

# Nuances

ASSOCIATION POUR LE RESPECT DE L'INTEGRITE DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

JUIN 1999 N° 20-21 PRIX : 30 F

---

☛ *Sommaire : Sur les procédures obligatoires, p. 3.*

*La patine, témoin d'authenticité, par Paul Pfister, p. 6.*

*Nos éternités et nos absolus sont relatifs, par Albert Memmi, p. 16.*

*... et Vincent Bioulès, Serge Bloch, Jean-Max Toubeau, Jacques Raphanel, Raoul Klein...*

---

◆ *Editorial, par Jean-Max Toubeau*

## De suffisants visiteurs ?

Remercions chaleureusement Lorenzo Valentin, directeur des éditions IVREA, qui a pris l'initiative de publier tous les numéros de *Nuances* qui précèdent celui-ci. Personnellement conscient de la réalité des problèmes que nous soulevons, il apporte beaucoup de soins à la diffusion de ce volume, comme il en a apporté à sa réalisation. Travail qui commence à porter ses fruits, puisque l'accueil fait au livre est manifestement favorable, auprès des libraires comme dans la presse (*Le Monde, Le Monde de l'éducation, Marianne, Politis, France-Inter...*). La soirée organisée le 31 mai au théâtre de l'Atelier, à Paris, à l'occasion de cette parution, fut un franc succès<sup>1</sup>. La conférence de James Bloedé, étayée par des illustrations particulièrement choisies, a permis à de nombreux spectateurs de se forger leur propre conviction.

Le débat animé qui a suivi nous laisse le regret de n'avoir pu entendre s'exprimer suffisamment les restaurateurs présents. Il n'est pas facile de discuter en public. Mais des conversations privées ont eu lieu qui ont pu contribuer au débat le plus important : celui que chacun mène peu à peu avec lui-même.

Remercions aussi Albert Memmi pour le beau texte qu'il nous autorise à publier (p.13). Il témoigne d'une

conscience qui s'éveille à ce qu'est le vieillissement des œuvres. Certains y reconnaîtront un moment de leurs propres méditations sur la nature des œuvres d'art.

Croire l'œuvre intangible, une et absolue, et penser que sa forme est le médium grâce auquel on communique avec les intentions de l'auteur, est en effet la plus courante des idées fausses. C'est une idée fixe, donc une idée morte (la morne lumière artificielle de la plupart des musées actuels est comme une parfaite mise en scène de cette conception).

Les œuvres sont plurielles et vivent de la vie de ceux qui les inventent : leurs auteurs puis leurs spectateurs. En les découvrant et redécouvrant, ceux-ci les recréent dans leur imaginaire, les « rejouent » à leur façon. Et les œuvres vivent d'autant mieux que leurs amateurs ont du talent. Comme le disait Montaigne : « *Un suffisant lecteur découvre souvent es écrits d'autrui des perfections autres que celles que l'auteur y a mises et aperçues, et lui prête des sens et des visages plus riches* ».

Et les œuvres ont parfois besoin, pour renaître, de spectateurs de génie, après des décades d'oubli, quand on ne posait plus sur elles que des regards éteints (ce fut le cas pour Vermeer). « *Une grande œuvre classique est un miroir où des générations successives découvrent le génie qui leur est propre* », dit Michel Tournier. On ne peut mieux définir ce qu'est la tradition, quand l'académisme ne l'étouffe pas.

Tout ceci ne nous condamne pas au scepticisme.

C'est justement parce que les œuvres sont de notre monde, et non d'un royaume absolu, qu'il faut les protéger. Parce qu'elles ne sont pas intangibles, il faut éviter que certains les touchent. Parce qu'elles ont vieilli, il ne faut pas falsifier les marques du temps, il faut accepter leur patine. Et pour qu'elles puissent vivre et parler librement à notre imaginaire, il ne faut pas en organiser l'embaumement, ni l'exploitation commerciale.

Les visiteurs éveillés, à notre époque, ne sont-ils pas souvent rebutés par la muséographie moderne ? Quelques-uns, sans doute, seront « suffisants » pour trouver leur inspiration malgré les éclairages artificiels, les faux-jours, les campagnes de restauration qui nivellent et vulgarisent, et le piétinement des fouilles fatiguées.

Tandis que, dans le monde entier, les *tour operators* vendent le Louvre en pack touristique avec le Moulin Rouge et la Tour Eiffel. Entreprise que nos

conservateurs-promoteurs accueillent si volontiers que l'on se demande s'ils ne mettent pas tout en œuvre pour l'encourager. Au point que *La Joconde*, qui sans doute est un chef-d'œuvre, est aujourd'hui, de surcroît, devenue une nuisance. Tout le Louvre en souffre, et son architecture va en être pour toujours altérée, dans la salle des Etats coupée en deux. Pour une cause perdue d'avance : où est l'architecte qui pourrait faire le miracle de rendre ce tableau accessible à des milliers de touristes, chaque jour, tout en permettant à des amateurs de peinture de le contempler à loisir ?

Jean-Max Toubeau

1. Cette réunion, organisée à l'initiative de l'association des Amis de la librairie Vendredi (67, rue des Martyrs, 75009 Paris), a rassemblé plus de 300 personnes

.....

## Dans la presse

« RESTAURER. Une exposition Tintoret dans une Mairie de Paris. Le peintre Balthus, rapporte *Le Monde*, passe devant les toiles en s'exclamant chaque fois : "Restauration ! Restauration !" C'est vrai que nos conservateurs de musée aiment bien montrer des œuvres propres, époussetées, nettoyées ; rajeunies, présentables. Ce serait peut-être très bien pour les jeunes générations qui en font la découverte, mais pour les amateurs qui ont vu ces œuvres avant leur passage par les mains des restaurateurs, l'épreuve est douloureuse de se trouver devant des créations où le parasite qui les maquilla pour les rajeunir se place entre l'artiste et nous. Devant l'autorité des institutions officielles, le visiteur désespéré se sent bien seul. Heureusement, il existe une Association pour le respect de l'intégrité du patrimoine artistique (l'ARIPA) qui dénonce les abus des restaurateurs. L'ARIPA publie un journal : *Nuances*. Pour une information plus complète des visiteurs dans les musées, suggérons à l'ARIPA de faire campagne pour que les cartouches qui identifient les œuvres indiquent désormais la date de leur restauration ultime et le nom du restaurateur. »

Pierre Descargues  
*La Nouvelle Revue Française*,  
 mai 1999

*Notons qu'en juin 1995, dans son éditorial de Nuances 7, Etienne Trouvers demandait déjà au nom de l'association qu'une information complète soit fournie au public et que les cartels indiquent les dates*

*des restaurations ainsi que les noms des restaurateurs et des responsables des travaux.*

## Au Louvre, le printemps de la censure

Le Louvre est en train d'organiser, pour le printemps prochain, un cycle de conférences sur la restauration. L'ARIPA, on s'en doute, n'a pas été invitée à cette manifestation qui restera confinée à des exposés historiques pour éviter soigneusement d'aborder les vrais problèmes.

Le Professeur James Beck avait été pressenti. Mais Monsieur Rosenberg et Monsieur Gaborit (directeur du département des Sculptures) ont refusé catégoriquement sa présence.

Le Louvre a une mission de service public et, à ce titre, sa direction se doit d'être impartiale. Il est inadmissible qu'elle oppose son veto à la venue de James Beck, historien de l'art reconnu et spécialiste des questions de restauration. Sa présence aurait pourtant contribué à susciter un débat de qualité. L'institution aurait-elle, en matière de restauration, quelques incertitudes et craindrait-elle que donner la parole à James Beck équivaille à tendre des verges pour se faire battre ? Un tel cycle de conférences, financé par les contribuables, devrait avoir pour but d'informer le public sur les choix, fussent-ils contradictoires, qui s'offrent en matière de conservation de son patrimoine.

*Nous publions ci-dessous les propositions de l'ARIPA sur ce que devraient être les « procédures obligatoires » en matière de restauration. Ce texte a été voté par l'assemblée générale de l'association. Il a été transmis au cabinet de Madame la Ministre de la Culture et à une vingtaine de parlementaires.*

# Sur les procédures obligatoires

## *Projet pour une réforme de la conduite des opérations de restauration des peintures, sculptures et objets d'art des collections publiques et œuvres classées*

### **Pourquoi un projet de réforme ?**

L'accroissement continu du nombre des restaurations pose de façon urgente un double problème :

1° Le manque de temps accordé à l'étude préalable pour chaque intervention.

2° La systématisation des interventions qui risque de faire oublier le caractère unique de chaque œuvre d'art.

Il nous a donc paru essentiel de proposer ici un ensemble de **procédures** qui mettent les objets d'art de notre patrimoine à l'abri d'interventions hâtives, incontrôlables ou non motivées par les besoins réels de l'œuvre.

D'autre part, la multiplication des travaux et leur rythme précipité tendent à réduire la conservation/restauration à une activité simplement technique, où prédomine l'approche matérielle. C'est oublier que la restauration est d'abord un problème culturel.

Nous estimons donc urgent de rétablir cette primauté de la dimension de **politique culturelle** sur l'approche technicienne. Dans ce but serait constituée une Commission Supérieure Nationale auprès de l'instance politique qu'est le Ministère de la Culture – cette Commission étant ouverte à des personnalités représentatives, extérieures à la Direction des musées de France (élus, académiciens, artistes, experts...).

Pour les mêmes raisons, nous demandons un **rééquilibrage** de la composition du Conseil Scientifique de Restauration des Musées de France.

Sous sa forme de 1991, ce Conseil ne réservait pour de possibles intervenants extérieurs que quatre places (sur onze membres). Ces quatre personnalités étaient tout de même nommées par le Ministre, qui se trouvait encore libre de choisir leurs qualités et qualifications.

Or le projet actuel d'un nouveau Conseil Scientifique (du Centre de recherche et de restauration des musées de France) montre la volonté de n'en laisser plus aucun : les seuls trois membres nommés « en raison de leur compétence » (sur quatorze) le seraient directement par la Direction des musées de France et non plus par le Ministre. De plus, la « qualification » de ces trois membres est d'office déterminée : un restaurateur libéral (ceux des musées le sont), un représentant d'une institution étrangère et un responsable d'un atelier de restauration (du musée par exemple).

Comme on le voit, ce projet consacrerait une fermeture complète de l'administration des musées sur elle-même, excluant tout débat de politique culturelle.

Enfin, la lecture des dossiers administratifs nous a convaincus de la nécessité de repenser la **composition des Commissions** réunies à l'occasion de la restauration des grandes œuvres patrimoniales, afin d'y introduire une véritable interdisciplinarité. Actuellement il s'y déroule des débats étonnamment brefs (le sort de plusieurs œuvres étant souvent réglé en une seule séance) et où ne s'expriment pas de points de vue réellement divers, tous les membres appartenant à la même administration ou étant choisis par elle. On constate malheureusement que nombre de décisions d'intervention sur les chefs-d'œuvre du patrimoine sont prises hâtivement et sans réelle analyse critique.

### **I - Création d'une Commission Supérieure Nationale pour le Respect et l'Intégrité du Patrimoine**

Une Commission Supérieure Nationale pour le Respect et l'Intégrité du Patrimoine, en charge des peintures et des sculptures, extérieure à l'administration des musées nationaux, sera créée. Elle sera pla-

cée sous la présidence du Ministre de la Culture, qui en désignera les membres.

Elle comprendra, de façon paritaire, des conservateurs, des restaurateurs, des parlementaires, des artistes et des connaisseurs. Ainsi s'exercera une véritable interdisciplinarité. La présence de parlementaires intéressés par ces questions manifesterà que le patrimoine n'est pas la propriété des conservateurs mais celle de la nation. La présence d'artistes, peintres et sculpteurs, se justifiera par la qualité spécifique du regard qu'ils ont pu développer les outils à la main, quand ils ont des pratiques présentant des analogies avec celles des maîtres anciens. Cette présence des artistes est aujourd'hui d'autant plus indispensable que la profession de restaurateur n'est plus, comme c'était récemment encore le cas, une spécialisation du métier de peintre ou de sculpteur. La nomination de grands connaisseurs (qui peuvent être aussi écrivains, scientifiques, musiciens, historiens, collectionneurs, professeurs, architectes, experts ou amateurs purs et simples) aura pour critère la passion désintéressée, raison d'être essentielle de l'accessibilité des collections au public.

Par contre, il n'est pas ressenti comme une priorité que figurent au sein de cette Commission Supérieure des hommes de laboratoire. Car aucun professionnel n'oserait jamais prétendre que la restauration puisse être scientifique. La science, simple servante, fournit des informations dans la limite des connaissances et selon les questions posées. Mais elle ne saurait dire comment restaurer.

- La Commission Supérieure Nationale est une instance qui s'ajoute au schéma de fonctionnement actuel. Elle est instituée auprès du Ministre de la Culture.

- La Commission Supérieure nommera, au sein de chacune des structures de restauration actuellement existantes, des personnalités éminentes en mesure d'apporter les éléments pour faire naître de nouvelles analyses et de nouveaux débats, dans des réunions qui devront être plus fréquentes. Ces personnalités pourront être plus fréquentes. Ces personnalités pourront être plus fréquentes. Ces personnalités pourront être plus fréquentes. Ces personnalités pourront être plus fréquentes.

- La Commission Supérieure remettra tous les deux ans un rapport au Ministre. Ce rapport fera l'objet d'une publication et sera présenté au cours d'une séance publique.

- La Commission Supérieure aura accès à tous les documents. Elle pourra diligenter toute étude et recherche technique.

- Les bureaux de cette Commission ne seront pas installés dans les locaux des musées nationaux. Son secrétariat et son personnel seront autonomes par rapport aux musées. Le secrétaire général de la Commission, en raison de l'importance que la nation reconnaît à son patrimoine, pourra être un conseiller d'Etat ou un magistrat de la Cour des comptes.

- La Commission sera garante d'une nouvelle forme d'enquête publique relative aux œuvres à restaurer

dans les musées contrôlés par l'Etat. Elle devra être tenue informée de tous les projets de restauration.

## II - Protection des œuvres et procédures

- Tout projet de restauration d'une œuvre importante devra être annoncé sur place, par un cartel proche de l'œuvre. En même temps, le musée mettra à la disposition du public une parution spécialisée justifiant le projet. On distinguera clairement les interventions dont le but est la bonne conservation de l'œuvre, de celles visant à améliorer son aspect. L'œuvre devra être exposée pour une durée minimale de trois mois entre l'annonce du projet de restauration et le début des travaux. Pendant cette période, tout citoyen pourra émettre un avis devant la Commission ou présenter un recours (passé ce délai d'enquête et après décision de la Commission en cas de recours, la restauration pourra être entreprise).

- A l'issue de toute restauration, l'œuvre devra être exposée dans des conditions - et pour une durée au moins identique - à celles de sa présentation avant la restauration (elle devra être présentée à la même place, dans le même lieu et sous le même éclairage).

- Dans le même temps sera tenu à la disposition du public un rapport de restauration, accompagné de photos et documents visuels établis dans des conditions scientifiques (permettant une comparaison objective de l'aspect avant et après restauration - ceci dans toutes les radiations en usage, y compris la fluorescence d'ultraviolets qui permet de localiser les retouches).

- Pour les œuvres majeures, une publication émanant de la Commission rendra compte des options choisies, fera un bilan des travaux effectués et fera réaliser sous son contrôle les documents permettant la comparaison avant-après (photos, numérisation colorimétrique par scanner, spectrophotométrie, etc...)

- En cas d'urgence, si une œuvre est en danger, des travaux de sauvetage seront entrepris sans délai. La Commission en sera aussitôt informée ; elle sera chargée de vérifier le bien-fondé de la procédure d'urgence mise en œuvre. Si des travaux sont envisagés après cessation du péril, ils suivront la procédure normale.

- Sous la responsabilité de la Commission sera interdite par principe toute restauration à caractère expérimental, qu'il s'agisse de tester des produits ou procédés, ou d'utiliser la restauration à des fins d'investigation propres à alimenter une théorie en histoire de l'art.

- Chaque œuvre est à considérer dans son unicité. On proscrit donc les campagnes de restauration systématique - liées à la rénovation des bâtiments ou à l'organisation d'expositions - qui tendent à uniformiser les œuvres en les pliant au goût muséographique du jour.

- La Commission pourra avoir accès à tout moment à une œuvre en cours de restauration et décider de la suspension ou de l'arrêt des travaux.

- Elle pourra aussi émettre un veto au déplacement ou au prêt d'une œuvre, si ce déplacement est susceptible de porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre.

- La soustraction prolongée d'une œuvre hors du regard du public du fait d'une restauration exceptionnellement longue devra être justifiée devant la Commission.

- Dans chaque musée, au moins une œuvre significative, et en bon état, de chaque école et si possible de chaque maître, sera tenue à l'écart de toute restauration autre que strictement conservatoire, afin de pouvoir en étudier le vieillissement « naturel » et le comparer à celui des œuvres restaurées.

- Les dossiers concernant chaque œuvre devront être régulièrement tenus à jour et accessibles au public. Les restaurations devront y être analysées et décrites avec précision dans leurs objectifs et dans leurs procédés. La Commission sera chargée d'établir une liste de renseignements devant obligatoirement figurer aux dossiers, et fournis par les restaurateurs eux-mêmes.

- La tâche de conservation et de prévention sera privilégiée. L'établissement d'examens de santé des œuvres à intervalles réguliers plus fréquents qu'aujourd'hui devra être considéré comme une priorité. Chaque visite sera notée sur la fiche de santé qui portera la mention "*Bon état, rien à signaler*", si tel est le cas. Des constats d'état enregistrant par des mesures scientifiques le degré de luminosité des œuvres (dans un éclairage donné), de façon à pouvoir évaluer objectivement leur assombrissement éventuel, seront aussi pratiqués à intervalles réguliers. Les œuvres les plus précieuses feront l'objet de mesures (ex : colorimétrie par scanner et spectrophotométrie) permettant de suivre à long terme tout changement des couleurs. Les effets de l'exposition à la lumière naturelle ou à la lumière artificielle pourront être ainsi analysés dans chaque cas.

- Un service nouveau sera créé au sein du laboratoire des musées de France. Il sera orienté vers des recherches fondamentales non liées à des campagnes de restauration immédiate. Il pourra être requis par la Commission et effectuera les recherches et études qu'elle demandera.

- La question du mécénat devra elle aussi être réexaminée. Il sera créé une fondation pour la restauration qui recevra les dons des mécènes et les répartira entre les diverses opérations. On évitera ainsi les opérations aux fins spectaculaires accompagnées de promotion et de publicité, que ce soit au profit d'une entreprise, d'une institution ou d'un lieu touristique.

- L'organisation des appels d'offre en vue des restaurations sera soumise au contrôle de la Commission, qui pourra opposer son veto à un budget anormal, ou exiger un nouvel appel (on se référera au récent rapport de la Cour des Comptes sur ce sujet).

- La Commission Supérieure émettra un avis qui sera transmis aux députés et aux sénateurs pour le vote du budget annuel des services de restauration de la D.M.F.

- La Commission Supérieure pourra enquêter et émettre des avis sur les conditions de conservation des œuvres du patrimoine public en dehors des musées nationaux. Elle pourra être requise par le ministre sur le même sujet.

### **III - Formation du Conseil Artistique et Scientifique de Restauration**

Ce Conseil s'inspire de celui déjà existant mais s'ouvre à de nouvelles personnalités, notamment aux artistes, dans un but de réelle interdisciplinarité. Il reste placé sous la présidence du Directeur des Musées de France.

Ce conseil sera nommé Conseil Artistique et Scientifique de Restauration. Il sera rééquilibré de la façon suivante :

• Membres de droit :

- Les chefs des grands départements patrimoniaux,
- Le directeur du Centre de recherche et de restauration des musées de France,
- Le chef de l'Inspection générale des musées.

• Membres nommés :

- Deux artistes (par ex : membre de l'Institut)
- Un restaurateur libéral,
- Un parlementaire,
- Deux conservateurs du patrimoine exerçant leurs fonctions dans des musées nationaux ou classés et contrôlés,
- Un représentant d'une institution étrangère,
- Deux membres d'associations ayant pour objet de favoriser la protection et la conservation du patrimoine,
- Un membre de la Commission Supérieure Nationale pour le Respect et l'Intégrité du Patrimoine.

Les membres nommés le seront par arrêté du Ministre de la Culture pour une durée de trois ans renouvelable après avis de la Commission Supérieure Nationale.

Sur avis des membres du Conseil Artistique et Scientifique, le président peut en outre inviter aux réunions toute personne dont l'audition lui paraît utile.

Les commissions chargées de suivre une restauration ou un ensemble de restaurations et de prendre les décisions concernant les interventions de restauration des œuvres concernées, seront composées des membres des sections (peinture, sculpture...) du Conseil Artistique et Scientifique (de droit et nommés) ou de leurs représentants, plus un rapporteur auprès de la Commission Supérieure Nationale.

# La patine, témoin d'authenticité

par Paul Pfister,  
restaurateur du Kunsthaus de Zurich

☞ *Les modernes du XIX<sup>e</sup> siècle ont librement expérimenté en peinture, travaillant alla prima ou achevant en glacis, vernissant certaines œuvres ou refusant tout vernis. Autant de surfaces sensibles que les restaurations ont trop souvent ignorées ou falsifiées.*

## **Le rôle du vernis et la peinture non vernie des modernes**

Dans la technique à l'huile, le fond sur lequel on peint va absorber une partie de cette huile qui sert à lier les pigments et à saturer leur coloration. Cette absorption, si elle assure une bonne liaison de la peinture avec le fond, va en même temps entraîner un « amaigrissement » de la couche colorée : les pigments y étant moins saturés d'huile, les couleurs une fois sèches apparaîtront plus mates et plus claires que lorsque le peintre les avait étalées.

Afin de compenser cette perte de liant, les maîtres anciens avaient recours aux vernis, dont ils saturaient la couche picturale. Ceux-ci pouvaient être simplement des huiles siccatives (comme celle de noix) utilisées en vernissage ou, selon les époques, des résines naturelles dissoutes dans une huile, des résines comme le Dammar ou le Mastic dissoutes dans l'essence de térébenthine. Les couleurs se retrouvaient au final enrichies, aussi intenses et justes de ton qu'au moment de leur mélange sur la palette. Le vernis permettait en même temps d'obtenir cette surface picturale unifiée, homogène et d'une douce brillance qui nous est bien connue dans les œuvres classiques.

A l'opposé des maîtres anciens, les modernes vont utiliser consciemment le phénomène d'absorption, avec son séchage mat, pour obtenir des effets « secs », à la manière du pastel, et par conséquent des images plus claires et plus lumineuses. La texture de la matière y gagne une importance expressive, accentuée encore par le travail en empâtements.

John Constable semble être l'un des premiers artistes à explorer avec assiduité cette nouvelle manière

de peindre pour de grands paysages où il cherchait à rendre compte de la lumière de la nature. Mais nombreux sont les maîtres anciens qui, déjà, avaient abandonné le vernis pour leurs études personnelles à l'huile. Goya ne vernissait plus les toiles qu'il gardait pour lui-même. Pour quelle raison n'a-t-on jamais fait de recherches pour déterminer les œuvres non vernies à l'origine chez des peintres comme Tiepolo, Chardin, Fragonard ou David ?

Avant d'intervenir sur une peinture – et notamment du XIX<sup>e</sup> siècle – les restaurateurs devraient donc rechercher à quelle catégorie elle appartient, afin de rester le plus conforme possible à l'intention de l'artiste, à l'aspect qu'il avait donné à son œuvre. L'histoire de la restauration, et l'état actuel de bien des peintures, montrent combien les restaurations ont eu peu d'égards pour les besoins des œuvres modernes non vernies.

## **La patine comme marque d'authenticité à la surface de l'œuvre**

Durant le séchage, qui réclame un délai assez long, se constitue une couche superficielle de linoxylene (en grande partie de l'huile de lin) tandis que de la poussière, des cendres, de la suie ou d'autres particules viennent s'intégrer fortement dans cette surface encore humide. Ces salissures de la première période appartiennent à la vraie patine, qui ne peut pas être enlevée sans une perte de matière originale.

Dans la peinture classique, un vernis, appliqué comme couche finale, venait conclure cette phase de séchage. En revanche, une patine continuait à se déposer pendant un temps plus long à la surface des œuvres non vernies. Comme exemple remarquable de patine originale sur un tableau non verni, je citerai le Van Gogh du Kunsthaus, *Chaumières à Auvers*, peint en 1890.

Cette patine qui s'est lentement formée dans l'ambiance de l'atelier participe donc, en grande partie du moins, à l'authenticité du tableau. Elle est un précieux repère dans le cas de tableaux aujourd'hui recouverts d'un vernis, alors que l'on ne sait pas si cette finition avait été voulue par l'artiste.



En effet, la patine plus ou moins fine que l'on retrouvera conservée sous le vernis actuel sera la preuve que l'œuvre était non vernie dans sa conception originale.

En cas de restauration, c'est en repérant et préservant cette patine que l'on pourra s'assurer du cheminement correct de l'intervention, respectueuse des intentions de l'artiste.

Dans le cas où une œuvre a été vernie par le peintre, c'est encore la patine déposée sur ce vernis qui constitue un sceau d'authenticité. Faut-il expliquer ce que l'on perd à jamais si l'on se risque à faire un allègement de ce vernis ? Les restaurateurs ne se rendent en général pas suffisamment compte de ce fait.

C'est donc commettre une erreur que d'éliminer la patine dans l'idée qu'il s'agit de crasse au sens général du terme. Lors d'une restauration, il faudrait soigneusement faire la différence entre une vraie patine, avec ses particules diverses intégrées à la couche de linotype ou à la surface du vernis de l'artiste, et une salissure secondaire, qui pourrait être prudemment ôtée sans toucher à la patine originale.

Par ailleurs, les diverses couleurs d'un tableau ne vieillissant pas de la même manière, son harmonie première se désaccorde. A la surface des œuvres non

#### **Œuvre non vernie de Corot**

Jean-Baptiste Camille Corot :

*Torrent au pied de rochers boisés* 1826

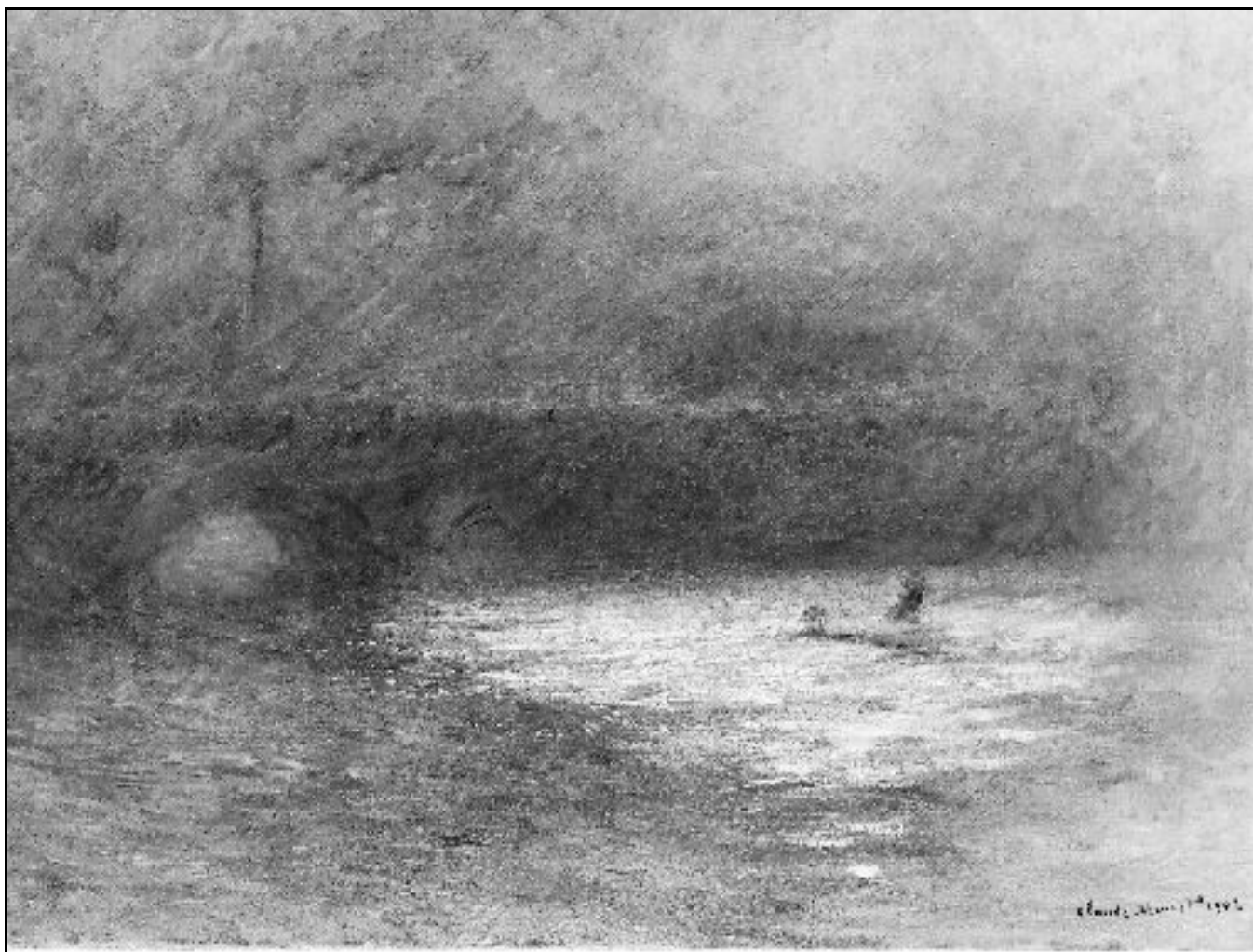
© Musée : Kunsthhaus de Zurich. Inv. n° 1976/28

Le cachet de la « Vente Corot » est apposé directement sur la peinture. C'est la preuve d'une conception non vernie.

La patine conservée par endroits (visible sur l'original mais qui ne peut être reproduite ici) est une autre garantie de cette conception.

vernies, la patine jouera alors un rôle d'harmonisation, tout comme peut le faire traditionnellement une couche de vernis jauni, en modérant les contrastes devenus excessifs avec le temps.

Chez les impressionnistes justement, beaucoup de tableaux furent si fortement nettoyés, et toutes traces de vieillissement effacées, que l'on se demande souvent si l'on ne se trouve pas à présent devant de médiocres reproductions. Dans de tels cas, on doit se demander si un bon restaurateur n'est pas autorisé à adoucir au besoin la nudité dérangeante de couleurs mises à vif par de précédents nettoyages, en appliquant une légère « patine de restauration ».



### **La structure de la surface peinte**

La peinture traditionnelle, telle que l'enseignaient les académies, avait pour but de créer l'illusion de l'espace, par la perspective et par l'agencement des valeurs. Pour traduire un effet de profondeur ou le volume d'un corps, les couleurs étaient liées, sans grand empâtement, par dégradés et passages de tons fondus, à l'aide d'un pinceau doux.

Les modernes, eux, ont utilisé les couleurs à l'huile avec toute liberté. Pour cette peinture très directe, ils employaient aussi bien la brosse que la spatule, utilisant même la surface de la toile préparée et laissée apparente comme moyen d'expression.

La surface de leur tableau possède ainsi une texture, une variété de reliefs, sur laquelle vient jouer la lumière, selon des angles d'éclairage qui changent au fil des heures du jour. Ils ont donc refusé le vernis qui aurait noyé, nivelé ces effets de surface si variés.

Lorsque des restaurateurs par la suite ont couvert de vernis cette catégorie d'œuvres nouvelles, ils en ont falsifié tout l'aspect moderne original. Sur une texture pareille, un vernis provoque de multiples réflexions intolérables qui empêchent de voir l'œuvre. Aucun éclairage ne peut compenser cette erreur. Un vernissage trahit en plus les couleurs en les saturant.

### **Rentoilage inconsidéré**

Claude Monet : *Waterloo Bridge*, 1902 (détail)

© Musée : Kunsthaus Zurich

Au lieu d'utiliser des glacis et un vernis pour rendre l'atmosphère brumeuse, Monet choisit de peindre « sec » avec une texture de la touche variée et fine.

Les reliefs de cette texture ont été écrasés par un rentoilage. Il en résulte une platitude de la surface qui réduit l'évocation des transparences de la brume avec les moyens originaux de la peinture moderne.

Les ateliers de restauration, habitués aux œuvres de tradition académique, ont appliqué les mêmes techniques sur ces peintures modernes. Cela veut dire que l'on a soumis ces tableaux aussi à des rentoilages, sans la moindre nécessité, en exerçant sur eux une pression souvent beaucoup trop violente, avec pour résultat un aplatissement de leur texture et un écrasement de leurs empâtements. De plus, ces rentoilages, sans respect pour l'intégrité de l'œuvre, ont rendu ces tableaux rigides, au point qu'ils paraissent avoir été peints sur des planches et non plus sur un support textile.



☞ *Saisir les intentions d'un peintre du XIX<sup>e</sup> exige de porter une grande attention à chaque œuvre, car la conception d'un artiste, dans ce siècle de mutation, a pu grandement varier en fonction de ses recherches. Pour illustrer cette riche complexité – dont un restaurateur doit prendre toute la mesure – trois peintres sont évoqués dans l'ordre chronologique, Géricault, Corot et Renoir.*

### **Théodore Géricault**

Théodore Géricault avait appris son métier auprès de Carle Vernet et de Pierre-Narcisse Guérin. Dès ses premiers travaux il développa une écriture picturale très personnelle et audacieuse pour son temps. Se situant dans la tradition académique française, Géricault a produit une grande quantité d'études préparatoires. Alors que l'emploi des vernis est avérée dès le début de sa carrière pour ses œuvres achevées et que les glacis n'y sont pas rares, il montre en revanche une franchise et une fraîcheur de coloration en avance sur son époque dans la réalisation de ses études spontanées, qu'il gardait par-devers lui. La plupart du temps celles-ci n'étaient pas vernies.

A cette catégorie appartient sa copie d'après *Marie de Médicis de Rubens* (collection privée), bien représentative de la conception picturale libre de Géricault – sans vernis, et par conséquent avec sa patine particulière.

Notre peinture du Kunsthhaus, *Le Maréchal-ferrand*, de 1813/14, occupe une place à part. Puisqu'au départ elle avait été conçue pour servir d'enseigne, la surface peinte devait obligatoirement être mise à couvert des intempéries par une couche de vernis très résistant. Le tableau est dans son ensemble une peinture réalisée du premier coup et d'une grande unité. Ce qui paraît être un glacis général n'est rien d'autre que le vernis imperméable, embruni, si intimement lié à la peinture qu'il ne peut pas être question de l'enlever.

### **Camille Corot**

C'est d'Achille Etna Michallon, paysagiste qu'il admirait, et de son professeur Jean-Victor Bertin que Corot reçut l'impulsion de peindre des études à l'huile d'après nature, en pleine campagne.

Un grand nombre de peintures qui avaient été commencées en plein-air furent en partie retravaillées par Corot dans l'atelier, avec des frottis et des glacis, avant d'être vernies par l'artiste lui-même. Les grandes œuvres en atelier (particulièrement celles destinées au Salon) furent normalement vernies, puis souvent reprises avec superposition de retouches et emploi de glacis. Ainsi à l'occasion de la restauration du

*Concert champêtre*, a-t-on observé que plusieurs retouches, des vernis et des glacis avaient été ajoutés après la première finition du tableau en 1844 et jusqu'à son remaniement en 1857.

Mais il existe une autre catégorie d'œuvres de Corot.

Dès ses débuts en 1825 il travailla en extérieur et il réalisa jusqu'en 1843 des paysages de petit format sur papier. A partir de 1834 il entreprend des voyages, au cours desquels il fixera ses impressions de paysage sur toile préparée, en quantité croissante.

Après les fatigues du voyage, les études d'après nature, qui servaient de temps en temps de modèles pour des peintures plus grandes, restèrent à traîner des dizaines d'années dans son atelier et reçurent ainsi leur patine. Dans la plupart des cas, ce n'est qu'en 1875, pour les enchères de la succession « Vente Corot », que ces études furent doublées d'une toile de lin et « revalorisées » par un vernis. Aujourd'hui, presque toutes ces études portent encore ces vernis qui les dénaturent, alors qu'il serait facile de leur redonner l'étonnante fraîcheur et le caractère intime qu'elles possédaient à l'origine.

Il y a une grande quantité de tableaux de format moyen qui, sous les vernis actuels, laissent paraître qu'ils n'étaient pas vernis dans leur état primitif. Le tableau *Mère et enfant* de 1860/70, qui est un prêt dans notre collection, montre une patine d'origine visible sous le vernis. Nous avons eu l'occasion d'exposer une étude de paysage sur papier sans vernis, *Fontainebleau, orage sur la plaine*, achetée par le musée des Beaux-Arts de Lausanne. La patine, que l'on distingue bien dans le blanc des nuages, témoigne de son état d'origine non-vernifié. On peut y observer le cachet « Vente Corot » apposé directement sur la peinture.

### **Auguste Renoir**

Auguste Renoir était un artiste hors du commun par le bonheur qu'il a toujours eu à expérimenter. Il porta la technique en glacis à un sommet, et maîtrisa tout autant la peinture *alla prima*, réalisée en une séance. Même dans le travail au couteau, il se trouva une manière originale, en raclant la couleur qu'il avait d'abord étalée au pinceau, comme nous pouvons le percevoir dans le tableau *Noirmoutier* de 1897, de la Collection Oskar Reinhardt Am Römerholz (Winterthur).

Entre 1862 et 1873, il préféra une écriture picturale spontanée et une matière sèche, sans vernis ni glacis. Le tableau *Arum et plantes de serre*, daté de 1864, de la Collection Oskar Reinhardt Am Römerholz, après avoir été dévernifié, présente son état authentique propre à cette période de création. Le *Portrait du peintre Sisley* daté de 1868 était de même non-vernifié à l'origine (Collection Fondation E.G. Bührle à Zurich).

Cependant, à partir de 1873 environ, Renoir commence, sous l'influence de Delacroix, à expérimenter

les glacis, mis en œuvre avant tout dans ses portraits qui lui valurent un si grand succès. L'un des sommets de cette manière en glacis est le *Portrait d'Irène Cahen* d'Anvers peint en 1880, si merveilleusement intact (actuellement dans la Collection Fondation E.G. Bührle à Zurich) – portrait dans lequel Renoir atteint une rare délicatesse dans le rendu de la peau et des cheveux de cette jeune fille. Cette qualité picturale vient aussi du vernis original conservé. Dans ce type de peinture, le vernis fait intégralement partie de l'œuvre, et l'on peut voir par cet exemple combien ce vernis d'origine a peu jauni.

Ici, comme dans d'autres tableaux de Renoir, les glacis se sont bien conservés grâce à la part d'huile de pavot – peu jaunissante – qu'ils contiennent. Un nettoyage mal compris de telles œuvres aura des conséquences fatales : il en existe beaucoup de preuves.

Le *Portrait de Madame Charpentier* (1880, Collection privée) est un exemple remarquable de cette période, dont les glacis et le vernis sont conservés. Renoir réalisa des retouches à l'huile par-dessus ce vernis d'origine ; elles sont reconnaissables en maint endroit, surtout dans les joues et sur la manche.

Puis, à partir des années 80, Renoir abandonne cette manière de travailler traditionnelle, en un certain sens, au profit d'une peinture plus maigre et plus lisse. Il dilue parfois très fortement sa matière avec de l'essence de térébenthine et superpose plusieurs couches de couleur qui, après séchage, resteront maigres et sans grand éclat. Il renonce au vernis, de même qu'au début de sa carrière. Le *Nu dans un*

*fauteuil*, daté de 1900, provenant de la collection du Kunsthaus, est un exemple de cette manière ayant conservé toute son authenticité. Datant des années 1880-82, la *Vue sur la mer, Guernesey*, laisse encore percevoir un glacis d'ensemble très mince, qui confère à l'œuvre une qualité d'atmosphère incomparable.

Plus tard encore, Renoir reviendra à une peinture en transparence et retouchera alors ses œuvres antérieures avec des glacis et des vernis. Nous connaissons de nombreux exemples de ses retouches posées sur le vernis. Les peintures de Renoir, lorsque leur état d'origine a été préservé (et dans la mesure où il les a achevées), possèdent une unité et une subtile harmonie des couleurs.

A l'occasion de beaucoup de restaurations des œuvres de Renoir, par des dévernissages – certes pleins de bonnes intentions – ce sont non seulement les vernis d'origine, mais encore les glacis et les retouches de l'artiste qui ont disparu, faisant ainsi ressurgir les bleus clairs ou les roses bonbon des couches inférieures, ou encore des visages livides.

La coloration qui caractérise aujourd'hui de nombreux tableaux de Renoir est, en réalité, le signe d'une falsification de ses œuvres. Elle rend difficile l'estimation de leur valeur artistique et de leur sens dans notre histoire de l'Art, quand elle ne la rend pas impossible.

*Paul Pfister*

(traduit de l'allemand pour *Nuances*  
par D. Rouquette)

.....

## A CE PROPOS...

*Le Musée d'Orsay a accueilli récemment six chefs-d'œuvre français prêtés par Francfort. Peter Waldeis, le restaurateur du musée allemand, a consacré un article du catalogue aux impressionnistes non vernis à l'origine.*

*Il s'y réfère abondamment aux connaissances exceptionnelles de Paul Pfister dans ce domaine.*

*Il explique comment un tableau de Monet (Maisons au bord de la Zaan) et un Manet (La Partie de croquet) ont été remis récemment dans leur état non verni initial. Du fait de sa facture particulière, le tableau de Manet, une fois le vernis enlevé, présentait une inégalité de*

*saturation, restant trop mat par endroits. Pour résoudre ce problème d'embru que les peintres connaissent bien, Waldeis a tenu à se conformer à une pratique que Manet lui-même employait sur ses œuvres (attestée par une lettre de l'artiste) qui consiste à passer une solution très légère de résine Dammar dissoute dans de l'essence de térébenthine. Ceci a permis de rétablir l'unité de la surface, sans toutefois constituer un nouveau vernis.*

*Nous apprécions cette attention prêtée aux volontés de l'artiste.*

*Michel Favre-Félix*

# Amour, patine et songeries

**Au musée Fabre, à Montpellier,** habitent trois dames qui n'ont cessé de m'aider dans les moments difficiles. Elles m'ont apporté, chacune à sa manière, les consolations et les secours dont j'avais besoin en me permettant chaque fois de me réconcilier avec moi-même.

Une jeune femme peinte par Berthe Morisot, assise dans un jardin, légèrement penchée en avant<sup>1</sup>... Un visage « *dans les balances du silence* » (Paul Eluard), extraordinairement tendre, attentif.

J'ai trouvé auprès de cette jeune femme une écoute exceptionnelle. Elle a été la confidente de tous mes chagrins, de toutes mes peines. Et c'est justement parce que Berthe Morisot, dans la magie de son geste, conduit nos propres lèvres à murmurer face à ce portrait : « *ton visage est semblable à une âme immortelle* »... que nous pouvons le contempler tel le double, tel le complice, telle la sœur inaltérable de celle que nous aimons si fort. Ce tableau est intact et nous attend chaque jour fidèle et bienveillant.

Il n'en est pas de même pour les deux autres, deux sculptures, deux figures de Houdon. *L'Eté et l'Hiver*. Il y a bien longtemps (j'étais jeune) elles se tenaient de part et d'autre du Voltaire assis, en terre cuite, situées à quelque distance du mur. On pouvait en faire le tour et elles remplissaient parfaitement leur fonction de sculpture.

J'allais regarder les pieds de *l'Eté*, les plus beaux pieds du monde, et j'ai compris en les contemplant à quel point les « détails » d'un corps de femme s'inscrivent dans le scénario du désir. Ces merveilles de douceur et de précision m'ont permis de reconnaître avec enthousiasme les mêmes perfections chez deux jeunes femmes dont les hasards de la vie et des alliances ont fait des cousines imprévues.

J'allais regarder les fesses de *l'Hiver* laissées découvertes par un maigre châle jeté sur les épaules de la dame par le ciseau de Houdon. Le plus beau derrière de l'univers : haut fendu, plein, dense, serré, d'une douceur prodigieuse... La salle était vide, les gardiens écoutaient le match de foot regroupés autour d'un transistor... Ainsi pouvait-on les effleurer du bout des doigts avec dévotion, en mesurer le poids à pleine paume... J'en revenais giboyeux dans mon for intérieur et pour des semaines durant. La patine fruit de l'amour ajoutait au génie du sculpteur, le contraire exactement de ce qu'il est convenu d'appeler les injures du temps.

Tout n'a qu'un temps... Voici plus de quinze ans (déjà !) les services de l'Hygiène des Musées de France s'emparèrent de ces deux figures sublimes et, à grands coups de Tornade blanche, d'Ariel liquide et d'Ajax ammoniaqué, les transformèrent en surgelé définitif. Dures comme le marbre, blanches et glacées comme la neige, elles opposent à nos confidences et à nos émois un non catégorique. Un couple diabolique de conservateurs ajoutèrent à cette reprise en main les interdits de la Ligue des Vertus en plaquant mes chéries contre la muraille pour nous éviter toute tentation.

Un conservateur sensible et intelligent vient à nouveau de les situer dans l'espace. Mais il faudra de longues années pour que le rêve éveillé des visiteurs restitue à ces jeunes divinités leur vocation première. Restons confiant !

Vincent Bioulès  
mai 1999

1. Berthe Morisot : *Portrait de jeune femme*

## Propos d'hier et d'aujourd'hui

« *On ne voit dans une chose que ce que l'on sait* », a dit Villiers de l'Isle-Adam : ainsi s'explique la diversité et parfois la contradiction des jugements portés sur les œuvres de l'antiquité par les hommes de métiers différents. L'archéologue, dont le métier consiste à s'occuper de science et

de classification, voit les choses graphiquement ; le curieux d'art les regarde en collectionneur attentif à se procurer la chose rarissime ; l'artiste les considère en modelleur ; et parce qu'ainsi il se trouve en communion de pensée à travers les siècles avec les auteurs des chefs-d'œuvre, c'est lui

qui certainement les embrasse le mieux dans toute l'absolue plénitude de leur beauté.

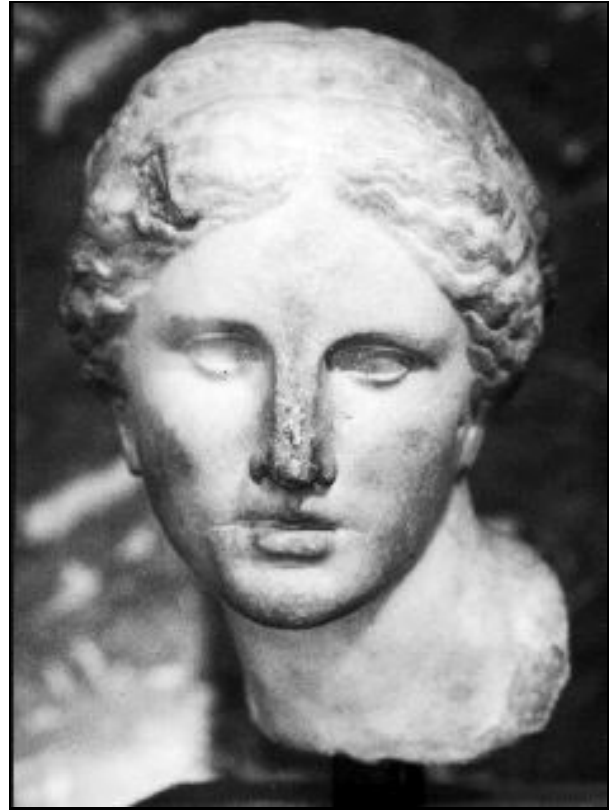
Auguste Rodin

*La tête Warren. Le Musée*, nov.-déc. 1904 (In *Eclairs de Pensée*, écrits et entretiens. Editions Olbia. Paris. 1998)

# Une importante sculpture antique dans une station du RER ?



Etat en 1980



Etat en 1998

C'est à peu près le sort de *La Tête Kaufmann*, tête antique (voir la très belle reproduction dans *Sculpture classique*, de Charbonneaux, Martin et Villard, Collection L'Univers des formes).

Le Louvre, six millions de visiteurs par an. Quel incroyable succès ! Faisons un petit calcul : l'énorme majorité de ces visiteurs s'en va directement voir *La Joconde*, *La Victoire de Samothrace*, *La Vénus de Milo*, les plus grandes célébrités de ce musée. Se rendant auprès de *La Vénus de Milo*, cela donnerait trois millions de visiteurs par an autour de la statue. Autour de la statue, difficile de voir et de circuler, tout le monde se presse. Derrière la foule, un buste sur un socle, en plein passage, tourné vers *La Vénus de Milo* : c'est *La Tête Kaufmann*. Cette sculpture serait une réplique très ancienne, voire hellénistique, de la célèbre *Aphrodite de Cnide* de Praxitèle. Cette très belle tête, comme nous l'avons déjà dit, a l'extrémité du nez très fragile. Les cristaux du marbre sont à la limite de se détacher ; cependant, l'ensemble tient encore. Reste que des millions de visiteurs ont pu poser les mains sur ce marbre. Quel en a été le résultat ? Un encrassement profond, indescriptible.

Est-ce que le musée aurait laissé un dessin de maître sans vitre, sans protection, à la portée de millions de visiteurs par an et, s'il l'avait fait, dans quel état se trouverait-il maintenant ?

N'y a-t-il pas là une monstrueuse négligence ?

Et maintenant que le buste a été retiré de cet emplacement, que va-t-il lui arriver ? Après avoir omis de faire un entretien normal pendant des années, dans quelle lessive va-t-on mettre cette malheureuse sculpture ?

Nous estimons pour notre part que le musée est complètement responsable de l'état dans lequel se trouve cette sculpture pour l'avoir laissée exposée à un endroit dangereux, et que le résultat en est indigne d'un département d'antiquités grecques et romaines.

L'œuvre était naguère encore en très bon état de conservation à l'exception du nez, répétons-le, cependant il s'agit du nez d'origine, ce qui n'est pas le cas de pratiquement toutes les répliques connues de *L'Aphrodite de Cnide* parvenues jusqu'à nous.

Serge Bloch

# Une œuvre et ses patines

## *La restauration des fresques de Tiepolo au Musée Jacquemart-André. Du pour et du contre ?*

☞ Les lecteurs de Nuances 19 ont pu lire un compte rendu, par Jean François Debord, de la restauration des fresques de Tiepolo au Musée Jacquemart-André. La possibilité, accordée à qui le désirait, de suivre réellement, de près, le déroulement des opérations (fait assez rare pour que l'on salue ici l'honnêteté et l'ouverture d'esprit des responsables), a permis de développer quelques réflexions sur la notion de patine, si difficile à cerner.

Le musée Jacquemart-André, donc, possède plusieurs fresques de Tiepolo, qui furent achetées par les époux André dans un palais italien, à Mira, détachées et réinstallées dans leur hôtel du boulevard Hausmann à la fin du siècle dernier.

L'opération n'était pas de nature à améliorer la survie des œuvres. Mais, fortune aidant, elle fut conduite probablement au mieux des compétences de l'époque, et l'ensemble qui entoure le grand escalier reste un chef-d'œuvre.

Aucun nettoyage n'ayant été pratiqué depuis l'installation des peintures à leur emplacement actuel (dans les années 20), la circulation de l'air pollué de Paris avait provoqué un encrassement intense, problématique tant pour l'aspect (qui n'était plus celui d'une fresque) que pour la conservation de l'œuvre (la saleté fixant des micro-organismes, champignons par exemple). Une étude en vue d'une intervention était donc justifiée.

Elle conduisit à un nettoyage en deux phases : une première fort prudente, à sec, avec des tampons-gomme, permit d'éliminer les dépôts de pollution peu adhérents. Le résultat fut un éclaircissement sensible des tons. Mais il restait encore pas mal de saleté incrustée, et des essais avec de l'eau additionnée d'un tensioactif montrèrent la possibilité de nettoyer davantage, dans une deuxième phase – sans pour autant, heureusement, rechercher une « purification » complète. Ainsi, il existe à la surface de l'œuvre, mêlés à la couche de carbonate de chaux fragilisée par les manœuvres de détachement, des résidus de la colle utilisée pour fixer les papiers et toiles permettant de rouler et transporter les œuvres (ce que l'on

appelle le « cartonnage »). Il aurait été dangereux de retirer cette colle à présent intimement liée à l'épiderme de l'œuvre. Ces résidus de colle le protègent en le consolidant. Ils apportent par ailleurs une légère tonalité chaude qui est un élément unificateur entre des couleurs dont le temps a modifié les accords. On voit ici se définir une notion de patine : celle formée par une invasion de matières étrangères dans les couches picturales, et qui s'y unissent si intimement que l'on ne pourrait les en déloger sans léser ces couches constitutives de l'œuvre.

Cependant les essais de nettoyage à l'eau montrèrent que certains vêtements dans des personnages du premier plan étaient peints comme si c'était *a secco*, les couleurs se révélant peu adhérentes. Ces parties-là ne pouvaient être traitées qu'avec des cotons imprégnés de salive et se trouveraient donc nettoyées à un degré moindre. Restant plus foncées, elles tendraient à désaccorder l'harmonie des valeurs. Se présentait donc le dilemme suivant : soit maintenir le plus d'unité possible (le vieillissement ou la disparition de certains pigments ont déjà nui à cette unité) et renoncer à plus de fraîcheur dans la majorité des tons. Soit gagner en vivacité des couleurs, tout en acceptant d'aggraver l'incertitude de certains écarts de tons. Ce qui fut la solution choisie.

On voit que la simple volonté d'enlever de la crasse – sans même toucher à un vernis ou une colle – peut présenter déjà des inconvénients. On peut penser qu'ici il était intéressant de diminuer l'harmonie générale résultant de l'assombrissement, au profit des larges parties claires et colorées, puisque rien n'est criard ni vulgaire dans la couleur ainsi dégagée.

Goethe, dans son *Traité des couleurs*, parle de l'harmonie inauthentique produite dans un tableau quand il est peint comme « vu à travers un verre jaune. (...) Au lieu d'une totalité on a produit une uniformité », dit-il. Certes, mais l'unité réintroduite par la patine au sein d'un ensemble bousculé par le temps est autre chose. Comme si le temps atténuait d'une main les dégâts qu'il inflige de l'autre. De surcroît se pose ici la question des tons gris poussière si chers à Tiepolo, qui justifie le point de vue défendu par J.F. Debord (voir *Nuances 19*) : on aurait pu s'en tenir à la phase du nettoyage à sec.

Il y a là un débat de fond : la restauration doit-elle s'en tenir à des actes incontestablement, entièrement positifs, donc limités, ou peut-elle s'aventurer dans

des gestes qui impliquent de peser le pour et le contre, de savoir si ce qu'il y a à gagner vaut que l'on sacrifie quelque chose (l'unanimité ne peut dès lors plus se faire entre les connaisseurs) ? Peut-être est-ce là la limite de l'analogie entre la médecine, qui soigne le vivant dans l'urgence et doit si souvent faire la part du feu, et la restauration, qui soigne des choses et doit envisager autrement le temps.

Remarquons pour finir que cette fois-ci la restauration a judicieusement respecté de la crasse pure et simple, mais bel et bien devenue patine, parce qu'elle est incrustée au creux de certaines lignes gravées dans l'enduit. Les architectures peintes dans les lointains et dont toute coloration s'est évanouie sont néanmoins révélées, comme dessinées par ces traces noires. Ce sont les traits de repérage - invisibles, sauf de très près, à l'origine - que Tiepolo a gravés

dans l'enduit frais en repassant une pointe incisant les lignes dans les dessins de ses cartons, appliqués contre cet enduit frais. Comme la plaque de métal du graveur, recevant l'encre dans ses rayures, révèle son dessin, ces parties de la fresque, décolorées, ne sont plus aujourd'hui visibles que par l'encrassement de leurs creux. On comprend qu'il aurait été absurde d'enlever ces traces, pourtant chimiquement impures : une part de la conception de l'œuvre aurait été perdue. On peut risquer cette définition de la forme de patine ici présente : matière étrangère déposée en surface, aisément amovible sans dommage pour la couche picturale, mais dont la présence révèle une dimension de l'œuvre qui serait imperceptible sans son maintien.

*Jean-Max Toubreau*



Tiepolo : Fresques de la Villa Contarini (détail)  
 Incisions préparatoires, faites dans l'enduit frais.  
 Elles ne sont visibles que là où  
 l'encrassement les révèle.

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

# CHRONIQUE D'UN SACCAGE

LA RESTAURATION EN QUESTION



*Nuances*

BULLETINS DE L'ARIPA N<sup>OS</sup> 1 A 19

JUILLET 1993 - FÉVRIER 1999

ÉDITIONS IVREA

*Editions IVREA*  
1, place Paul Painlevé - 75005 Paris

Format 21 x 30 - 296 pages - 220 F  
En vente dans toutes les librairies

*ARIPA Nuances 20-21, Juin 99*

# Nos éternités et nos absolus sont relatifs

par Albert Memmi



Nous publions ci-dessous un texte

d'Albert Memmi paru récemment dans la revue

Panoramiques (n°38, 1er trimestre 1999)<sup>1</sup>.

Par un grand intellectuel français, la découverte de la problématique de la restauration et du vieillissement des œuvres est une propédeutique... et un enchantement. Le voici, pour le plaisir de nos lecteurs, et avec l'autorisation de l'auteur et de la revue Panoramiques. Précisons qu'Albert Memmi n'est pas membre de l'ARIPA.

**En 1965, l'Arno sortit de son lit et inonda Florence ; cette ville contenant la plus formidable concentration au monde d'œuvres d'art, il s'ensuivit un désastre incalculable : une énorme quantité de toiles marinèrent quelques semaines dans une boue noirâtre. Lorsque les eaux se retirèrent, ce fut un véritable deuil national. Cependant, après l'abattement, les Florentins se mirent courageusement au travail : tous ceux qui avaient quelque aptitude à la restauration apportèrent leur concours à cette gigantesque entreprise. Cela demanda plusieurs années, au bout desquelles les musées purent être de nouveau ouverts au public. Mais, quel que fût le soin amoureux qui guida l'œil et la main des sauveteurs, personne, plus jamais, ne verra les chefs-d'œuvre de Florence dans leur état primitif.**

Après un dîner, j'évoquais auprès de quelques amis, peintres et critiques d'art, cette catastrophe majeure, heureusement exceptionnelle dans l'histoire de la peinture. Ils se regardèrent avec un embarras amusé :

- Catastrophe majeure, certes, finit par me dire un critique d'art, mais exceptionnelle ? Les altérations seraient plutôt la règle ; si elle n'a pas toujours cette brutalité, la catastrophe est permanente

- Comment cela ? demandai-je étonné.

Voici ce que j'entendis, mes interlocuteurs se complétant l'un l'autre : loin de posséder dans nos musées et dans les collections particulières des trésors immuables dont certains subiraient de temps en

temps, par un hasard malencontreux, quelque atteinte, il n'existe guère, au contraire, d'œuvres qui aient triomphé des épreuves du temps. Voilà le maître-mot : le temps. Rien n'y résiste jamais. Tout comme chez les humains, le vieillissement, l'implacable détérioration de toute œuvre humaine, artistique ou non, est un phénomène spontané, quasi immédiat et irréversible. Dès que l'artiste a achevé son travail, les couleurs commencent à évoluer, imperceptiblement d'abord, puis d'une manière de plus en plus frappante. Si les blancs restent à peu près stables, d'une manière générale, les bruns foncent, les vernis jaunissent, leur transparence diminue considérablement. Tout le monde connaît (j'en avais entendu parler en effet, sans toutefois en tirer de conclusions) l'aventure de la fameuse *Ronde de nuit* de Rembrandt. En 1950, Van Scendel, directeur du département des peintures au Rijksmuseum d'Amsterdam, révéla que le titre primitif du tableau était *La compagnie du capitaine Frans Banning Cocq*. L'obscurcissement par les vernis fut tel qu'on décida, au XVIII<sup>e</sup> siècle, de le nommer d'une manière plus conforme à ce qu'il semblait représenter désormais : une scène de nuit !

« Au XVII<sup>e</sup> siècle, note René Huyghe, responsable du département des peintures au musée du Louvre, les bleus de Poussin, de Claude, de Le Sueur, etc., ont pris avec le temps une crudité agressive qui les détache des autres couleurs et rompt leur équilibre entre elles.

Car non seulement les couleurs changent, mais elles ne changent pas en même temps, de la même manière ; de sorte que leurs rapports, ce qui est capital dans toute œuvre esthétique, picturale ou autre, ne sont plus les mêmes. On parle alors de "tableau désaccordé", à l'instar d'un instrument de musique. »

« En Hollande, note encore le même auteur, les verts de Vermeer ont été mangés par le bleu. »

Cesare Brandi qui, pour édifier sa *Théorie de la restauration*, a dû étudier au préalable les différents types d'altération, rappelle en outre l'importance des altérations proprement matérielles, celles des supports : craquelures, par exemple, qui pèsent également dans l'évaluation esthétique d'une toile. En somme, conclut-il, chaque moment de l'existence d'une œuvre est fonction de son état global, travail originel du peintre, mais aussi transformation des pigments, des glacis et des vernis, altérations éventuelles du support, etc. La peinture moderne, qui pro-



cède souvent par des couleurs relativement pures, sera-t-elle moins sujette à ces altérations ? Nous verrons bien ; il demeure que les couleurs évoluent.

Naturellement, les artistes et les amateurs d'art se sont souciés depuis longtemps de ce difficile problème. L'ambition de préserver, de sauver ou de restaurer les œuvres d'art préoccupait déjà les Anciens. Le principe de toute restauration paraît évident : il faut, par-delà le vieillissement normal et les traumatismes divers, tâcher de retrouver l'intention originelle de l'artiste. Hélas ! Si l'énoncé en est simple, la solution reste des plus incertaines. Et d'abord, quelle était cette intention originelle ? Il y a problème, précisément, parce qu'elle a été voilée, gauchie par les atteintes du temps. C'est une espèce de cercle : comment retrouver l'authentique fraîcheur de quelque chose dont on ne possède plus le modèle ? Il faudrait découvrir une technique qui permette, en aveugle en quelque sorte, de récupérer cet état premier.

C'est ce qui explique, notamment, la diversité des techniques utilisées ; elles varient selon l'idée plus ou moins claire de ce que l'on prétend atteindre. Or, là-dessus, le désaccord entre mes interlocuteurs était patent. Un éminent critique, collaborateur d'une grande revue, se rangeait dans le camp des Anglo-Saxons, d'où la dénomination de méthode anglo-saxonne utilisée par la National Gallery de Londres. En gros, il s'agit d'un dévernissage intensif, radical, qui, ôtant tout le vernis, enlève du même coup toutes les impuretés qui s'y sont accumulées et ont provoqué l'obscurcissement des bruns en particulier. Mais, il le reconnut lui-même, on dut constater, après des opérations stigmatisées aujourd'hui comme de véritables forfaits contre le patrimoine commun, que la violence ainsi faite aux peintures leur occasionnait de graves blessures supplémentaires. Certains glacis, par exemple, qui disparaissent du même mauvais coup, ont été voulus par le peintre ; certains vernis ont été délibérément teintés par l'artiste et contribuent au but espéré. Et surtout, les pigments ayant travaillé, on aboutit à ce résultat inattendu : on met en lumière ce qui gagne à être voilé. Au point que les Italiens (Cesare Brandi) soutiennent que la patine, acquise au cours des ans, fait dorénavant – et heureusement (?) – partie de l'œuvre. Une toile doit être considérée comme un objet historique, daté à chaque instant, dans une existence évolutive.

Les excès, les désastres et les illusions des Anglo-Saxons ont inspiré une sage prudence aux restaurateurs français, ceux du Louvre en particulier. Ils s'en tiennent à un nettoyage modéré qui, supprimant une couche légère du vernis sans atteindre la couche picturale, enlève tout de même les impuretés et diminue l'opacité ; comme l'opération de la cataracte permet à l'œil de mieux recevoir la lumière. Cela paraît plus raisonnable en effet. Tout le monde en convient, mais on fait remarquer aussi que, à l'instar des Italiens, on renonce ainsi à rechercher l'état originel de l'œuvre ; à quoi les milieux de l'art n'arrivent toujours pas à se résoudre.

Certains Américains enfin, tenant compte des échecs désastreux des Anglais et des prudences françaises, se livrent à un nettoyage sélectif : ils attaquent violemment ce qui leur paraît devoir l'être et ménagent ce qui leur paraît le mériter. Mais, outre que la confiance ainsi accordée au restaurateur est pour le moins excessive, tout se passe comme si l'on admettait qu'il s'agit dorénavant d'une peinture nouvelle, fruit de la collaboration de l'artiste et de ses différents restaurateurs.

Devant de telles discordances, ne serait-il pas judicieux d'interroger le créateur lui-même ? Tout de même le plus qualifié pour répondre aux questions posées à son œuvre ! Otto Kurz, dans le *Burlington Magazine* (1952), puis Travers Newton lors du colloque de l'International Institute Conservation (juin 1990), ont suggéré d'enquêter sur les intentions des peintres. A propos de Gauguin par exemple, on pourrait interroger sa correspondance, comparer les techniques utilisées à différentes dates, etc. Remarque judicieuse sans doute, à condition que nous possédions suffisamment de documents, ce qui est rare. En outre, ce qui caractérise le créateur est le plus souvent sa totale liberté vis-à-vis de sa propre technique, qu'il n'hésite pas à remettre en question selon son inspiration et les nécessités de l'œuvre en cours. La dévotion des amateurs d'art est telle qu'ils ont été jusqu'à supposer que l'artiste aurait prévu toutes les altérations ultérieures de son œuvre et qu'il aurait agi en conséquence ; de sorte que le développement de l'œuvre ferait partie du dessein de l'artiste ! Comme tous les dévots, ils reconstruisent par l'imagination l'objet de leur dévotion. Rien de sérieux, en tout cas, ne vient corroborer une telle thèse.

Je n'ai pas l'ambition de reproduire ici une conversation d'une extrême richesse, et dont je ne suis pas sûr d'avoir bien parcouru tout le dédale technique. Mais, outre l'étonnement et le plaisir de la découverte, il m'en est resté, je l'avoue, une espèce de désarroi, partagé je le soupçonne par mes interlocuteurs. Somme toute, ils se résignaient tous à cette remarque de René Huyghe : « *Prétendre retrouver le tableau dans son état premier est un mythe, une affirmation toute théorique.* »

Ou encore à cette suggestion, si joliment exprimée par le même auteur, mais bien mélancolique : le dévernissage est, en définitive, une espèce de viol, ou si l'on veut de sacrilège, destructeur et inutile ; comme si l'on arrachait sa voilette à une femme qui fut belle, et dont on découvre ainsi les rides, les flétrissures de la peau et la déformation des os ! Ne vaut-il pas mieux vivre sur le souvenir de sa beauté enfuie ?

Une pensée pénible en entraînant une autre, je m'avisai que nous avions, nous écrivains, un problème comparable. Les mots changent d'aspect et de sens, comme les couleurs d'intensité. Pour le même mot, Montaigne utilise deux ou trois orthographes différentes à quelques pages près. Avec le temps, le Grand Destructeur, les textes deviennent de plus en

plus incompréhensibles, comme les peintures s'obscurcissent. Qui est capable aujourd'hui de lire aisément Montaigne, Rabelais ou surtout *La chanson de Roland* ? Ne vivons-nous pas, à l'instar des amateurs d'art, sur le souvenir de la beauté de ces œuvres dont on nous répète qu'elles furent grandes, ce que nous ne pouvons pas toujours contrôler ? Pour les œuvres philosophiques, le vieillissement est source de malentendus tels qu'il faut sans cesse, laborieusement, y pallier à renfort d'index, de dictionnaires périmés ! Je songeai aussi à nos efforts pour découvrir le mot juste : juste pour combien de temps ? Pour qui ? Est-ce que les générations futures apercevront, à travers l'inévitable éloignement de nos textes, toutes les nuances que nous avons pris tant de peine à y mettre ?

D'une manière plus générale, que deviennent alors les notions d'éternité des œuvres, d'absolu, de génie, ou plus simplement celle de chef-d'œuvre, dont nous faisons un si copieux usage ? Or, le génie serait un individu doué du pouvoir mystérieux de produire des chefs-d'œuvre. Il est amusant de noter que c'est plutôt un langage de littérateur ; voir Balzac qui, du reste, décrit l'échec d'une recherche de l'absolu. Malraux ne manque pas de chevaucher également cette chimère. Il n'est pas le seul. Roger Garaudy, ce qui n'étonne pas davantage, fait de Picasso « *le possesseur de pouvoirs mythiques [...] qui participe au mouvement total de l'univers* »<sup>2</sup>. Plus étonnant est Claude Lévi-Strauss : « *Quand j'allais le jeudi matin en pèlerinage rue La Boétie, j'attendais du tableau de Picasso [...] une véritable connaissance métaphysique...* »

Puisqu'il s'agit de pèlerinage et de métaphysique, la religion n'est pas loin ; le pas sera souvent franchi. Sur Picasso encore : « *Ce personnage intemporel [...] dans ce mas de Mougins si bien nommé Notre-Dame-de-Vie* » (Pierre Cabanne, qui est un critique estimé). Il n'y a pas que Picasso : « *Yves Klein concurrence Moïse* » (Pierre Restany) ; « *Le monde de Fontana devient la révélation de la Rédemption, celle qui est annoncée par la semaine pascale* » (C. Rivière). On ne s'étonnera pas que l'on parle de blasphèmes et de sacrilèges : « *Les abstraits sont des hérétiques* » (P.C.). Or, si par chef-d'œuvre, on entend une œuvre parfaite, absolue et définitive, on ne voit guère à quoi s'applique une telle définition. Les statues perdent leurs têtes et leurs bras, comme la malheureuse *Vénus de Milo* ou *La Victoire de Samothrace* : elles ont traversé les siècles, certes, mais ainsi amputées gardent-elles les mêmes proportions ? Si le chef-d'œuvre est l'œuvre qui traverse les siècles, on devrait se demander ce qui, dans une œuvre, se perpétue ? Pourquoi certains textes sont-ils encore lisibles et d'autres non ? Comment se fait-il que des poèmes gardent une certaine fraîcheur alors que leur achèvement est si étroitement lié à une langue ? Pourquoi certains textes supportent-ils la traduction et d'autres non ? Cela tient-il à la forme ou à la signification ? Au côté documentaire ou à la beauté ? Les pyramides sont ému-

vantes : parce qu'elles sont de forme parfaite ou parce qu'elles perpétuent les preuves du génie humain ? En architecture, les bas-reliefs s'émoussent, les fresques s'écaillent, les églises perdent leurs peintures murales. Les temples s'effondrent partiellement ; n'ayant plus le même rapport avec leur environnement, ils perdent leurs perspectives. En musique, nous n'avons des partitions anciennes, lorsque nous les possédons, que des états douteux ; sans oublier le problème des divers interprètes ou, plus profondément, celui de l'interprétation : n'est-ce pas encore un domaine où la valeur d'une œuvre est le résultat conjoint de l'intention originelle de l'artiste et, en quelque sorte, de ses divers restaurateurs ? Même l'unicité, qui est l'un des traits chéris par les romantiques, est une notion discutable. Les mélomanes reconnaissent qu'il n'y a plus de différence de qualité entre un concert en salle et sa retransmission ou sa transcription par les merveilles du laser ; tôt ou tard, il en sera de même pour la peinture. Si absolu signifie hors de toutes conditions, de temps, d'espace et de formes sociales, on se prend à douter qu'il existe de telles œuvres.

Encore ai-je laissé de côté le savoureux problème du faux et des fausses attributions. A l'occasion d'une importante exposition qui se tint à Berlin en 1992, on a dévoilé que sur les 400 œuvres attribuées jusqu'ici à Rembrandt, 200 n'étaient pas de sa main ! *L'Homme au casque d'or*, l'une des toiles les plus admirées, ne serait pas de lui, ni même de quelqu'un de son atelier. Ce clown talentueux de Dali en a tiré la dérisoire conclusion : à la fin de sa vie, il livrait à son marchand de tableaux des feuilles vierges, simplement signées, lui laissant la charge de trouver les plagiaires appropriés.

J'aurais bien voulu poser toutes ces questions supplémentaires à ces éminents experts, mais je me sentais envahi d'une telle mélancolie que je me tus pour le restant de la soirée. Je me dis toutefois pour me consoler que tout cela ne doit pas nous empêcher de nous réjouir et nous émerveiller des œuvres humaines. Sachons seulement que nos éternités et nos absolus sont relatifs ; n'est-ce pas assez pour nos courtes existences ? Est-il nécessaire d'entretenir par des redondances de langage, cette nostalgie d'un autre sacré qui remplacerait le sacré religieux, de plus en plus défaillant ? Il est vrai que les conditions économiques du commerce des arts poussent dans ce sens, mais s'agit-il encore d'art ? A moins que ceci n'explique cela.

A. M.

1. Première publication : A. Memmi, *A contre-courants - Dictionnaire pour s'éviter des errements, complaisances et complicités*, Editions du Nouvel Objet, Paris, mars 1993, p.11 à 18.
2. Les citations de Roger Garaudy, Pierre Cabanne, etc., sont empruntées au livre de Jean Gimpel : *Contre l'art et les artistes* (Editions universitaires, 1991).

# Le virtuel, une science ?

*Des partisans d'une restauration fondamentale de La Joconde ont fait sur ordinateur une simulation du résultat escompté<sup>1</sup>...*

En science, la notion de simulation correspond à des critères précis. Que ce soit en météorologie, en astronomie ou en hydrodynamique (pour ne citer que quelques exemples connus), la simulation est un moyen pour réaliser des expérimentations virtuelles qu'on ne peut faire dans la réalité, ou qui sont moins onéreuses ainsi. Quoi qu'il en soit, il s'agit toujours d'approximations. La quantité des équations qu'il faut faire entrer dans les programmes et la longueur des calculs conduisent toujours à des simplifications que l'on dit acceptables. On sait, malgré tout, que cela n'est pas sans conséquence. Il suffit, pour s'en faire une idée, de suivre, au cours des années, les résultats des simulations en climatologie pour modéliser l'effet de serre. L'introduction d'un paramètre transverse, du tout au tout, les projections.

En tout état de cause, une simulation représente un travail de programmation mettant en jeu des équations concernant des états de la matière portés à des contraintes particulières dans des conditions théoriques définies : l'aérodynamique en donne un excellent exemple.

Ce que l'on propose au public des médias, ici, n'a pas grand chose à voir avec les conditions dans lesquelles travaillent les ingénieurs ou les scientifiques. La moindre réflexion montre les manques de l'« expérience » proposée.

Une photographie n'est qu'un état de la matière à un moment donné. Cela tient dans le négatif. Or il est plus que probable que les « expérimentateurs » italiens ne sont pas allés chercher le négatif original à partir duquel sont réalisées les reproductions du tableau. Toute personne qui a fait retirer ses photographies de vacances a pu s'apercevoir que deux tirages consécutifs pouvaient entièrement différer. On peut donc, dès le départ, s'interroger sur le degré de « fidélité » de la reproduction à l'original.

Il s'ensuit que leur « expérience » ne possède pas les exigences minimales qu'on serait en droit de requérir dans n'importe quel protocole expérimental. Le résultat qu'ils ont atteint ne peut être qu'entièrement fantaisiste et sa diffusion dans la presse écrite n'a pu qu'illustrer, à la puissance  $n$ , l'irrégularité des reproductions photographiques.

Nous sommes, par conséquent, en pleine supercherie. Dominique Wolton (directeur de recherche au CNRS) montre que l'idéologie moderne « au lieu d'intégrer les techniques de communication dans des

*visions de la société plus vastes (...) suppose que ce sont les techniques qui modifieront les visions de la société. » Il dit encore : « (...) l'idéologie technique, malgré son apparence modeste, est redoutable car elle combine les trois dimensions de toute idéologie : par les fantasmes sur la société de l'information, elle véhicule un projet politique ; par sa dimension naturellement anthropologique elle constitue un système de croyance ; par ses enjeux économiques elle est une idéologie d'action. (...) La force de l'idéologie technique se voit dans son incapacité à entendre un argument adverse, sa promptitude à disqualifier l'argument opposé et sa facilité à traiter de passésistes, conservateurs, craintifs et hostiles au "progrès" tous ceux qui s'opposent. »<sup>2</sup>*

Si l'on accepte de partager ces arguments, on voit que la proposition italienne n'est, en effet, qu'un jeu vidéo, à toute distance de la rigueur scientifique. On s'y arrête cependant. Pourquoi ? Parce qu'elle lève une question. Sommes-nous des citoyens appartenant au jeu démocratique ou bien des individus qu'il faut convaincre d'accepter un certain modèle de monde ?

Jacques Raphanel

1. Voir dans *Nuances* 18 d'octobre 1998 le dossier sur *La Joconde*, et notamment l'article de R.H. Marijnissen : *La souris et La Joconde*.
2. Dominique Wolton, *Penser la communication*, Flammarion, 1997, pp. 53, 239.

# Samuel Beckett amateur de peinture

La récente traduction française de la biographie par James Knowlson : *Beckett*, (Editions Solin Actes Sud, 1999) permet de mesurer avec quelle intensité Samuel Beckett, du début des années trente jusqu'à la fin de sa vie, s'est intéressé à la peinture.

Ses voyages en Italie, en Allemagne, ses séjours à Londres ou à Dublin, et son installation à Paris, lui ont permis de découvrir, et souvent de fréquenter, beaucoup d'œuvres. Il aimait les peintres du Nord (Ruysdael, Van Goyen, Rembrandt) et la Renaissance italienne (en particulier Giorgione, Uccello, Masaccio, Bellini, Le Caravage). Il écrit à un ami, en 1934, que Cézanne est « le premier à avoir vu et posé le paysage comme matériau d'un ordre rigoureusement étrange ». Et note dans un carnet de voyage en Allemagne, en 1936, « *Le Christus und die kinder, de Nolde, groupe d'enfants en jaune, long dos vert du Christ menant au noir et aux barbes des apôtres. Les yeux magnifiques de l'enfant dans Ses bras. Me sens d'emblée de plain-pied avec le tableau, envie de passer un long moment devant, de me le rejouer, encore et encore, comme le disque d'un quatuor* ».

Il étudie des historiens de l'art (Vasari, Wilenski), collectionne les catalogues des musées d'Europe, et visite les galeries. Il deviendra l'ami de plusieurs des contemporains qu'il admire : l'irlandais Jack Butler Yeats, un groupe de peintres rencontrés avant guerre en Allemagne (W. Grimm, K. Ballmer...) en France Henri Hayden, Avigdor Arikha, les frères Geer et Bram Van Velde. Alberto Giacometti créera un arbre pour l'une des mises en scène de *En attendant Godot* à l'Odéon. (A l'époque où Beckett conçoit cette pièce, il regarde longuement, à Dresde, un tableau de Caspar David Friedrich : *Deux hommes contemplant la lune*).

Comme tout amateur passionné, il découvre très tôt les vicissitudes qui attendent le petit nombre des visiteurs de musée qui ne viennent pas seulement pour se promener près des tableaux. Apprenant en 1931 que la National Gallery d'Irlande a fait l'acquisition de la *Pietà* du Pérugin, il se précipite. « *Je suis plusieurs fois allé voir la nouvelle Pietà du Pérugin de la National Gallery locale, écrit-il à Mac Greevy. Elle est inhumée derrière un formidable barrage de verre étincelant, si bien que l'on est obligé d'en prendre connaissance progressivement, centimètre carré par centimètre carré.* »

Il passe des heures à examiner cette œuvre, « *bousillée par les restaurateurs* », affirme-t-il, mais dont il trouve très beau le Christ mort et les deux figures féminines (la Vierge et Marie-Madeleine).

« *Un Christ puissant, rasé de près, et une passion de larmes pour la gloire. L'élément le plus mystique est le pot à onguent qui a probablement été ajouté par Raphaël. Accroché de façon abominable dans une lumière abominable derrière cette épaisse vitrine de boutique, si bien qu'il est impossible d'en avoir une vue d'ensemble, et plein de modifications grotesques.* »

Dans « *Amour et Léthé* » on trouve une note au sujet de la même œuvre : « *Ce personnage (Marie-Madeleine) à cause des reflets de la vitrine derrière laquelle le tableau se tapit, ne peut être perçu que par segments. On connaît cependant des cas où de la patience et une mémoire fidèle sont parvenues à reconstituer approximativement une idée globale des intentions du peintre.* » (*Bande et sarabande*, Ed. Minuit, 1995).

Jean-Max Toubeau.

Avec la disparition de Lord Yehudi Menuhin au début de cette année, l'ARIPA a perdu un adhérent unanimement aimé et respecté.

Rappelons qu'il avait soutenu le combat de James Beck et de l'ARIPA pour la sauvegarde des fresques de Padoue :

« *Je dirais que les fresques de Giotto à Padoue font partie d'un patrimoine architectural et artistique vivant, formant un tout, une sorte de micro-environnement, qui doit être gardé intact afin que chacun d'entre nous, européens, puissions avoir une certaine conscience des origines qui nous unissent.* »

Yehudi Menuhin

(paru dans *Nuances 12*, mars 1997)

# Témoignage d'un restaurateur indépendant

*Les œuvres d'art ne sont pas toutes conservées dans les musées.  
Raoul Klein, restaurateur indépendant, peintre-graveur,  
évoque ici les tribulations des tableaux qui passent entre ses mains*

**M**on expérience en tant que Restaurateur d'art indépendant me confronte à un vaste domaine de « genres ». La plupart des tableaux que je vois sont l'œuvre de « petits maîtres » mais qui par leur technique et la maîtrise de leur pensée picturale ont réalisé des tableaux superbes, dans l'anonymat de l'atelier. Ils ne se sont jamais fait connaître ou n'ont pas été consacrés par les consacreurs au rang de « grands maîtres » souvent pour des raisons commerciales plutôt que picturales. Beaucoup de ces besogneux de la peinture, ces galériens du pinceau ont mené des recherches techniques, obtenu des victoires solitaires que seules des personnes qui pratiquent sont à même d'apprécier. Par ailleurs, de nombreux tableaux sont sans signature. Mais comme il faut une marque de fabrique à tout bon produit, ils ont souvent moins de succès. Un grand nombre de ces œuvres de moindre importance se trouve aux mains de la population qui en est le conservateur.

Ces œuvres circulent et changent de main par l'intermédiaire de marchands et de brocanteurs. C'est là, entre ces transactions, que ma place comme intermédiaire (obligé) se situe avant la remise sur le marché des œuvres. Parmi les causes de ventes de tableaux, on a les ventes après décès du peintre ou du collectionneur ou encore le besoin d'argent – valeur monnayable rapidement selon le cas. Enfin tôt ou tard le tableau change de propriétaire et ce jour-là apparaissent les restaurateurs, ce qui veut toujours dire nettoyage et vernissage.

Je précise aussi que je reçois les tableaux à restaurer seulement lorsque marchands ou brocanteurs réalisent qu'ils ne sont pas qualifiés pour effectuer le travail de la remise en état des œuvres. Dans le pire des cas, ils effectuent eux-mêmes les « maquillages » nécessaires pour la revente, revernissant sans même nettoyer. Je me trouve confronté parfois aux cuisines les plus exotiques – savoir comment réagir en termes de sauvetage. Abattement moral ou rires devant certaines prouesses culinaires, du grand art. Tous les produits à notre portée dans la vie courante se retrouvent sur et dans les tableaux : vernis à bateau ou voiture, différents produits de synthèse pour le bâti-

ment, mastics deux composants pour carrosseries, chewing-gum, savon, cirages divers, frottis d'huiles de cuisine non siccatives, beurre, l'inévitable pomme de terre et son dépôt d'amidon, épices colorantes, vaseline ou autres graisses, retouches à l'huiles (ou actuellement avec les peintures plastiques diverses) pièces diverses au dos (sparadrap, jute grossier, emplâtres à composition hétéroclite)...

Toiles coupées de leur châssis puis marouflées sur des supports aussi variés que surprenants, avec des colles tout aussi intéressantes. Toiles crucifiées à travers le châssis et la couche picturale sur le cadre. Le scotch, chatterton ou kraft sont d'usage courant.

La restauration de campagne est en fait une médecine de guerre appliquée aux tableaux. Là intervient un savoir technique, allié à l'œil du peintre. Sans le métier de peintre, il n'est pas possible d'accorder un tableau.

Nettoyer le tableau, c'est reproduire l'acte du peintre en étant à son service et non pas en s'exprimant ou en interprétant. La vision d'un tableau est un sentiment qui passe par l'intermédiaire de l'œil dans le corps. La fausse approche est principalement scientifique où la machine interprète le sujet. L'acte scientifique prime le peintre qui lui devient prétexte.

Le sentiment de l'équilibre dans l'œuvre est un long apprentissage du métier de peintre, et qui n'a pas expérimenté l'acte de créer ne peut prétendre intervenir sur un tableau, en rétablir l'équilibre et les valeurs de façon cohérente. (...)

La peinture n'est pas un domaine uniforme, chaque cas est un cas particulier, on ne peut pas appliquer de recettes, la remise en question est perpétuelle, mais l'œil du peintre est toujours là, vigilant, les sens en éveil. La matière d'un tableau parle ; il faut savoir la capter ailleurs que sur un écran. La science et la technologie sont très utiles, mais à leur place, au service du restaurateur et pas l'inverse.(...)

La transmission du métier ne passe plus par un apprentissage où l'élève avait part dans la conception, la composition et l'exécution de l'œuvre. Une assimilation lente du savoir accumulé menait à l'émanci-



pation quand l'élève était en mesure d'accroître l'héritage transmis. Maintenant le professorat s'est substitué à la maîtrise.

Une grande régression dans la technicité du métier de peintre n'a cessé de montrer ses méfaits sur les œuvres des artistes. Et ceci depuis que le peintre n'a plus eu besoin de fabriquer lui-même ses produits et a commencé à dépendre du commerce. Commerce qui lui fournit des produits anonymes dont on ne peut plus tracer la carte chimique et les conséquences physiques. Les peintres mélangent cette gamme illimitée de matériel pictural en une vaste cuisine diabolique qui aboutit à la destruction à court terme de beaucoup de création, et c'est au restaurateur à débrouiller cet écheveau d'hérésie chimique. Parce que business et commerce. L'artiste a tout à fait le droit de construire des œuvres éphémères mais ce devrait être mentionné si vente il y a. Mais tout le monde s'en garde bien. On n'a jamais été si bas dans la qualité des objets artistiques. Plus les produits croissent en nombre et plus la qualité suit le mouvement inverse. Le peintre s'est détaché petit à petit du matériel. Il s'exprime, mais avec de pauvres moyens. L'homme de Lascaux a eu des couleurs plus solides que l'*erectus* du XX<sup>e</sup> siècle. Que dire aussi de l'introduction de plastiques dans les œuvres anciennes lors de restaurations, et comment restaurer de l'éphémère (dans le cas d'œuvres modernes) si ce n'est avec d'autres matériaux éphémères ? (...)

L'œuvre est plus souvent restaurée parce qu'elle représente une unité de valeur monétaire que pour sa valeur intrinsèque – figuration sensible émise par un cerveau humain. Que dire par exemple de certaines œuvres actuelles fabriquées sans aucune technique de métier à la base avec des produits éphémères, œuvres valant beaucoup d'argent et devant après très peu de temps être restaurées !

Utiliser une technologie transmise par les maîtres anciens n'est pas concevable sur de telles œuvres. On ne peut utiliser des produits solides sur quelque chose qui ne l'est pas (souvent aucune compatibilité). Alors on bricole en utilisant des produits pas plus solides que la base (plastique sur plastique). Mais la valeur est préservée. C'est à nouveau vendable, même si l'œuvre est à 90% de la main du restaurateur !

*Raoul Klein*

*NDLR : Pour des raisons éditoriales, nous avons été amenés à couper certains passages de ce témoignage : l'auteur évoque en particulier la responsabilité du marché de l'art en matière de diffusion d'œuvres de piètre qualité – fonds d'ateliers vendus après le décès d'un peintre, par exemple, et que l'artiste jugeait non aboutis – et la responsabilité des restaurateurs qui vont toiletter ces tableaux avant la mise sur le marché. « Gros dilemme, en tant que restaurateur, je me porte complice de la diffusion de ce qui aurait dû être trié et éliminé par l'artiste », explique-t-il.*

**Restaurations régionales ?** Dans le mensuel *Policultures* de mars 1999, on peut lire que le ministre de la culture a pris des mesures en faveur des musées de province, dont la mesure suivante :

« *D'autre part, le ministère va proposer "à ses partenaires régionaux" la constitution de "Fonds régionaux d'aide à la restauration" à parité avec l'Etat, dont "l'objectif prioritaire sera la mise en place de moyens permanents d'aide à la conservation préventive". Le ministère souhaite que les premiers "FRAR" soient inscrits dans les prochains contrats de plan.* » Restauration ou conservation préventive ?

**Grève dans les musées nationaux.** Depuis plusieurs semaines, une grève perturbe les musées de France, qui se poursuit alors que nous mettons sous presse. Le problème posé est principalement celui des vacataires qui constituent plus de 10% du personnel. Ce problème dépasse évidemment la direction des musées, il est posé au ministère des Finances et donc au Premier ministre. Remarquons tout de même qu'il peut y avoir contradiction entre une politique d'expansion des surfaces d'exposition et du nombre des visiteurs, et certaines façons de gérer l'emploi.

**La Marine prend l'eau.** Le mémorable orage qui a traversé la capitale dimanche 30 mai en tuant et blessant plusieurs personnes a fait une victime inattendue : le musée de la Marine sis au Palais de Chaillot. On ne sait pas si les toitures prenaient l'eau précédemment mais ce jour-là elles n'ont pas résisté aux éléments. Les dégâts sont importants : de nombreux tableaux et maquettes ont été inondés et devront être restaurés. On en revient toujours au lancinant problème de la conservation préventive : les toits et les ouvertures des musées devraient être l'objet de soins prioritaires.

**La Cène de Léonard.** La Cène que Léonard de Vinci a peinte dans le réfectoire du couvent *Santa Maria delle Grazie* à Milan vient, après une restauration de vingt années, d'être rendue au public. Depuis des mois, dans toute l'Europe, les journaux commentent la performance : est-ce maintenant La Cène de Léonard ou celle de Pinin Brambilla, la restauratrice ? Sachant qu'il ne restait que très peu de matière posée par Léonard, la question est on ne peut plus pertinente. Mais ne l'est-elle pas pour toute restauration ? Le journal *La Croix* titre ce vendredi 28 mai : « La Cène de Léonard de Vinci restaurée ou massacrée ? »

## Courrier des lecteurs



### Faire progresser la démocratie

Les efforts d'associations comme l'ARIPA touchent, en fait, au droit démocratique de participation aux décisions dans la société. La phrase du Conservateur en chef des peintures sur une restauration inutile : « dans la mesure où celle-ci n'est pas rendue indispensable par la conservation de l'œuvre » exprime, selon les procédés rhétoriques en usage dès que l'on veut se réserver plusieurs options, qu'une intervention reste donc possible. Il suffira, pour cela, que quelqu'un décide qu'elle est devenue « indispensable ». Dès lors s'engage le processus des exercices du pouvoir.

Lorsqu'on a quitté l'hexagone et que l'on contemple la vie française de loin, on voit la « démocratie » française comme particulièrement méfiante et cloisonnée. La communication n'y circule qu'à condition d'une convergence d'accords qu'il est des plus exceptionnel d'observer. De l'entreprise aux appareils d'Etat, on offre aux individus à parler, à s'exprimer, mais pas à disposer du pouvoir d'agir. Celui-ci reste un privilège exclusif.

Les questions que soulève la restauration des œuvres d'art semblent prêter à sourire au premier abord. Après tout, entre la vie d'un enfant et *La Joconde*, je me suis toujours dit que je choisirais l'enfant. Mais l'attitude de la Direction des Musées de France en matière de restauration correspond de façon assez frappante à celle du Commissariat à l'Energie Atomique en matière de sécurité nucléaire. Laisser parler, offrir même des plates-formes d'expression, mais laisser tout cela à « l'extérieur ». C'est dans le sein des seins que les polytechniciens détenteurs du pouvoir entendent continuer à prendre les décisions. Quelle pression il a fallu (grâce à Tchernobyl, hélas !) pour entrouvrir le blindage et commencer un semblant de dialogue.

On peut aussi penser à la crise ouverte par le sang contaminé pour déstabiliser la forteresse de l'imperium médical face aux détresses privées.

Il ne risque guère de se produire de telles catastrophes en art. A moins que les millions et millions de visiteurs qui parcourent des bâtiments, lesquels n'ont jamais été conçus pour cela, finissent par faire s'écrouler, quelque jour, un monument sur eux. Il semble donc que l'administration des musées soit installée en toute sécurité dans sa forteresse de pouvoir.

L'ARIPA, dans sa tentative pour inaugurer un rapport entre le public des musées et les conservateurs responsables des décisions, fait exercice de démocratie. Elle participe, de la sorte, à la vie de la Cité.

Jacques Raphanel

### A propos de *Nuances* 19

J'ai bien reçu le numéro de *Nuances* et je viens d'y jeter un coup d'œil. L'échange avec le restaurateur Jean Delivré est fort intéressant, bien que j'y voie davantage une réaction d'humeur, comme il le dit lui-même, une réaction de « protection de la profession », qu'une véritable argumentation générale. Il n'évite pas une sorte d'illogisme : protestant que les titres ne sont pas des garanties (en quoi il a raison sans doute), il n'en commence pas moins par décliner tous ses titres et diplômes. Très bien ; mais cela vaut-il comme « garantie » ? Garantie d'une certaine compétence technique, peut-être. Cela ne nous dit rien sur sa sensibilité esthétique. Or, hélas peut-être, les œuvres d'art ne sont ni des objets techniques ni des objets scientifiques. Ce sont, d'abord et seulement serais-je tenté de dire (seulement dans la mesure où seul le résultat compte et non pas la recette de cuisine qui l'a en partie permis), des objets de la sensibilité esthétique ; et l'intervention du restaurateur sur ces œuvres porte atteinte à notre sentiment de la complétude des choses (si nous avons vu les œuvres avant restauration) en altérant l'impression originale. Au fond, que diraient les musiciens du temps présent si des acousticiens ou autres techniciens des décibels ou des ondes et des phases intervenaient sur les œuvres de Bach, Beethoven et Debussy sous prétexte qu'on n'entend pas bien telle note ou telle phrase ? On connaît une partie de la réponse avec la querelle des *baroqueux* qui essaient de retrouver les sonorités d'époque avec des instruments faits selon une facture ancienne et à un diapason à 415 au lieu de 440. La discussion, placée ainsi, est infinie parce que déplaçant le problème initial : celui de la perception esthétique bien illustrée par les photographies des pages 6 et 8 de ce numéro et qui me rappellent mon sentiment d'horreur quand j'avais retrouvé le portrait de *Madame Seriziat* au Louvre, tableau que je présentais souvent, complètement défiguré (c'est le cas de le dire) ayant perdu sa finesse, son élégance davidienne un peu sévère, pour arborer un nez en quartier de camembert digne des *Demoiselles d'Avignon* (Picasso 1906-07) : une trahison vraiment ! Les considérations techniques ou scientifiques que l'on nous sert détournent et éloignent du sujet fondamental – et parfaitement insoluble – qui est une question esthétique.

(...) Bravo pour votre obstination et la façon dont vous procédez. Cela devient un forum ouvert et c'est exemplaire.

J. R.

Rappel ...

## Chronique d'une protestation L'ARIPA

1975. Jean Bazaine est le seul peintre nommé membre de la Commission consultative de restauration. Il en démissionne, son utilité dans ce comité lui paraissant, pour diverses raisons (modes de concertation, rapports de force), parfaitement illusoire. Les autorités ne jugeront pas nécessaire de le remplacer.

1983. Une pétition protestant contre l'absence d'artistes au sein de cette Commission, signée par un certain nombre de professeurs des Beaux-Arts et d'élèves, reste sans suite.

1983-84. Serge Bloch tente sans succès de faire cesser les restaurations de sculptures gréco-romaines du Louvre.

1986. *La chapelle Sixtine*. Toute la partie du travail de Michel-Ange exécutée « a secco », en grisaille, maintes fois restaurée dans le passé, est cette fois carrément supprimée pour découvrir le travail préalable « a fresco ». Un texte, signé par de nombreux artistes et personnalités, demande la suspension des travaux. Il n'est suivi d'aucun effet.

1989. Début de la restauration des *Noces de Cana*. Le programme est sensationnel : pour une somme considérable, un des plus grands et célèbres tableaux au monde sera complètement « purifié ».

1991. Choqué par l'extrémisme des interventions de décapage en cours, Jean Bazaine, entouré d'autres artistes, envisage la création d'une association (Jean Bazaine avait, dans le passé, animé un mouvement de protestation analogue qui permit de sauver les vitraux de la Cathédrale de Chartres, menacés par de malencontreuses restaurations).

M. Jacques Sallois lui écrit le 1er août : « *Il va de soi qu'une fois votre association constituée, un mode de concertation entre la commission de restauration et les délégués de l'association pourrait être envisagé* ».

1992. Création de l'ARIPA. Infructueuses tentatives de dialogue au sujet des *Noces de Cana*. La direction des Musées de France fait savoir qu'en raison des accords passés avec l'entreprise mécène de la restauration, « aucune explication ne sera fournie avant l'ouverture de l'exposition ».

Juin 1992. Mal conçues, les installations de ventilation (nécessaires à l'évacuation des vapeurs de solvants utilisés pour la restauration) laissent pénétrer l'eau d'un orage dans la Salle des Etats du Louvre. La peinture de Véronèse, *Les Noces de Cana*, est atteinte par l'inondation. Peu après survient un second accident :

des tours métalliques construites pour soulever le tableau s'écroulent et le crèvent en de nombreux endroits. Il faudra six mois de restauration supplémentaires, toutes portes closes (la restauration devait avoir lieu « en public ») pour recoudre et masquer ces déchirures.

Septembre 1992. Texte de l'ARIPA demandant un moratoire et un débat public sur les problèmes de la restauration. Depuis, plus de trois cents signataires, dont :

Rémy Aron. Balthus. Paul Baudiquey. James Bayle. Jean Bazaine. Laure de Beauvau-Craon. James Beck. René Belletto. Jacques Bertin. Vincent Bioulès. Serge Bloch. Alain Blondel. James Bløedé. Pascal Bonafoux. Yves Bonnefoy. Jacques Bony. Alain Bosquet. Maurice Breschand. Robert Bresson. Pierre Bulloz. Pierre Cabanne. Elisabeth Caillet. Jean Cardot. Pierre Carron. Edmonde Charles Roux. Christo et Jeanne-Claude. Louis Clayeux. Julien Clay†. André Comte-Sponville. Jean Courthial. Leonardo Cremonini. Jean Dasté†. Jean François Debord. Michel Deguy. Jean Delannoy. Jean Desailly. Decerle. Deverne. Jean-Philippe Domecq. André du Bouchet. Georges Duby†. Jacques Dupin. Henri Dutilleux. Jean Dutourd. Georg Eislert†. François-Xavier Fagniez. Michel Favre-Félix. Jean-Michel Folon. Georges Formentelli. Marc Fumaroli. Julien Gracq. André Green. Jean-Pierre Greff. Simone Gröger. Luigi Guardigli. Carlo Guarienti. Christine de Guerville. Masao Hajjima. André Heinrich. Jean-François Jaeger. Georges Jeanclot†. Jacques Kerchache. Pierre Klossowski. Léo Kockaert. François Lallier. Marc Le Bot. Pierre Le Cacheux. Philippe Leburgue. 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. Geneviève Picon†. Christian Pouillon. Henri Raynal. Maurice Rheims. Marc Riboud. Paul Ricoeur. 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. Sam Szafran. Lap Szé-to. Jean Tardieu†. Yvan Theimer. Jacques Tiné. Jean-Max Toubeau. Etienne Trouvers. Paolo Vallorz. Xavier Valls. Yves et Christine Vermont. Vieira da Silva†. Jean-Noël Vuarnet†. Guy Weelen. Zao Wou Ki. Jano Xhenseval. Fred Zeller...

Adresse de la rédaction : 97, bd Rodin - 92130 Issy les Moulineaux - Directeur de la publication : J. Bløedé  
<http://www.multimania.com/ar4749> - [aripa@wanadoo.fr](mailto:aripa@wanadoo.fr) - Abonnement annuel (4 numéros + port) : 145 F - ISSN : 1270-1955

### BULLETIN D'ADHESION

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

Adresse ..... téléphone .....

### Cotisation avec abonnement préférentiel à *Nuances* :

membre sympathisant , étudiant : 100F ;  membre actif : 250 F ;  membre bienfaiteur : 500 F et plus

Règlement par chèque à l'ordre de : A.R.I.P.A., 97, bd Rodin, 92130 Issy les Moulineaux