cet outremer pur (voir fig. 3).

Echantillon A :

Echantillon prélevé au niveau moyen de la couche. Réalisation d'une coupe mince pour étude au MEB-EDX.

Figure 4, on voit des cristaux ayant une taille entre 0,4 μm et 4 μm et une forme similaire à ceux de l'outremer artificiel de référence.

Pour les cristaux situés à la surface de l'échantillon, le spectre X montrait des pics pour le sodium, le silicium, l'aluminium et le soufre. Un tel spectre est caractéristique des bleus outremer qui sont, chimiquement, des aluminosilicates contenant du soufre (et du sodium) de formule générale $\text{Na}_4 [\text{Al}_3\text{Si}_3\text{O}_{12}] \text{S}_3$.

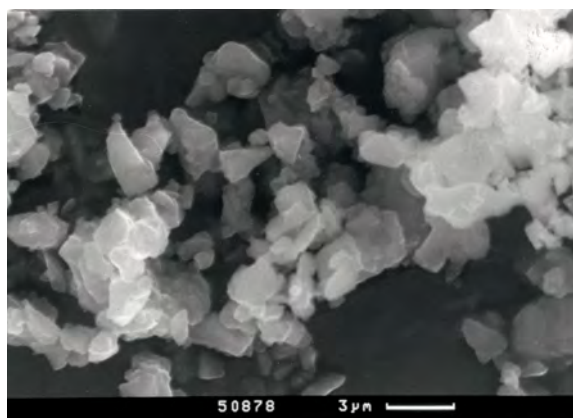


Fig. 3 : Cristaux de l'outremer de référence en poudre (ici x 3000).

© G. Feucht

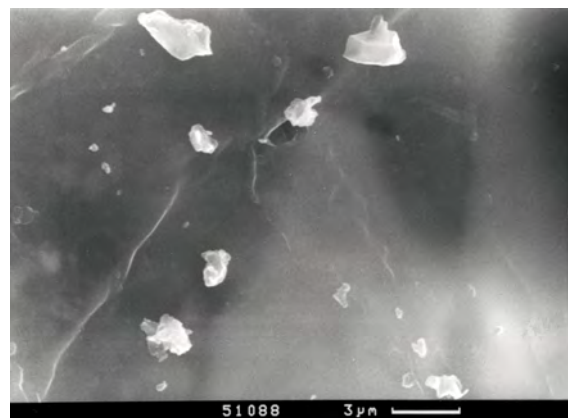


Fig. 4 : Echantillon A, détail en coupe mince (ici x 3000).

© G. Feucht

Or, le niveau du soufre était très faible par rapport à celui mesuré dans l'outremer de référence. Un signal aussi bas évoque un manque d'élément soufre dans les cristaux de l'échantillon analysé³.

L'importance du soufre

La structure $[Al_3Si_3O_{12}]$ aluminium-silicium-oxygène tridimensionnelle, comporte des cavités dans lesquelles de plus petits éléments peuvent prendre place. Leur présence (ou leur absence) n'affecte pas la structure elle-même, mais lorsqu'il s'agit d'éléments soufre, leur nombre a un effet décisif sur la couleur de l'ensemble⁴.

Si l'élément soufre manque totalement, la couleur est annulée, car la structure $[Al_3Si_3O_{12}]$ est par elle-même sans couleur.

Dans ces composés polysulfurés, le soufre peut être attaqué et détaché de la structure de base par des acides. Il en résulte la formation d'un gaz – le sulfure d'hydrogène (H_2S). On sait que cette réaction peut avoir lieu non seulement avec des acides forts, mais aussi, au bout d'un temps assez long, avec des acides organiques faibles qui se trouvent dans l'huile (tel l'acide oléique).

Le prélèvement du soufre entraîne la destruction de la couleur dans les cristaux d'outremer.

Le faible signal enregistré dans l'échantillon A évoque une telle perte de soufre.

Echantillon B :

Echantillon prélevé en profondeur, montrant une seconde couche, sous-jacente.

Une ligne médiane partage le prélèvement. Comme il est ici incliné de 90° vers la gauche, la moitié à gauche est donc la couche haute avec quelques grains d'outremer. A droite, la moitié granuleuse est une couche inférieure, contenant un autre type de pigment. Le spectre de fluorescence X, montre un fort signal du cuivre qui indique la présence d'azurite sous l'outremer.

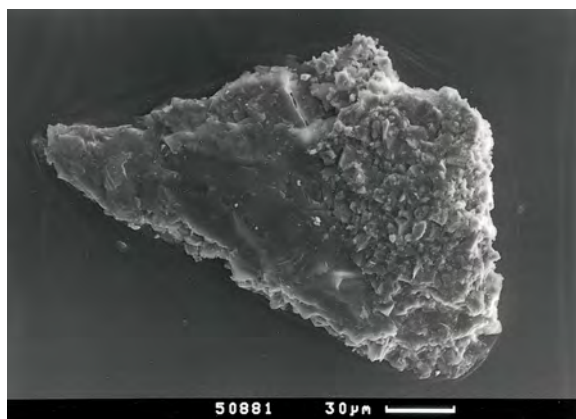


Fig. 5 : Echantillon B (ici x 300).

© G. Feucht

Hypothèses de travail

L'altération macroscopique (décoloration en gris clair du manteau bleu) résulte de l'action d'un milieu acide sur l'ion trisulfure, entraînant une destruction de la couleur des cristaux d'outremer et la formation de sulfure d'hydrogène (H_2S). Ce composé gazeux devrait se retrouver sous forme de petites bulles aux alentours des cristaux, ce que le microscope optique avait permis d'observer.

A côté de la décoloration chimique des cristaux – plus ou moins avancée – cette constellation de bulles est responsable pour une grande part de l'effet de blanchiment optique général : la lumière étant réfléchiée par ces obstacles, le milieu est devenu opaque.

Objectifs

Une régénération des cristaux bleus décolorés est impossible dans les conditions présentes, mais l'on peut stopper la progression de cette destruction en neutralisant les composants acides de la couche picturale.

Il est aussi impératif d'éviter que les petites bulles de gaz, encore rassemblées dans la couche supérieure, ne descendent dans la couche d'azurite. Les ions cuivre de celle-ci réagiraient avec le gaz pour former un sulfure de cuivre noir, cette réaction étant irréversible.

Il sera donc nécessaire de transformer le gaz sulfure d'hydrogène en un composé chimique moins mobile. Enfin, on minimisera – si possible – la perturbation optique causée par les bulles.

Intervention et réactions

Les zones de bleu altéré – et elles seules – sont exposées à des vapeurs d'ammoniaque (solution aqueuse).

Comme cette solution est légèrement alcaline, les composants acides de l'huile dans cette couche d'outremer ont pu être neutralisés et le pigment ne sera plus attaqué à l'avenir.

L'ammoniaque a absorbé le gaz en formant une solution aqueuse d'hydrogénosulfure d'ammonium ($H_2S + NH_4OH > NH_4HS + H_2O$).

Les bulles sont donc à présent remplies de ce liquide ; une diffusion vers l'azurite est ainsi ralentie.

De plus, la densité optique de ce liquide étant plus haute que ne l'était celle du gaz, le problème de réfrac-

3 - Dans le pigment utilisé par les peintres anciens, qui provenait de la pierre de lapis-lazuli, on ne trouve pas seulement ces éléments (la partie outremer au sens strict), mais aussi des éléments annexes : de la calcite (carbonate de calcium) et parfois de la pyrite (un sulfure de fer, FeS_2). Ici, la présence de calcium a bien été décelée, mais non celle de fer. On pouvait en conclure à l'absence de sulfure de fer. Le faible niveau de soufre détecté représentait donc entièrement celui de la partie outremer.

4 - Ainsi, le disulfure S_2 est un outremer vert. Le trisulfure S_3 est un outremer bleu. Le tetrasulfure S_4 est un outremer rouge.

tion de la lumière est résolu. Les bulles sont à présent "invisibles" dans le médium, l'ensemble est transparent : l'effet d'opacité a disparu. Les cristaux d'outremer qui n'avaient pas subi de décoloration sont à nouveau visibles et la sous-couche d'azurite bleue peut, elle aussi, transmettre sa coloration par transparence.

Les vapeurs d'ammoniaque n'ont pas d'effet sur l'azurite⁵. Il se peut toutefois que cette couche, à cause de l'action de l'acidité environnante, contienne des ions cuivre libres. Dans ce cas, les vapeurs d'ammoniaque réagiront avec ces ions cuivre pour donner un composé complexe de couleur bleu profond : $[\text{Cu}(\text{NH}_3)_4]_{2+}$.

Cet apport de tonalité bleu profond en sous-couche pourra compenser optiquement, pour le spectateur, la perte de couleur des cristaux d'outremer en surface⁶.

Réalisation et pérennité

Pour ne pas entraver le passage des vapeurs d'ammoniaque, le vernis sur les zones concernées sera enlevé au préalable. Notons qu'un tel dévernissage peut être limité aux seules surfaces à traiter.

Ici, la décision d'enlever le vernis d'ensemble a été prise pour des raisons indépendantes du traitement de l'outremer. Ayant constaté qu'il n'existait aucun reste d'un vernis d'origine ou d'une époque très ancienne, on a pris le parti de supprimer ce vernis très irrégulier sur tout le tableau, puis les repeints particulièrement grossiers (voir notamment sur la manche verte, fig.1). Des essais avaient prouvé que ces couches contredisaient l'esthétique particulière de ce Pérugin, dont les qualités picturales se manifestèrent à nouveau après cette suppression. Sauf pour le manteau de la Vierge, qui ressortait encore plus décalé d'avec l'ensemble de l'œuvre.

On a fabriqué des boîtes dont les formes suivaient exactement le dessin de chaque zone du manteau à traiter, afin qu'elles couvrent exclusivement ces surfaces. Des feutres fixés au fond des boîtes ont été imbibés d'une solution aqueuse d'ammoniaque à 30%. La distance entre feutre et couche picturale était d'environ 2 cm. Plusieurs tests furent nécessaires afin de déterminer le temps d'exposition adéquat : 16 heures pour résorber l'effet optique de blanchiment du lapis-lazuli sur le manteau de la Vierge. Tout le processus fut contrôlé en contact direct avec le Dr. Feucht.

Ensuite, les travaux de restauration, comme les retouches des parties anciennement endommagées, ont suivi leur cours normal jusqu'au revernissage final avec un vernis naturel dammar dilué dans l'essence de térébenthine et appliqué à la brosse.

Depuis ce traitement de 1997, nous avons constaté (dernier constat en mars 2011) qu'aucun changement visible ne s'était produit : ni du manteau bleu ni des autres couleurs de cette œuvre importante du Pérugin.

Dr. Gernot Feucht, Peter Waldeis



Fig. 6 : Après traitement et restauration. © Städel Museum, photo P. Waldeis.

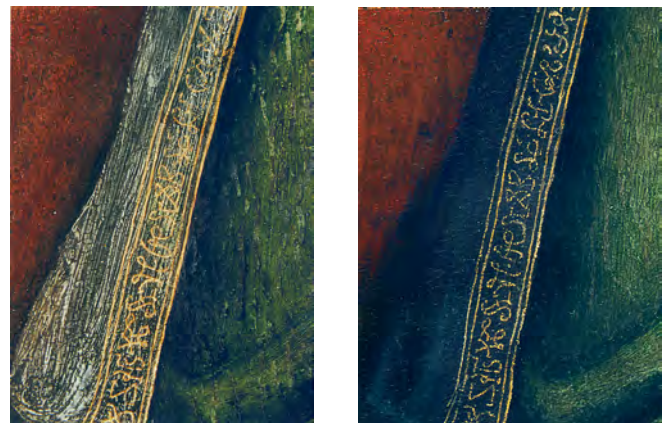


Fig. 7 et 8 : Le même détail du revers du manteau, à gauche, avant l'exposition aux vapeurs, et à droite, après leur effet. © D.R.

5 - Etant faiblement basiques, elles n'induiront pas non plus de réactions avec le bleu de smalt ou l'indigo mêlés de blanc de plomb, ces autres sous-couches fréquemment employées sous l'outremer. L'application locale doit permettre d'éviter le contact des vapeurs d'ammoniaque avec des pigments ou colorants sensibles aux alcalis éventuellement présents à d'autres endroits du tableau.

6 - Dans les cas où de l'azurite a déjà réagi avec du soufre (présent dans le jaune d'œuf de la *tempera*) en formant du sulfure de cuivre noir, les vapeurs d'ammoniaque ne résoudreont pas ce noircissement.

Les deux systèmes du Professeur Pettenkofer

(sur l'éthique de la science et l'histoire de la restauration)

À u milieu du 19^{ème} siècle, alors que la protection des œuvres d'art était devenue un enjeu public avec l'établissement des musées, le nettoyage-dévernissage des peintures souleva de vives critiques, notamment adressées à la National Gallery de Londres (en 1846-53) et au Louvre (en 1849-60).

La régénération des vernis que le chimiste Max von Pettenkofer mit au point en 1863 avait donc quelques raisons de faire sensation puisqu'elle garantissait une stricte conservation et offrait l'avantage de ne pas toucher au tableau. Son intervention marqua l'arrivée effective de la science dans le domaine réservé des restaurateurs.

L'histoire des régénérations effectuées à l'époque, avec les débats qu'elles ont suscités, a été récemment éclairée par plusieurs études [Schmitt 1990-2000, Actes du Colloque d'Udine 2002]. Leurs auteurs y traitent "du" système Pettenkofer comme d'un tout.

Or, ce qui devrait au contraire en ressortir c'est l'existence de deux systèmes de régénération – le second, en 1867, étant une corruption du premier – divergeant par leur technique, par leurs conséquences et leur éthique. Les distinguer permet d'observer le comportement des acteurs de cette histoire et d'aborder des sujets toujours actuels.

D'abord, la responsabilité des scientifiques, puisque nous verrons ce chimiste dénaturer son propre projet initial. Ensuite, l'implication et l'influence des restaurateurs : nous observerons l'acceptation de l'un ou l'autre des systèmes dans le monde de la restauration, en fonction d'idéologies et d'attentes fort différentes.

L'explication scientifique du chanci

Dans l'ouvrage qu'il publiera en 1870 [voir bibliographie, p.48], Pettenkofer retrace l'essentiel de l'histoire qui débute, en décembre 1861, avec la création d'un *Comité pour l'inspection des peintures restaurées*¹, voulu par le Roi de Bavière, à la suite d'articles de presse accablants écrits par le peintre et critique d'art Friedrich Pecht.

Ce comité préconisera de contrôler à l'avenir tous les travaux entrepris sur les tableaux, mais il laissera en suspens le cas des peintures accrochées sur les murs humides du château de Schleissheim, près de

Munich, affectées par des blanchiments de leur surface, très préoccupants.

Les restaurateurs de l'époque y voyaient bien une dégradation particulière, autre qu'une moisissure ordinaire (d'où leur choix d'un terme spécifique en français, « *chancissure* » ou « *chanci* » qui nous est resté). Mais ils ne s'accordaient pas sur sa nature et recouraient souvent au dévernissage complet.

Justement, le comité munichois voulait épargner ce nettoyage extrême aux tableaux de Schleissheim. C'est en quête d'une explication et de solutions qu'en mai 1863 lui furent adjoints deux scientifiques.

Le botaniste Radkofer écarta rapidement l'hypothèse des moisissures.

Max von Pettenkofer, chimiste spécialisé dans le domaine médical, observa plus en détail la pathologie du chanci. Cet hygiéniste, déjà célèbre pour ses travaux sur la diffusion du choléra et du typhus, professait la théorie des miasmes dans laquelle les moisissures dispersées dans l'air jouaient un rôle clé. Disposant d'un microscope à fort grossissement, il discerna l'origine du trouble, de nature strictement physique : un réseau de minuscules fissurations du vernis qui suffisait à annuler sa transparence. Il choisit l'expression « *perte de cohésion moléculaire* », qui connaîtra un vif succès.

Pettenkofer dira son étonnement que les responsables des musées et les restaurateurs aient pu avoir une si vague connaissance des objets dont ils avaient la charge. Son ton est assurément un peu hautain, lorsqu'il souligne leur « *vague empirisme et leurs suppositions souvent erronées* » : le professeur tient à faire savoir, et à faire valoir, sa position de scientifique.

Nombre de restaurateurs méritaient ce reproche. Toutefois, le *Manuel Roret du peintre*, en 1858, définissait déjà la "chancissure" provoquée par l'humidité comme un phénomène physique dans la structure des vernis, lesquels, « *réfléchissant la lumière dans l'intérieur de leur épaisseur, produisent le mat au lieu d'absorber les rayons et d'être transparents.* »²

1 - Il était composé de quatre peintres de l'académie des beaux-arts, d'un professeur d'histoire de l'art et d'esthétique, et du conservateur général des collections royales (Schmitt 2002).

2 - *Nouveau manuel complet du peintre...*, Roret, Paris, 1858, p. 198.

Le premier système : vapeurs seules (1863)

Pettenkofer avait du moins le mérite de présenter une démarche scientifique complète. Utilisant deux peintures prêtées par un artiste de ses connaissances, il commença par vérifier que l'humidité chaude provoquait un chanci de leur vernis. Puis il montra que les vapeurs d'alcool, en amollissant le vernis, permettaient à ses fissurations de se ressouder et rétablissaient sa transparence. Il mit alors au point un dispositif pratique : poser la face du tableau au-dessus d'une caissette dont le fond est tapissé d'ouate imprégnée d'alcool qui agira uniquement par son évaporation.

Résultats obtenus, Pettenkofer s'empressa de déposer un brevet. Celui-ci certifiait l'emploi des seules vapeurs d'alcool, sans que le tableau soit touché en aucune manière, ni qu'aucun produit y soit ajouté.

Avant d'être clairement expliquée, l'invention est déjà mise en discussion dans les journaux. Suite à ces débats, un petit livre est publié par un historien de l'art (plus tard conservateur du musée de Munich), Albert Kuhn, qui souhaite exposer au public une synthèse des arguments, pour et contre le travail de Pettenkofer.

Sans trancher la question, l'auteur insiste d'abord sur l'immense intérêt de cette innovation [Kuhn 1864]. Le long préambule qu'il consacre aux méfaits des nettoyages, à la mauvaise formation des restaurateurs et à leur suractivité lucrative, témoigne de la défiance de cette génération d'historiens de l'art, mais aussi de leur implication dans la conservation des peintures.

Kuhn rapporte les réserves exprimées par des restaurateurs invoquant leurs propres expériences. Ainsi, trente ans auparavant, le restaurateur Fries, de Augsburg, avait déjà mis au point un appareil diffusant des vapeurs chaudes d'alcool, mais il en avait abandonné l'usage devant les dangers que représentaient ses gicllements inégaux à la surface des tableaux (et sans doute les risques d'incendie). Les reproches qu'Andreas Eigner, autre restaurateur, adresse à Pettenkofer, portent en réalité sur ce dispositif à chaud dont il avait constaté, lui aussi, les risques.

A ce sujet, les historiens n'ont pas suffisamment noté que la véritable innovation du chimiste ne tenait pas à l'usage des vapeurs mais à leur « *température ordinaire (sans appliquer de chaleur)* », que son brevet ne manque pas de stipuler.

Les critiques de ces deux restaurateurs n'étaient donc pas justifiées, comme on l'a parfois écrit récemment. L'irritation de voir un chimiste breveter une méthode qu'ils avaient – presque – mise au point, peut les expliquer. Il faut reconnaître que les professionnels pouvaient être alarmés : le chimiste, puisqu'il ne touchait pas à l'œuvre, présentait son opération comme radicalement différente des restaurations, et capable de les remplacer avantageusement.

Ce premier système Pettenkofer, qui reste toujours valide, continue d'être pratiqué (voir pp. 24-26, 30-36).

À l'époque il connut une diffusion assez brève en Europe, par les soins de Carl Vogt, un intermédiaire qui se chargea de représenter le chimiste à l'étranger durant quelques années.

Nous reviendrons sur cette exportation. Mais tandis que Vogt commençait de parcourir l'Europe, Pettenkofer, à Munich, avait déjà changé son procédé.

Débuts secrets du second système au copahu

Dès le printemps 1864, Pettenkofer s'était vu commander le traitement de 50 tableaux de Schleissheim.

Or, ceux-ci présentaient des cas moins faciles que prévu. *L'esprit de vin (Weingast)* dont il se servait était un alcool à 80° qui parvenait à refermer les fissures des vernis résineux tendres, mais non pas les fissures de l'huile, beaucoup plus dure. De ce fait, il ne permettait pas de régénérer les vernis gras, ni de traiter les chancis qui atteignaient certaines couleurs à l'huile. C'est à ces difficultés-là que le chimiste se heurtait.

Parce qu'il avait annoncé sa capacité de soigner tous les blanchiments, il tenait à relever son propre défi. Il était aussi pressé par les délais. Oubliant sa démarche scientifique, il fit exactement ce qu'il reprochait aux restaurateurs : il devint empirique et eut recours à un additif secret. En consultant les notes personnelles de Pettenkofer, Sybille Schmitt s'est aperçue qu'il avait ajouté du baume de copahu (une sève tirée de plantes de la famille des légumineuses) badigeonné à la surface des peintures, avant et/ou après leur exposition aux vapeurs, autant qu'il le jugeait nécessaire et dès ses premiers traitements [Schmitt 1990].

L'opération ne consistait plus à "cicatriser" les micro-fissures, mais à les combler par ce baume, bien plus fluide qu'une huile et ne séchant pas comme l'aurait fait un vernis. Les vapeurs d'alcool servaient désormais à favoriser sa pénétration et son incorporation.

En toute rigueur, Pettenkofer aurait dû reconnaître que ce système était fondamentalement différent du premier. Non seulement parce qu'il touchait au tableau et introduisait un produit, mais parce que tout le mécanisme de l'opération était modifié, ce qui devait entraîner des conséquences totalement différentes.

Mais cela revenait à admettre qu'il n'avait guère innové. Quarante ans plus tôt, le baume de copahu avait été introduit dans le domaine de la restauration et des beaux-arts par le très respecté Friedrich Lucanus³. Comme additif des peintures en tube, il permettait de

3 - À qui l'on devait la découverte de l'excellente résine dammar pour les vernis d'art.

retarder le séchage des couleurs à l'huile. Les restaurateurs s'en servaient pour imprégner le verso des toiles, pour atténuer la force d'un solvant ou comme adjuvant dans leurs vernis. Et, déjà, on le trouvait employé pour "ressusciter" les couleurs d'une peinture ternie... On comprend que le chimiste n'ait pas souhaité en faire état. Il dut cependant reconnaître son additif devant le comité et le public en fut finalement informé.

Pratiquement toutes les opacités, tous les chancis rebelles pouvaient être dissipés, même s'il fallait répéter jusqu'à trente fois l'application de copahu, suivie de l'action des vapeurs d'alcool, pour venir à bout du blanchiment d'un bleu outremer.

A partir de ces résultats convaincants, la méthode fut officiellement approuvée et le traitement commença d'être appliqué sur des centaines de tableaux à la Pina-cothèque de Munich, puis à Kassel, Berlin et Dresde.

Le copahu : problème technique

A court terme, le bénéfice esthétique est jugé en général excellent, admirable, voire miraculeux. Il existe toutefois de rares témoignages discordants dès les premières années. En 1873, Greppi, un membre de l'ambassade d'Italie, partage l'avis d'un peintre qui l'accompagne au musée de Munich et avertit son ministre contre un procédé « *dommageable aux peintures, créant des tâches bleuâtres, privant le tableau de ses teintes les plus brillantes et laissant des contours indécis.* » [Conti 1988]

A moyen terme, les résultats vont se révéler parfois décevants, souvent éphémères. Aloïs Hauser, devenu directeur des restaurations à Munich à la fin du siècle, témoigne que le copahu « *donne aux peintures un aspect vitreux et les rend fragiles et fendillées* », ce dont nous retrouvons un écho dans les critiques exprimées en Italie sur « *l'embaumement des peintures* » devenues de « *splendides momies* ». Bien que le procédé ait continué d'être recommandé par Max Doerner notamment⁴, et pratiqué dans les ateliers indépendants, la nature du copahu est mise en discussion par le professeur Eibner en 1928. Il sera ensuite progressivement délaissé.

A long terme, le baume peut induire des dommages plus sournois. Récemment, à partir des années 1980, l'examen de tableaux à Kassel et à Munich a mis en évidence de curieuses altérations sur des peintures ayant connu ce traitement au copahu. Elles manifestaient une plus grande vulnérabilité aux solvants, un brouillage des touches du pinceau ; sur certaines, on pouvait déceler de minuscules bulles de peinture remontées à la surface ou dans les interstices des craquelures. Schmitt et les scientifiques du MOLART, en 2000, ont observé au microscope, sur des coupes stratigraphiques, des pertes de cohésion entre les

couches picturales, des migrations de couleur [Werf 2000]. Dans certains cas, les pigments se sont amalgamés avec le vernis ancien, ce qui remet en question le nettoyage de ces œuvres.

Pettenkofer recommandait la variété la plus fluide de ce baume par nature extrêmement lent à sécher. Ces deux propriétés, dont il tirait son efficacité, auraient pu éveiller quelques soupçons.

Le copahu ne provoque pas systématiquement ces instabilités et les conditions dans lesquelles il les déclenche ne sont pas totalement élucidées. Il n'en reste pas moins que des centaines de tableaux ont été ainsi imprégnés.

Le copahu : problème éthique

L'erreur est humaine. Nombreux sont les produits synthétiques introduits dans le domaine de la restauration au 20^{ème} siècle (et jusqu'à nos jours) qui n'étaient ni stables, ni inoffensifs, ni réversibles, contrairement à ce que leurs inventeurs avaient d'abord assuré.

D'ailleurs, la variété de copahu choisie par le chimiste avait l'avantage de s'évaporer à 90 %, ne laissant que 10% de sa masse dans la peinture, ce qui représentait une réelle supériorité sur les huiles grasses dont les restaurateurs badigeonnaient les vernis altérés à son époque. La faute du chimiste tient à sa manière de présenter cette substance.

Le statut scientifique de son premier système tenait au fait qu'il ne touchait pas au tableau. Puisqu'il avait désormais ajouté un produit – qui plus est, emprunté à la panoplie des restaurateurs – il s'efforcera de lui attribuer une nature "scientifique".

Même si le copahu était déjà connu, ce qu'il affirme avoir découvert ce sont les extraordinaires propriétés de cette substance – qu'il aurait établies grâce à ses déductions rationnelles et ses expérimentations rigoureuses – ainsi que ses multiples applications : il refixait les soulèvements, permettait un dévernissage partiel, etc. Et il affirme, sans en apporter la moindre preuve : « *Il est à présent possible de prouver que, au moins pour ce qui concerne la conservation des peintures à l'huile, [le baume de copahu] est indispensable et irremplaçable* »⁵.

Il est très probable que le copahu n'aurait pas eu le regrettable succès qu'il a connu ensuite, s'il n'avait reçu cette onction du chimiste.

4 - Encore dans l'édition anglaise, *The materials of the artist and their use in painting*, de 1949 (pp. 397-401). En même temps, Max Doerner y bannit absolument l'usage du baume de copahu comme additif en peinture (pp. 123-124).

Le "système Pettenkofer" est encore proposé par l'Office International des Musées en 1938 (édition 1940). Mais il s'agit bien du premier procédé, aux vapeurs d'alcool, sans l'emploi du baume de copahu, lequel « *n'est plus en usage, à cause de son instabilité* ».

5 - *Über Ölfarbe...* p.28.

Science, conservation, restauration

On pourrait épiloguer sur le comportement de Pettenkofer, abusant de son autorité de savant ou bien s'illusionnant sur son propre savoir.

Mais, confondre ces deux systèmes, du fait qu'ils ont le même inventeur, engendre des malentendus sur l'histoire de la science appliquée à la restauration.

La chimie avait déjà été sollicitée par les musées. Entre 1830 et 1860, Michael Faraday fut consulté à de nombreuses reprises pour aider à protéger les objets d'art contre les nouvelles pollutions industrielles. Au British Museum, il étudia les phénomènes d'encrassement des sculptures antiques et de décomposition de leur surface. A la National Gallery, il prouva que les vernis protégeaient les peintures des émanations sulfureuses produites par le nouvel éclairage au gaz et il commença d'étudier l'effet des solvants.

Remarquons que l'objectif de ces recherches était avant tout la sauvegarde – ce que nous appelons aujourd'hui la "conservation préventive". La première approche de Pettenkofer en 1863 est de même nature. Elle vise la protection en épargnant aux peintures le cycle incessant des nettoyages dangereux et des retouches qui caractérise « l'ancien système » de restauration, selon son expression. Elle débouche sur un ensemble de recommandations capitales sur l'environnement des œuvres, l'hygrométrie, l'aération, l'adaptation des locaux, qui font de l'hygiéniste allemand l'un des premiers concepteurs de la conservation préventive moderne.

En 1863, la science apportait, pour la première fois, une contribution effective à la restauration.

Quelques années plus tard, le prestige de la science servait, pour la première fois, à accréditer une version quasi miraculeuse de la restauration.

La seconde démarche de Pettenkofer n'est tout simplement pas scientifique.

Différents par leur nature, par leur ambition, les deux procédés vont connaître des destins parallèles. En observant comment l'un ou l'autre sera adopté et pour quelles raisons, on s'aperçoit que le monde de la restauration au 19^{ème} siècle était composé de courants plus divers qu'on ne le suppose parfois.

Le destin du second procédé

A Munich, dans son cercle d'influence, Pettenkofer bénéficie d'un terrain idéal pour faire valoir son second procédé qu'il a protégé par un nouveau brevet en 1867. L'État de Bavière en achète les droits d'exploitation, et c'est un usage intensif qui en sera fait dans les musées allemands durant plusieurs décennies ⁶.

Le chimiste le divulge ensuite, en 1870, dans son manuel *Sur la peinture à l'huile et la conservation des tableaux de musée par le procédé de régénération*, avec l'histoire de ses recherches et ses réponses aux critiques. Cette publication du "système Pettenkofer" désormais indissociable du baume de copahu sert de base à sa diffusion. Adolph Ehrhardt [1875] le rendra populaire en le présentant dans le célèbre *Manuel du peintre* de Pierre Louis Bouvier (5^{ème} édition allemande).

Deux restaurateurs étendront l'audience de son livre en le traduisant, l'un en néerlandais et l'autre en italien. Ils défendront son second procédé, chacun d'entre eux suivant une vision personnelle.

Aux Pays-Bas, Willem Anthonij Hopman le fit connaître et le pratiqua régulièrement au Mauritshuis de La Haye où il fut en poste de 1866 à 1899. Il traduisit le manuel de Pettenkofer en néerlandais, dès 1873.

Fils d'un restaurateur réputé, Hopman était assez atypique pour son époque puisqu'il n'était pas peintre de formation. Très réticent au dévernissage – y compris partiel – il l'était également aux retouches, sauf en cas d'absolue nécessité ; ne les considérant pas de son ressort, il en chargeait alors un collègue ⁷.

Derrière ces principes de prudence, on discerne le mythe, toujours actuel, d'une restauration qui serait exempte de toute subjectivité et affranchie des considérations esthétiques, parce qu'elle effectuerait des opérations strictement techniques.

Le Mauritshuis compte de très nombreux tableaux dont le vernis a été ainsi « réparé » ou « restauré », parmi lesquels la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt. Le même copahu servait à Hopman pour refixer les soulèvements de matière picturale.

Ceux qui lui succédèrent poursuivirent les traitements Pettenkofer seconde version, jusqu'aux années 1920-30. La *Jeune fille à la perle* de Vermeer a ainsi été régénérée au copahu en 1915 puis 1922 ; elle n'en a pas moins été dévernée depuis, en 1960 et 1994 ⁸.

En Italie, ce fut le comte Giuseppe Uberto Valentini.

D'abord peintre paysagiste, formé à Munich et à Florence, il se consacra ensuite à l'étude de l'art ancien et veilla à la conservation des monuments du Frioul.

6 - Un document établi par le directeur du musée de Munich, De Reber, atteste qu'entre 1865 et 1891, un millier de tableaux y furent traités par ce système. Il sera adopté à Berlin et au musée de Dresde à partir de 1883.

7 - Voir *Preserving our Heritage, Conservation, Restoration and Technical Research in the Mauritshuis*, Royal Picture Gallery Mauritshuis & Waanders Publishers, Zwolle, 2009, pp. 22-24.

8 - Voir *Vermeer illuminated, Conservation, Restoration and Research*, Mauritshuis - V+K Publishing, Naarden, 1995, p. 18. Du baume de copahu a été retrouvé en 2000 dans la plupart des échantillons analysés par l'équipe du MOLART (voir, Werf 2000, p.13).

Abordant la restauration, il découvre l'ouvrage de Pettenkofer, qu'il traduit en italien en 1874 et republie en 1891, mis à jour et complété de ses perfectionnements personnels.

Si l'objectivité technique paraît être l'idéal poursuivi par Hopman, Valentinis, quant à lui, embrasse les illusions d'un rationalisme visionnaire.

Cette méthode représentait à ses yeux une véritable révolution où « *la science a remplacé l'empirisme* ». Il se donna pour mission de la diffuser, eut peu d'occasions de la pratiquer, mais organisa des démonstrations afin de convaincre les autorités, les commissions officielles, les restaurateurs, et commença même de l'enseigner.

Le baume de copahu, élément clef du second système, est pour Valentinis un remède proprement universel et devient même un moyen de prévention. Quelles que soient les altérations dont souffre une peinture, celle-ci doit être avant tout imprégnée de copahu, qui consolide, revivifie et "nourrit" la couche picturale. Cette « *nutrizione* » est l'impératif, le centre de sa pratique, « *la seule réparation rationnelle* ».

Si ses démarches furent ralenties, l'année 1891 marque leur apogée, lorsqu'il se voit confier le traitement de la *Vénus d'Urbino* du Titien (dévernée en 1996).

On retrouve là les caractéristiques communes aux engouements qui saisissent régulièrement le monde de la restauration : opérations réputées indispensables, donc systématisées, apportant une solution générale et des résultats spectaculaires, appuyées sur un discours incontestable.

Le premier système aux simples vapeurs, qui a toujours sa pertinence, n'entre pas dans cette catégorie. La manière dont il a été reçu, à partir de 1863, montre qu'il ne faisait pas figure de remède miraculeux.

Le destin du premier système

Il conviendrait que les historiens observent plus attentivement comment fut accueilli ce premier système, diffusé dans les années 1864-65, par l'intermédiaire de Carl Vogt, professeur de Genève, qui s'était chargé de représenter Pettenkofer en Europe.

En Angleterre, Carl Vogt déposa le brevet sur les simples vapeurs d'alcool en 1864, et en fit, de suite, une démonstration à Sir Charles Eastlake, directeur de la National Gallery de Londres.

Ce dernier avait eu, vingt ans plus tôt, une expérience assez éprouvante des restaurations. Alors qu'il était conservateur au musée londonien, avait éclaté la première grande controverse sur le nettoyage des peintures (1846-53). Il préféra démissionner de son poste en 1847 [Brommelle 1956]. La même année, il publia son ouvrage magistral, fabuleuse somme de connaissances sur les méthodes anciennes de peinture à l'huile.

A son instigation, seize peintures des collections

londoniennes furent traitées par les vapeurs d'alcool en octobre 1864, parmi lesquelles une *Vierge et l'Enfant* d'Andrea del Sarto et le célèbre chef-d'œuvre du Titien, *Bacchus et Ariane*⁹.

Au vu des résultats, Eastlake fut convaincu de l'intérêt et de l'innocuité du procédé, qu'il qualifia de « *moyen important pour améliorer l'aspect des peintures et contribuer à leur conservation* » en précisant que la transparence qu'il procure n'est pas un « *nettoyage* ».

Carl Vogt remarque dans un *Mémoire* manuscrit : « *Le procédé encore inconnu fut l'objet des plus vives attaques surtout de la part de restaurateurs qui voyaient leur métier compromis* »¹⁰. C'est peut-être pourquoi il ne fut plus appliqué dans ce musée après la mort d'Eastlake (en décembre 1865), quoique l'on connaisse quelques exceptions¹¹.

Aucune trace de baume de copahu n'a été trouvée dans la matière picturale de l'Andrea del Sarto, lors des analyses réalisées récemment par la National Gallery. Elles ont fourni en outre un précieux repère sur l'effet à long terme des vapeurs d'alcool employées seules : « *aucun signe de solubilité inhabituelle des vernis, ni des couches picturales n'a été constaté* »¹².

L'Italie offre un autre terrain d'observation précieux puisque les deux procédés y furent connus et pratiqués, distinctement. Et débattus.

Dix ans avant que Valentinis ne fasse connaître le système au copahu en Italie, la régénération par les simples vapeurs y fut introduite par Vogt, qui déposa un brevet en octobre 1864¹³. C'est sous cette forme qu'elle apparaît dans les manuels d'Ulisse Forni en 1866 et de Giovanni Secco-Suardo, paru en 1895, deux restaurateurs emblématiques de l'époque.

Restaurateur principal de la Galerie des Offices, Forni prit part, aux côtés d'un chimiste et d'un physicien, à la commission chargée d'évaluer le procédé dont Carl Vogt fit une démonstration, en décembre 1865, à Florence. Forni, qui en connaissait déjà le principe par

9 - Et encore, la *Bacchanale* de Poussin, le *Paysage au soleil couchant* de Rubens, la *Femme adultère* et le *Marchand juif* de Rembrandt.

10 - Extrait du *Mémoire* manuscrit de Vogt, cité par Claudia Terribile, *Il restauro dei dipinti...* page 375, note 13.

11 - Le tableau du Titien, le *Paiement du tribut* (NG 224), a été traité une première fois en 1867, et encore une fois en 1925 (voir catalogue '*An Exhibition of Cleaned Pictures*', Londres, 1947).

12 - Larry Keith, « Andrea del Sarto's The Virgin and Child with Saint Elizabeth and Saint John the Baptist : Technique and Critical Reputation », *National Gallery Technical Bulletin* n°22, 2001, p. 52.

13 - Enregistré pour trois ans, il s'étend - par anticipation - aux vapeurs issues d'une multitude de produits : « *éthers de toutes sortes* », huiles volatiles variées, essences florales, acides divers, alcalis... *Il restauro dei dipinti*, p. 393 [Terribile 2002].

la lecture d'un article du *Times* sur les premiers traitements londoniens, présenta ses propres résultats.

Il explique avec une grande précision le bénéfice que l'on peut en attendre : résorber l'opacité d'un ancien vernis, « *mais jamais le rajeunir, de manière à retrouver la peinture dans l'état où son auteur l'avait achevée, ainsi qu'avait prétendu [déjà !] l'article du Times* ». Les vapeurs d'alcool ne sont pas efficaces pour traiter les vernis à l'huile... heureusement – ajoute-t-il – car, sinon, c'est aussi l'huile de la peinture qu'elles seraient capables de ramollir, avec de graves dangers.

Forni étant mort l'année suivante, le même emploi raisonné des vapeurs d'alcool sera poursuivi à Florence par Cosimo Conti, sur un ensemble de peintures du musée des Offices, du Palazzo Pitti et de la Galerie Palatine¹⁴. La *Dispute de la sainte Trinité*, d'Andrea del Sarto, que Conti traita par les vapeurs en 1888, ne montre, à l'issue des analyses récentes, aucun des signes de dégradations liées au copahu [Bensi 2002].

Secco-Suardo précise bien, lui aussi, que le procédé « *n'est pas un remède universel [...] mais seulement d'une précieuse utilité pour certains cas* » qu'il détermine à la suite. Son manuel, publié après sa mort, montre un esprit d'une grande curiosité, accumulant les informations : la régénération y prend place parmi de multiples autres techniques. On s'interroge toutefois sur les expériences qu'il fit, principalement sur les tableaux de sa propre collection en compagnie de Vogt. On s'étonne des temps d'exposition aux vapeurs d'alcool qu'il rapporte – « *deux à trois heures en moyenne* » et jusqu'à « *douze heures* » pour des vernis résistants – (Forni se limite à 30 minutes, considérant que si l'opération n'a pas eu l'effet voulu, c'est que le vernis est de nature huileuse, non régénérable par ce moyen). Il expérimente d'autres vapeurs (prévues dans le brevet, voir note 13), de chloroforme, d'éther, de sulfure de carbone, qu'il recommande pour les chancis rebelles.

Nous voyons que ce premier système n'a pas produit les emballements, le systématisme et les illusions qui caractérisent l'adoption enthousiaste du copahu.

On comprend néanmoins les hésitations des administrations locales ou centrale, confrontées à une (double) méthode assortie de si nombreuses variantes. Durant plusieurs années, toute « régénération » fut soumise à l'accord du ministère. Celui-ci restait en attente d'une méthodologie certifiée dont il pourrait autoriser l'emploi sur les collections publiques et l'enseignement nécessaire à son utilisation correcte.

En Vénétie, où Guglielmo Botti avait introduit la régénération transmise par Vogt, l'Académie des beaux-arts opposait les mêmes réserves de principe.

Le débat s'envenima lorsque Valentinis obtint l'autorisation d'enseigner sa propre méthode à Venise. Cette crise – après laquelle Valentinis se retira de la scène – ne peut être réduite à la rivalité des deux hommes. C'est bien le premier procédé que défendit

Botti, devenu inspecteur, et d'autres académiciens avec lui¹⁵. On leur doit finalement que les tableaux vénitiens n'aient pas été embaumés au copahu.

La polémique devint si confuse que toute « régénération » resta interdite en Vénétie, officiellement. Mais les archives étudiées par Rinaldi [2002] montrent que les traitements première manière ont été poursuivis sous la direction de Botti, par Giovanni Spoldi et d'autres restaurateurs vénitiens, jusqu'au début du 20^{ème} siècle. Ils avaient simplement changé l'appellation et adopté le terme « *evaporazione alcolica* », plus exact.

Et en France ? Le sujet n'a pas encore fait l'objet d'études. Nous ne pouvons ici que l'esquisser.

Aucune sorte de régénération n'apparaît dans les rares manuels de restauration ou traités de peinture parus en France après 1863, jusqu'à la fin du siècle¹⁶.

Nous avons en revanche retrouvé un document méconnu : une longue présentation en français des deux systèmes Pettenkofer – l'exposé est clair sur ce point – rédigée par le Docteur Goppelsröder, dans le *Bulletin de la Société Industrielle de Mulhouse*, en 1873. Toutefois, notons qu'à cette date l'Alsace était rattachée à l'Allemagne... On peut se demander si la guerre de 1870-71 n'a pas freiné la diffusion en France de ce procédé allemand et pour longtemps.

La régénération y est en tout cas très mal connue. Celle de la *Ronde de Nuit* de Rembrandt, effectuée au copahu par Hopman, est appréciée par Durand-Greville dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1889. Mais, Moreau-Vauthier, en 1913, la confond avec un « nettoyage », qu'il préjuge désastreux. Le même auteur s'émerveille en revanche d'un mystérieux « *appareil* » à régénérer, utilisé par le restaurateur du Palais de Versailles sans en dévoiler le principe (aux vapeurs d'alcool, semble-t-il).

Le premier manuel à traiter de régénération est celui de Georges Meusnier, en 1909 : il prône la méthode de l'alcool liquide, adoptée en France jusqu'à nos jours, qu'il présente comme un « *procédé tout à fait nouveau* ».

L'histoire de cette *régénération française* reste à écrire, y compris à travers les effets dommageables de l'alcool liquide qu'elle a pu induire (voir ici pp. 27-29). Il conviendrait que les instituts et musées français collaborent à cette enquête, ainsi qu'ont su le faire leurs homologues italiens, allemands, autrichiens et hollandais à propos du baume de copahu.

Michel Favre-Félix

14 - Voir Rinaldi (2000), documents 3 et 4, pp. 124-125.

15 - Comme il s'en explique dans un article de la *Gazetta di Venezia* du 10 février 1875 : « *Ce que l'on nomme système Pettenkofer, pour raviver les vernis, n'est rien d'autre qu'une évaporation d'alcool à froid.* » En avril 1876, Botti avertit le Ministre que le procédé ne doit pas utiliser le baume de copahu car celui-ci est sujet au jaunissement.

16 - Lejeune, T., 1863 / Lachaise, C., 1866 / Ris-Paquot, O.-E., 1873 / Dalbon, C., 1898.

Bibliographie

- Actes du Colloque international d'Udine, 2002
Il restauro dei dipinti nel secondo Ottocento. Giuseppe Uberto Valentinis e il metodo Pettenkofer, (a cura di G. Perusini), Ed. Forum, Udine, 2002.
- Bensi, P., 2002
 "Storia della diagnostica e appunti di chimica nelle vicende del metodo Pettenkofer in Italia", colloque d'Udine, pp. 29-46.
- Brommelle, N., 1956
 "Material for a History of Conservation. The 1850 and 1853 Reports on the National Gallery", *Studies in Conservation*, Vol. II n°4, IIC, pp. 176-188.
- Brücke, E., 1866
Des couleurs au point de vue physique, physiologique, artistique et industriel, Ed. Baillières et Fils, Paris, 1866, pp. 116-117.
- Conti, A., 1988
Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte, Electa, Milano, rééd. 2003.
- Doerner, M., 1922
The Materials of the Artist and their use in Painting Ed. Harcourt-Brace, New York, 1949, pp.397-401.
- Ehrhardt, A., 1875
 "Anhang über Konservierung, Regeneration und Restauration alter Gemälde", annexe à la 5^e édition de P.L. Bouvier, *Handbuch der Ölmalerei für Künstler und Kunstfreunde*, Schwetschke, Braunschweig, 1875.
- Ferrucci, F., 1999
 "Il metodo della rigenerazione dei dipinti e la sua diffusione in Italia", *Kermès* n°36, 1999, p. 11-19.
- Forni, U. 1866
Manual del Pittore Restauratore, Successori Le Monnier, Firenze, 1866.
- Incerpi, G., 2002
 "Da Forni a Valentinis : il metodo Pettenkofer nelle Regie Gallerie di Firenze", colloque d'Udine, pp. 125-161.
- Koller, M., 2002
 "L'impiego del metodo Pettenkofer in Autria nei secoli XIX e XX", colloque d'Udine pp. 163-169.
- Kuhn, J.A., 1864
Pettenkofer's Regenerations-Verfahren und seine Stellung zur Gemälde-Restauration und Conservirung, Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig, 1864.
- Meusnier, G., 1909
De l'entretien et de la restauration des tableaux... Librairie Artistique, Paris, 1909.
- Moreau-Vauthier, Ch., 1913
La Peinture, Ed. Hachette, Paris, 1913.
- Office International des Musées, 1939-1940
Manuel de la conservation et restauration des tableaux Manual on the conservation of paintings, réédition, Archetype Publications, 1997, pp. 118-120.
- Pettenkofer, M. von, 1870
Über Ölfarbe und Konservierung der Gemälde-Gallerien durch das Regenerations-Verfahren, Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig, 1870.
- Rinaldi, S., 2000
 "Il metodo Pettenkofer in Italia (1865-1892): cause ed effetti della rigenerazione delle vernici", *Bollettino d'Arte*, n° 112, 2000, pp. 117-125.
- Rinaldi, S., 2002
 "Rigenerazione o evaporazione ? Interventi veneziani di Giovanni Spoldi", colloque d'Udine, pp. 273-289.
- Schmitt, S., 1990
 "The Pettenkofer Process. Examination of paintings treated by Pettenkofer's process", *Preprints of the Contributions to the Brussels Congress*, 1990, *Cleaning, Retouching, Coating, IIC*, London, pp. 81-84.
- Schmitt, S., 1999
 "The reprint of Professor Max von Pettenkofer's 1870 publication *Über Ölfarbe*", *ICOM-CC 12th Triennial Meeting, Lyon*, 1999, Volume I, pp. 188-193.
- Schmitt, S., 2000
 "Progress in research on effects of the Pettenkofer process", *Art et Chimie, la Couleur, Actes du congrès, Paris 1998*, CNRS éditions, Paris, 2000, pp. 137-140.
- Schmitt, S., 2002
 "Il metodo Pettenkofer in Germania e nei paesi nordici", colloque d'Udine, pp. 339-360.
- Secco-Suardo, G., 1895
Il restauratore dei dipinti Hoepli, Milano, (réédition, 2010).
- Stout, G.L., 1948
The Care of Paintings, Columbia University Press, New York, pp. 14-24.
- Terribile, C., 2002
 "Valentinis e le polemiche ministeriali sul metodo Pettenkofer", colloque d'Udine, pp. 371-422.
- Werf (van der), I.D., 2000 (van den Berg, K., Schmitt, S., Boon, J.)
 "Molecular characterization of copaiba balsam as used in painting techniques and restoration procedures", *Studies in Conservation*, 45, 2000, pp. 1-18.

Restauration semi-virtuelle : l'affaire des Rothko

*Parfaitement réversible et sans aucun contact,
une restauration devient-elle légitime pour autant ?*



Le panneau V des *Harvard Murals* de Rothko :
à gauche photographié en 1968 avec ses couleurs d'origine
et à droite en 1988, montrant la décoloration du Lithol Red.
(Harvard University Art Museums)

« *Hands-off art conservation* », la restauration-sans-y-toucher. L'expression est inventée par le *Wall Street Journal* dans l'article qu'il consacre à une curieuse innovation¹. De quoi s'agit-il ? Tout simplement de projeter sur un tableau une image spécialement conçue afin de donner aux spectateurs l'illusion que la peinture a retrouvé, au plus proche, son aspect d'origine.

Le procédé prétend relever le défi posé par les cinq toiles de Rothko créées en 1962-63 pour la salle à manger du Holyoke center, clinique de Harvard, et offertes par l'artiste à l'université. Depuis leur installation, leurs profondes couleurs pourpres ont progressivement viré aux tons gris bleuâtres sous l'effet de l'intense lumière diffusée par les baies vitrées de la salle. A cette altération irrémédiable se sont ajoutés des éraflures, des taches et des graffitis, si bien qu'en 1979, les toiles décolorées étaient déposées et stockées à l'obscurité, *sine die*.

Hormis une exposition temporaire en 1988, les cinq tableaux n'avaient plus été montrés au public, ce qui valait à l'université des critiques régulières.

C'est dans ce contexte de négligence passée que les chercheurs du pôle conservation de Harvard (le centre d'étude technique de l'art moderne – CTSMA – et le Straus Center, centre de recherche et de restauration), ont mis au point ce curieux dispositif avec l'assistance du Media Lab de l'institut de technologie du Massachusetts et celle du laboratoire images et médias de l'université de Bâle. L'image projetée, qui vise à compenser les pertes de coloration, a été élaborée par calculs informatiques à partir de mesures spectromé-

triques et de photos prises en 1964, dont les couleurs en ektachrome ont dû, elles-mêmes, être réétalonnées.

« *C'est la restauration idéale*, selon Carol Mancusi-Ungaro, directrice du CTSMA, *dans laquelle vous ne touchez pas concrètement à l'œuvre d'art* ». Cette heureuse reconnaissance du principe de précaution ne doit pourtant pas masquer les ambiguïtés du projet.

Remarquons d'abord que ce procédé n'a pas le mérite d'éviter une restauration périlleuse, car aucune action n'était envisageable face à la décoloration de ces tableaux. Il a pour ambition de leur *inventer*, malgré tout, une forme de restauration, détournée.

Peut-on vraiment employer le terme de restauration ? Chercher à rétablir l'aspect des œuvres tel qu'au sortir de l'atelier du peintre n'est que le recyclage d'une vieille conception, utopique, du 19^{ème} siècle.

Il existe d'ailleurs un précédent, qui devrait faire réfléchir sur la portée de cette invention.

Depuis dix ans, un procédé comparable de projection d'images numériques "recolore" les sculptures, jadis peintes, des trois portails de la cathédrale d'Amiens. Nos lecteurs se souviennent peut-être qu'à l'issue du nettoyage réalisé par les Monuments Historiques, la municipalité d'Amiens, dépitée de n'avoir pas obtenu une reconstitution (toute hypothétique !) de leurs polychromies médiévales au moyen de retouches peintes directement sur la pierre, avait imaginé cette alternative lumineuse. Le résultat séduit les touristes : les portails ainsi transformés en sorte de crèches fluorescentes lors de spectacles nocturnes sont la grande attraction de l'été. Ce n'est pas là non plus ce que l'on doit appeler une restauration.

Responsabilités et culpabilités

La recolorisation des Rothko repose incidemment la question des responsabilités dans leur dramatique détérioration. L'explication physique est simple : un pigment rouge synthétique utilisé par l'artiste, le Lithol red, dont la couleur s'est rapidement évanouie. Pourtant, conclure sur la technique défectueuse des peintres modernes et l'autodégradation de leurs œuvres, ainsi que le font volontiers les musées et parfois les journalistes à leur suite, n'est pas soutenable. Rothko restait dans la tradition d'une technique classique et saine, utilisant des toiles, de la colle animale, de l'essence et de l'huile. On ne peut pas lui imputer la fugacité du Lithol red alors que les deux scientifiques de référence dans le monde de la restauration et de la conservation à l'époque – G.L. Stout et R.J. Gettens – avaient attribué à ce nouveau pigment une « *bonne résistance à la lumière* »...

1 - "Fixing Without Touching", par Daniel Grant, *The Wall Street Journal Online*, 15 juin 2010.

Par coïncidence, ces deux éminentes autorités avaient été, respectivement, le chef du département conservation et le chimiste du Fogg Art Museum de cette université de Harvard.

Il serait plus juste de porter au crédit du peintre d'avoir refusé catégoriquement tout vernis "protecteur" sur ses peintures contre l'avis des responsables d'alors. Rothko a sans doute évité ainsi à ses tableaux un malheur supplémentaire. En effet, les conservateurs américains étaient à l'époque férus des nouveaux vernis synthétiques, dont Gettens et Stout s'étaient fait les plus chauds partisans et les expérimentateurs au Fogg Art Museum. Nous savons à présent que nombre de ces vernis synthétiques des années 60 sont devenus grisâtres, opaques, et des plus difficiles à dissoudre avec le temps. Certains ont emprisonnés des pigments qu'ils étaient censés protéger, ce qui rend leur suppression extrêmement périlleuse, sinon impossible.

Peu importe les volontés de l'artiste

En revenant sur l'histoire de ces tableaux, on comprend qu'ils seraient bien mieux conservés si les intentions de Rothko avaient été respectées.

Dès l'installation des cinq toiles, le peintre fut hérissé par les conditions d'éclairage, le flot de lumière diffusée par les grandes baies vitrées. Depuis le milieu des années 50, il exigeait que ces tableaux soient exposés sous une lumière tamisée, qui leur conférait un caractère mystérieux, ce qu'il parvenait à obtenir de ses galeristes à force d'insistance. Aurait-on respecté cette volonté, les peintures d'Holyoke n'auraient pas fané à ce point : le même pigment utilisé par Rothko dans ses tableaux de la série *Segram Mural*, qui furent moins éclairés, n'a pas connu une si forte altération. Le Holyoke center a tardé à prendre des mesures de protection et les voilages prévus pour réduire la lumière ne furent pas utilisés régulièrement.

Les intentions de l'artiste sont encore une fois ignorées dans la nouvelle intervention, aussi "idéale" soit-elle techniquement.

« *Rothko ne se serait pas soucié que [ses peintures] paraissent vieilles et fanées* » affirme dans le *Wall Street Journal*, Dore Ashton, amie proche et de longue date de l'artiste et historienne de l'art moderne des plus respectées. « *Il avait une grande déférence pour les œuvres des maîtres anciens, la manière dont elles s'assombrissent avec l'âge et prennent un aspect si noble, imposant. De cette manière, vous concevez les peintures anciennes comme des survivants, comme des êtres vivants.* »

C'est aussi l'avis de Paul Whitmore, directeur du Art Conservation Research Center de l'université Carnegie Mellon depuis plus de vingt ans. Whitmore est bien placé pour en parler. Il fut le premier à étudier les décolorations des pigments de Rothko alors qu'il était jeune

chimiste à Harvard en 1986, où ses analyses mirent en évidence le rôle du Lithol red, et il se demande aujourd'hui « *si Rothko aurait voulu que l'on mette son art en survie artificielle* » de cette manière.

Restauration indirecte, mode d'emploi

N'y-a-t-il pas lieu de se réjouir tout de même d'une opération sans risque ? Elle n'est pas sans rappeler un principe que nous avons défendu et que l'on pourrait nommer celui de la restauration indirecte.

De la même manière que la conservation préventive consiste à agir sur l'environnement afin de préserver l'objet d'art, celle-ci consiste à agir sur les conditions de présentation pour corriger les problèmes de perception.

Ainsi, le fameux jaunissement des vernis auquel les musées reprochent de fausser le rendu des couleurs d'une peinture, peut être nettement corrigé de manière indirecte. Le choix d'une teinte assourdie pour les murs de la salle et d'une lumière légèrement chaude peut suffire à en dissiper l'influence sur notre perception, sans avoir à ôter le vernis, ni à l'alléger. Ce n'est pas un hasard d'ailleurs, si l'on obtient cette correction chromatique en reconstituant les conditions dans lesquelles les peintures étaient présentées normalement à l'époque de leur création.

L'expérience américaine démontre le pouvoir de ces actions indirectes. Mais elle le démontre par l'absurde, en prouvant qu'on peut aussi dénaturer un tableau sans y toucher. Transformées en écran de projection, les cinq toiles perdent leur essence d'œuvres d'art, indissociable de leur matière irremplaçable. « *En réalité* », remarque R.H. Marijnissen, « *les œuvres dégradées de Rothko servent à créer des œuvres virtuelles. [...] Cette démarche s'inscrit dans une tendance qui me semble très préoccupante : le virtuel manipulé et accepté comme ersatz de la réalité réelle.* »

Le travail de l'équipe américaine apparaît finalement comme une sorte de subterfuge permettant de racheter les fautes de conservation commises par l'université : l'erreur est expiée par le miracle technologique, l'irréparable est transformé en triomphe.

Le désastre des peintures de Harvard méritait une autre réaction. Nous rappellerons celle de Paul Whitmore, qui fut exemplaire. Le destin de ces Rothko détermina l'orientation de sa carrière, consacrée dès lors au problème des colorants et de leur conservation. Ses recherches le conduisirent à inventer un appareil qui mesure la potentielle décoloration des composants d'un objet de collection. Son testeur, utilisé dans les musées du monde entier, permet ainsi de prévoir les risques de fugacité et d'adapter l'environnement de l'objet pour assurer sa préservation optimale.

De la conservation, sans y toucher.

M.F.-F.

Qui a peur des rayons X ?

*Un somptueux ouvrage de référence et
de formation sur les radiographies de tableaux,
indispensable pour les historiens de l'art.*

Malgré son titre, *The Masters' and the Forger's Secrets* nous entraîne loin de ces publications naïves sur les anecdotes "secrets" de la peinture. En revanche, on y découvre combien les radiographies ont de choses à nous dire, méconnues et passionnantes.

D'entrée, quelques idées reçues sont balayées. Non, une radiographie n'est pas l'image des premières étapes cachées du travail d'un artiste. Ce qu'elle rend visible ce sont de multiples indices sur sa fabrication et sur les stigmates de son destin jusqu'à nos jours, explicites pour qui sait les repérer. Et ce qu'elle ne montre pas (les pigments que les rayons traversent sans en donner d'écho, les matériaux absents) est aussi révélateur que ce qu'elle fait apparaître.

Sans théorie, ni emphase littéraire, R.H. Marijnissen nous initie au déchiffrement et à l'interprétation de ces images scientifiques au travers d'une iconographie sans précédent qu'il a constituée sur plus de quarante ans.

Deux cent soixante radiographies reproduites en grand format, fréquemment en détail grandeur réelle, composent une prodigieuse base de documents, à travers laquelle l'auteur nous conduit, ou plutôt, nous apprend à discerner et nous entraîne à réfléchir.

Après avoir situé les tableaux dans leur contexte, il guide l'observation des clichés, puis en propose l'interprétation et lance les discussions critiques.

Parfois, le tableau est aussi montré en lumière directe, lorsque cette reproduction sert à la discussion. Mais souvent nous verrons uniquement les radiographies des tableaux étudiés. Il ne faut pas voir dans ce choix le moindre désintérêt pour l'œuvre d'art, éconduite au profit du cliché médical. Au contraire, il nous empêche d'en rester à une confrontation simpliste. Il évite ainsi les fausses pistes : l'effet artistique d'un côté et son explication de l'autre, l'apparence et la réalité, le montré et le dissimulé, etc.

Les radiographies deviennent un truchement par lequel Marijnissen nous met en présence du remarquable métier des artistes flamands, nous explique l'évolution de leurs techniques. On y apprend à reconnaître leur richesse et leur complexité.

Pour être lues et interprétées, les radiographies réclament de l'expérience, du discernement : un constant va et vient entre la construction artisanale et le rendu artistique. Les indices y sont nombreux, entremêlés, subtils, déroutants pour le profane... et pour l'érudit, le conservateur de musée, très rarement formés à leur lecture.

N'est-ce pas la raison pour laquelle, remarque l'auteur, les publications des historiens de l'art délaissent si souvent les grises radiographies depuis vingt ans au profit des vues sous infrarouge, qui sont plus flatteuses et leur paraissent plus "lisibles" ? Or ces dernières ne racontent pas la même chose. Et l'auteur suggère une seconde explication : les radiographies sont autrement plus efficaces pour débusquer les faux, démontrer l'état réel de ruine d'un tableau habilement retouché, mettre en doute les attributions trop flatteuses... tandis que les infrarouges ne permettent pas toutes ces révélations, embarrassantes pour les musées ou certains experts.



« *Authentification des peintures par le moyen des rayons-X* », précise le sous-titre, car Marijnissen ramène toujours son étude à la notion d'authenticité. Afin d'établir ce « *dialogue avec l'œuvre ravagée après 250 ans de restauration* » – pour reprendre le titre de son ouvrage sur le sujet – il faut discerner ce que les hommes ont imposé aux tableaux, par zèle ou par incurie.

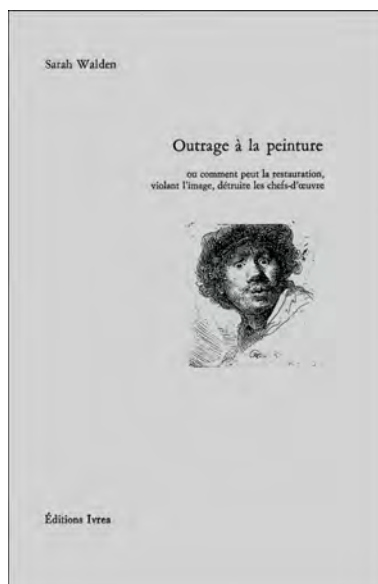
Les faux, sujet souvent abordé par l'auteur, ont un chapitre entier. Les dossiers de plusieurs attributions contestables – parmi les plus prestigieuses, à Vermeer, Van Eyck, Rembrandt – sont réouverts, avec la

collaboration du micro-chimiste Léopold Kockaert.

Les progrès récents ? Ils tiennent aux procédés numériques, comme pour nos appareils photo. La prise de vue est simplifiée ; la consultation et la diffusion des images sont un jeu d'enfant. Mais la numérisation a des revers. Les images sont moins précises que sur les films radiographiques classiques. Elles peuvent être retravaillées sur ordinateur... avec une facilité qui conduit vite à la limite de la manipulation, rappelle Marijnissen.

Alliant l'expertise rigoureuse au plus profond amour des œuvres, cet ouvrage est indispensable à la formation des historiens de l'art, mais, en même temps, accessible pour l'amateur de peinture.

*The Masters' and the Forger's Secrets,
X-ray Authentication of Paintings.*
Roger Henri Marijnissen, Mercatorfonds (2009)



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,

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 Szê-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...

Secrétariat de l'ARIPA et de la rédaction de *Nuances* :

3 rue du Cannau, 34000 Montpellier

<http://www.aripa-revue-nuances.org> (accès aux précédents numéros de *Nuances* en PDF) email : aripa@laposte.net

4^{ème} Trim. 2011 – ISSN : 1270-1955 – Directeur de la publication : Michel Favre-Félix

Ce numéro a été réalisé avec l'aide de James Bloedé, Christine Vermont et Philippe Azzaretti (*Noir Ebène*-photogravure) Imprimé par Pure Impression™, label « IMPRIM'VERT », adhérent à la charte Reflexnature.

✂
Commande, sans adhésion, d'un exemplaire de *Nuances* (numéro en cours ou antérieur disponible) port compris : 12 €

ADHEREZ à l'ARIPA : cotisation annuelle (incluant le numéro *Nuances* paraissant dans la période)

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 (adresse : 3 rue du Cannau, 34000 Montpellier)