

# Nuances

ASSOCIATION POUR LE RESPECT DE L'INTEGRITE DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

NOVEMBRE 1999 N° 22 PRIX: 30 F

---

☛ *Sommaire : A propos de quelques expositions, p. 3.*

*La Cène de Léonard de Vinci, par James Beck, p. 7, et par Michael Daley, p. 9.*

*Entretien avec Raymond Mason, par Jean-Max Toubreau, p. 13.*

---

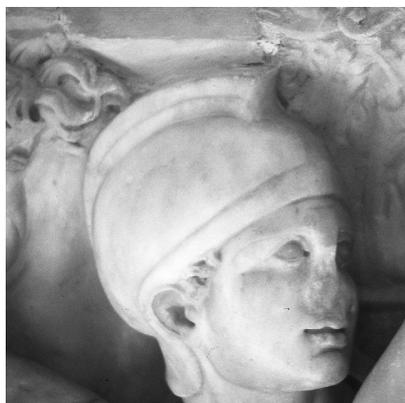
◆ *Editorial, Le sincère et le (dis)simulé, par James Blœdé*

Une fois de plus, il nous aura fallu recourir à la CADA (Commission d'Accès aux Documents Administratifs) pour obliger Alain Pasquier, conservateur responsable des Antiquités grecques et romaines du Louvre, à nous communiquer les pièces relatives aux restaurations de deux sarcophages et d'un bas-relief. Pour ce dernier, *Le Sacrifice des Suovetauriles*, pourtant dérestauré d'étrange façon (voir *Nuances 10*), il nous a été répondu qu'il n'existe aucun dossier, pas le moindre petit document, ni avant, ni pendant, ni après. Pour ce qui est des deux sarcophages, celui des *Divinités Marines* et celui d'*Achille chez le roi Lycomède*, ce n'est guère mieux. Au lieu des documents attendus, nous nous sommes vus remettre un petit rapport – présentation soignée, photocopie laser et reliure spiralée – maigre résumé de l'ensemble des travaux commis sur les dix sarcophages de la Salle Daru. Cinq pages qui traitent de tout et donc de rien. Le ton est donné par la conclusion que voici *in extenso*. On notera pourtant le surprenant aveu d'un manque permanent de surveillance et d'entretien :

« *La diversité succède à l'uniformité. Le sincère remplace le simulé. Chaque sarcophage dévoile maintenant sa personnalité. Matière et lumière se répondent librement.*

*Mais pour combien de temps ?*

*La question se pose, en effet, car les premiers sarcophages traités sont déjà marqués, jour après*



Détail du sarcophage  
d'Achille chez  
le roi Lycomède  
(après  
dé-restauration)

*jour, par leur succès populaire. Il est bien tentant de les caresser, et ce signe d'affection se retourne contre eux inmanquablement. Le flux incontrôlé des visiteurs reste, sans cesse, le risque majeur pour la bonne conservation de ces œuvres insignes. Surveillance et entretien permettraient d'éviter leur dégradation accélérée qui est fonction directe de l'accroissement de la fréquentation du musée.*

*Impératif du temps, la rentabilité immédiate se trouve confrontée à la pérennité des biens culturels face à la nécessaire transmission des connaissances humaines. »*

Si la surface du *Cortège des divinités marines* a été endommagée, ce n'est évidemment pas pour avoir subi les caresses des visiteurs mais les soins

excessifs des restaurateurs (voir *Nuances* 7). Les nez jadis refaits de tous les personnages du sarcophage d'Achille ont été détruits pour faire place à des visages qui ressemblent maintenant à ceux de lépreux. Dans ce cas comme en d'autres, la destruction de ces restitutions donne un résultat hideux mais, qui plus est, contrevient à la règle déontologique (charte de Venise et autres codes) qui veut que les apports valables du passé soient préservés. Pourquoi avoir détruit ces nez ? La réponse n'est pas dans le rapport qui ne croit rien devoir justifier. Parce qu'ils n'étaient pas d'origine ? Mais pas plus ne le sont les cassures – certes non voulues par le sculpteur – et ce d'autant moins qu'elles avaient été travaillées, piquetées, égalisées pour recevoir les nez restitués. De telles cassures rendent maintenant les visages horribles. Qu'à cela ne tienne ! Désormais, « le sincère remplace le simulé », conclut l'auteur du rapport. Mais qu'est-ce que l'art, et plus encore la restauration, sinon du « simulé » ? Et qu'est-ce que la suppression de restitutions, quand le résultat défigure à ce point ce qui est d'origine, sinon un aveuglement sans nom ?

En première page, le rapporteur avance que « *L'intention muséologique [de ces travaux] est de proposer une vision claire, sans surcharge, directement compréhensible... Ce choix sert à la fois le spectateur qui retrouve la liberté de comprendre* » – de comprendre quoi, je vous le demande ? – « *et l'historien qui peut se fonder sur un témoin sans révision.* » Mais ces réparations, esthétiquement acceptables, n'étaient-elles d'aucun intérêt historique ? N'eut-il pas mieux valu ne pas toucher l'œuvre et, pour servir l'historien, noter dans le catalogue consacré aux sarcophages romains que les nez, en raison de vicissitudes connues ou inconnues, furent, à telle ou telle époque, brisés puis

heureusement reconstitués ? Non ! ce choix est décidément coupable. Il l'est d'avoir nui à l'œuvre et ne peut, pour cela, servir ni le spectateur, ni l'historien. Il l'est doublement s'il a été fait pour servir, non pas l'œuvre, mais le spectateur et l'historien.

Une fois de plus, il nous faut protester contre l'absence de transparence qui caractérise plus que tout autre le département des Antiquités grecques et romaines. Les documents relatifs aux restaurations ne devraient pas même être à réclamer. Ils devraient être mis spontanément à la disposition du public, autorisé par la loi à savoir comment l'on préserve son patrimoine. Mais nous devons aussi dénoncer la désinvolture d'un conservateur qui livre à d'excessives entreprises des œuvres dont il a la charge sans études préalables ni analyses scientifiques, sans les documenter. Est-il acceptable en effet que des œuvres soient lourdement touchées sans qu'elles fassent l'objet du moindre dossier ?

James Bloédé

### A propos,

« Enquête au British Museum. – Selon le *Guardian*, le Parlement britannique pourrait reconsidérer le bien-fondé de la conservation des frises du Parthénon au British Museum depuis 1816. Le Musée est soumis à une sévère critique dans la mesure où les conservateurs ont, pendant cinquante ans, caché le fait que les pierres avaient été abîmées en tentant de les nettoyer, précise un rapport. » *Libération* (21.X.99)



Détail du sarcophage d'Achille chez le roi Lycomède (après dé-restauration)

« La Renaissance à Venise et la peinture du Nord au temps de Bellini, Dürer, Titien »

## Promenade au Palazzo Grassi

Une exposition comme celle qui se tient ces temps-ci à Venise, au Palazzo Grassi, rend perplexe au-delà des enchantements qu'elle procure, tant les différences sont étranges dans l'aspect que peuvent prendre les tableaux d'un même artiste.

Il semble que la densité colorée d'une toile ne soit plus imputable seulement au peintre ou au travail du temps, mais tienne aux habitudes que l'on a dans tel ou tel lieu de « restaurer » plus ou moins vigoureusement et de ce fait de désaccorder la surface peinte avec plus ou moins d'incongruité et d'indifférence.

L'exemple le plus frappant, dans cette passionnante exposition, est bien évidemment celui de cette sorte de porte ou de volet que peignit Carpaccio au recto et au verso. Ce panneau fut scié à mi-hauteur – la sauvagerie à l'égard de la peinture ne laisse pas de surprendre – pour donner deux tableaux intitulés aujourd'hui *La Chasse dans la vallée* et *Les deux Dames*, appartenant respectivement au Getty Museum et au Musée Correr. Maintenant que le vase a retrouvé ses fleurs de lys, les deux femmes ont cessé d'être des courtisanes pour redevenir des femmes fidèles attendant le retour de leurs amants – ou époux – amateurs de chasse dans la lagune.

On comprend soudain que la terrasse ne surplombe pas une sorte de décharge broussailleuse, comme nous le pensions au vu du panneau inférieur depuis sa dernière restauration. Il a en effet, à cette occasion, perdu son unité au profit d'un aspect chaotique dont, entre autres, les oiseaux ont eux aussi fait les frais en perdant une bonne part de leur densité et de leur présence.



Reconstitution photographique de l'œuvre de Carpaccio

On découvre tout à coup que cette terrasse surplombe en fait un plan d'eau qui passait uniformément du sombre au clair et devient calme et délicat, opalescent, dès que l'on quitte la partie basse du tableau. Mais la surprise est tout aussi grande de découvrir au verso du panneau supérieur – celui du Getty – un décor peint en trompe-l'œil : quelques lettres pliées maintenues par un ruban. Le dos du panneau inférieur – celui du musée Correr – fut autrefois, lui raboté. La suite du motif en trompe-l'œil a disparu au profit d'un parquetage ayant pour but d'empêcher l'écartement des planches constitutives du panneau.

De nos jours on « dévernit » souvent à tout va et certaines peintures sortent de ce traitement comme arasées. Ayant perdu toute résonance, elles sont devenues creuses dans les lumières. *L'Origine de la voie lactée* du Tintoret vient de la National Gallery de Londres. Ce tableau dut être magnifique, l'iconographie complexe, pleine de charme, est traduite dans des formes délicieusement tendues : les nudités, les draperies, l'aigle et les paons... La couleur qui peut paraître insolite chez le Tintoret tant elle dut être riche, résonne en nous, non pas telle qu'elle se présente aujourd'hui dans ce tableau usé mais telle qu'elle fut sans doute. Il faut rêver devant les vestiges laissés par les « restaurateurs » et ronger son

frein en face de cette vanité béate et « scientifique », cette absence insensée de prudence, de respect et de goût profond pour la peinture. Le XX<sup>e</sup> siècle restera sans doute en certains

domaines celui de l'arrogance dans les convictions en matière de nettoyage et de purification. Julien Green a dû écrire à peu près, quelque part dans son journal : « Il n'y a décidément de progrès que dans les moyens de destruction ».

Sans perdre tout à fait la mélancolie que ce genre de « restauration » vous colle à l'âme, il faut cependant répéter que les moments d'enchantement lors de cette visite furent nombreux. Rencontrer là par exemple le superbe portrait d'homme barbu de Paris Bordone, venant du Louvre, fut délicieux. Cette peinture n'a subi, semble-t-il, aucun dommage. N'y aurait-on jamais touché ? Nous savons bien que cela est impossible et que des nettoyages légers sont, par allègement de vernis, de temps à autre nécessaires. Le tableau est peut-être très solide – il ne manque pourtant pas de glacis – mais surtout la prudence dans ce cas fut sans doute exemplaire. Il n'est pas question en effet de taxer toutes ces personnes d'incompétence. La plupart d'entre elles font sans doute si bien leur travail que cela ne se voit pas, puisque rien ne vient altérer notre plaisir.

Cette rencontre pouvait donner l'envie de revoir d'autres toiles de Paris Bordone. Au Louvre, l'une d'entre elles se trouve ces temps-ci dans la pénombre à l'entrée de la Salle des États, une autre intitulée *Portrait de femme* est en fait une sorte d'évocation idéale proposée à la délectation, une *poesia* selon l'expression du Titien. Présenté dans la Salle des États, ce tableau semble avoir été récemment nettoyé, trop nettoyé. L'ébauche saute aux yeux. Des taches rose froid envahissent le visage et la poitrine au-dessus du sein droit. La malheureuse est atteinte d'une roséole grave qui semble monter des dessous, irréversible donc puisque les vélatures tout comme les glacis ont disparu avec le vernis. On remarque d'autre part des taches grises opaques dans la saignée des bras ; celles-ci permirent sans doute à Bordone de modeler librement, lors de l'ébauche, les volumes des bras et avant-bras. Affleurant aujourd'hui, elles confèrent à cette jeune femme une musculature d'athlète qui se détache trop clairement sur un fond architectural gris dénué de toute résonance colorée. Les drapés enfin vivent chacun pour soi dans sa couleur locale... Rien à voir décidément avec le portrait d'homme barbu aujourd'hui dénommé *Thomas Stahel* dans le catalogue du Palazzo Grassi.

Il serait curieux de les retrouver un jour côte à côte, réunis, ces deux-là !

Jean François Debord

## Hubert Robert pour l'exemple

Le musée de Valence présentait cet été une exposition rare.

En réunissant 35 tableaux d'Hubert Robert prêtés par le musée de l'Ermitage, les palais de Pavlovsk et d'Arkhangelskoye, le musée Pouchkine de Moscou, elle nous offrait la chance de retrouver un grand peintre, mais aussi une occasion d'entrevoir l'état des collections russes.

J'avais à l'esprit en venant les sévères critiques adressées aux musées occidentaux par Anatoli Alyoshin, responsable précisément de l'institut de restauration de Saint-Petersbourg. Dans son article de la revue professionnelle *The Picture Restorer* au printemps 98, il constatait, comme nous l'avions fait tant de fois, l'accablante uniformité résultant de nos nettoyages catégoriques : « *couleurs vives toutes semblables, dureté des transitions de la lumière aux ombres, similitude incompréhensible de touche et de texture* ».

Au moins, rien de tel dans les tableaux exposés à Valence, que j'ai pu observer longuement. Leur vernis était particulièrement limpide, conservant ainsi leur profondeur colorée aux vastes zones de pénombre – effet primordial chez ce peintre. Les demi-ombres et les clairs s'échelonnaient à leur juste place dans l'espace. Le vernis était enrobant, sans pour autant imposer de dominante, preuve qu'il existe bien une solution adaptée aux tons clairs, sans couleur criarde ni blancs pâteux.

Enfin, la touche, même observée au plus près – et Robert nous amène à passer des grands volumes au détail de ses petits personnages – la touche reste ici expression picturale. Voici comment la notion de « lisibilité » devrait se comprendre : non pas quel degré de lisibilité, mais quelle sorte de lisibilité est produite par un degré de nettoyage.

Dans le cas de ces œuvres, la touche est présente en tant qu'expression de brume, de pierre, d'eau remuée d'une cascade, tissu léger, lumière rasant un mur. C'est bien une lisibilité *picturale* qui est atteinte, celle-là même qui est l'objet du travail du peintre.

Dans l'autre cas, si désespérant, des tableaux sur-nettoyés, ce qui est « lu » de la touche n'est que la trace de peinture posée sur la toile.

A cet égard, il n'est pas agréable de dire que le tableau du Louvre présenté à cette exposition avait, par comparaison, un aspect rugueux et défait. Notons cependant que cette *Vue imaginaire de la Grande Galerie en ruines* vendue par la Russie après 1917, n'a rejoint le Louvre qu'en 1975, après être passée par plusieurs collections privées.

Michel Favre-Félix

# Chardin au Grand Palais

## L'Ecureuse récurée

Ceux qui viennent voir des carafes, des poires, des lapins, des gobelets ou d'autres ustensiles du XVIII<sup>e</sup> siècle... sont comblés. Pour ceux qui viennent voir de la peinture, le plaisir est très grand, mais incomplet. La peinture est là, et c'est une des meilleures qui ait jamais été faite. Il manque pour la savourer ce qui a baigné sa création, et ce dont elle est partout la fervente célébration : la lumière du jour.

Et puis le visiteur est accueilli par cette phrase au mur : « *Nous avons tenu à exposer plusieurs versions de la même composition. Si elles sont toutes de la main de Chardin, vous remarquerez qu'elles ne sont pas toutes de la même qualité. Elles n'avaient jamais été, à ce jour, comparées.* » C'est une invitation, pour le public, à s'essayer au regard critique du connaisseur. Mais on oublie de lui dire une chose essentielle : entre un Chardin et sa réplique par Chardin, la différence de qualité résulte souvent de la différence d'état de conservation – état qui dépend beaucoup des choix de restauration. C'est à croire que les conservateurs, quand il faut parler au public de choix de restauration, sont atteints de phobie. Pourtant, quand on se trouve, entre autres, devant ces deux petits tableaux, côte à côte, les *Ustensiles de cuisine* du Louvre, et sa réplique de l'Institut d'Art de Détroit (brutalisée, et non par elle-même inférieure) on voit parfaitement le mal que peut faire un restaurateur. (A condition, certes, d'être capable de voir la peinture – et pas seulement les objets représentés).

Et on doit rendre hommage aux conservateurs responsables des Chardin au musée du Louvre, qui les ont tenus à l'abri de certaines pratiques. Comme celles qui ont abouti à l'état dans lequel se trouve le tableau du Saint Louis Art Museum, *Carafe à demi pleine de vin, gobelet d'argent, etc.* dépouillé de tout vernis ancien, et très probablement de quelques glacis. Le tableau qui vient de la National Gallery de Londres (célèbre pour ses restaurations extrémistes), *Le Château de cartes*, est évidemment un chef-d'œuvre. Il faut le comparer attentivement, par exemple, à *L'Enfant au toton* du Louvre, pour mesurer le mal qui lui a été fait. Il a cependant mieux résisté que le *Canard mort pendu par la patte avec pâté, écuelle et bocal d'olives*, du musée de Springfield.

Les Chardin conservés en France ont donné jusqu'à présent l'exemple de ce que peut être la conservation-restauration des peintures au plus haut niveau d'excellence. Il faut espérer que cela continue.

Jean-Max Toubreau

Cette exposition, en faisant figurer des répliques peintes par Chardin d'une même œuvre, aura rendu manifestes les effets de restaurations si souvent érudés dans la presse.

« *Fatal récurage* » résume Vincent Noce dans *Libération* du 10 septembre, en poursuivant : « *Il est bien un élément qui trouble le jugement et qui est manifeste à l'exposition. La comparaison entre plusieurs versions est fatale à celles ayant souffert de nettoyages trop violents. Le Cabaretier est sale, mais superbe. D'autres œuvres, à commencer par L'Ecureuse de Washington, ont beaucoup perdu.* »

## Le Greco à Rome

Le 28 juillet 1999, le *Neue Zürcher Zeitung*, le plus important journal suisse de langue allemande, titrait comme suit :

### **Nahansicht einer Katastrophe** *El Greco und seine Restauratoren*

Point n'est besoin d'être versé dans les langues étrangères pour comprendre l'indignation du journaliste qui revenait de Rome, et plus précisément de l'exposition consacrée au Greco au Palais des Expositions.

Pour Axel Christoph Gamp, les œuvres exposées, choisies pour éclairer le style et l'évolution du Greco, montrent en fait les suites dévastatrices des restaurations modernes. Très peu de tableaux sont intacts, la plupart, provenant aussi bien de Tolède (Hôpital Tavera et Musée de Santa Cruz), de Madrid (Prado), de Londres (National Gallery) que des Etats-Unis, ont été traités de manière radicale : un nettoyage drastique désaccorde les tons, enfonçant les bleus et les verts et ramenant en avant les rouges (qui, bien que résistant mieux au passage du temps, sont cependant devenus grêles et acides) ; la touche de l'artiste n'est plus non plus reconnaissable. Ainsi atteintes dans leurs propriétés stylistiques, ces œuvres tournent maintenant à une peinture religieuse sentimentale.

Après Rome, l'exposition est visible à Athènes du 18 octobre 99 au 17 janvier 2000.

Christine Vermont

*Propos d'hier et d'aujourd'hui*

# L'art italien au Petit-Palais

*Extrait du Journal de François Mauriac*

N'était-ce point l'annonce de la fin d'un monde que cette ronde de chefs-d'œuvre avant le cyclone, emportés dans un tourbillon, loin du ciel natal, comme les feuilles et la poussière ? Bilan de six siècles. Révision suprême. Dernier jugement. Liquidation d'une grande époque.

Et la foule essayait de dérober le secret de cette beauté. Elle ne cédait pas au snobisme. Evidemment, la plupart avaient dépassé le stade : « Il faut avoir vu ça... » Que de ferveur dans ces pauvres yeux écarquillés ! Seuls étaient intolérables les gens informés, les professeurs d'esthétique : « Voyez, disait l'un d'eux, un pion à jacquette, à barbiche et à binocle, qui pérerait devant *Le Mariage de la Vierge*, entouré d'un troupeau docile ; voyez l'influence du Perugin : Raphaël ne savait pas encore faire les pieds. Regardez comme celui-là est mal posé... » Et aucun des nigauds qui l'écoutaient, bouche bée, ne songeait à lever les yeux, à admirer ce sublime espace vide au-dessus des personnages, ce temple serein, cette campagne recueillie.

Il n'empêche que beaucoup qui n'avaient jamais rien compris à cette révélation par les couleurs et par les formes, ont eu les yeux ouverts tout à coup, comme ceux de l'aveugle-né. Le miracle qu'aucun musée n'avait pu susciter s'est accompli pour eux devant ce concile de merveilles, maintenant dispersées à jamais.

Peut-être furent-ils touchés de la grâce parce que ces œuvres venues d'au delà des monts avaient perdu leur apparence figée de créations éternelles. Le sentiment du périssable que nous éprouvions soudain devant elles, leur prêtait ce charme qui nous attache aux corps vivants et aux visages éphémères.

L'art représente la plus grande défaite des hommes ; ou si l'on veut, il n'est qu'une victoire apparente, une fausse victoire. Cet effort des plus grands pour détacher le beau de ce qui est poussière et retournera en poussière, pour le mettre à part, pour le fixer et lui conférer le don d'éternité finit toujours par être vaincu. Durant les époques paisibles nous cédon à cette illusion que le génie humain dérobe quelques visages et quelques reflets à l'écoulement de tout. Et ce n'est pas seulement la grâce adorable des êtres qui, retournés à la terre depuis des siècles, frémissent sur la toile de jeunesse et de vie et, après

cinq cents ans, troublent encore et font battre le cœur ; ce qui prétend ne jamais finir, ce qui survit là, c'est le temps lui-même, non pas retrouvé, mais arrêté, suspendu par la toute-puissance du peintre : une certaine heure de la saison, un instant béni, ce dernier rayon, ce dernier zéphyr au déclin d'un beau jour... Et il ne suffit pas à des hommes et des femmes d'être des adolescents, de s'aimer dans une campagne chaude et dorée : pour atteindre la plénitude du bonheur humain, la musique du *Concert champêtre* s'élève dans l'air calme, vers les feuillages attentifs. Et comme en ce monde hors de l'espace, nul anachronisme n'est à redouter, nous savons quel air de Mozart leur impose la joie.

Au Petit-Palais, nous sommes réveillés de notre illusion ; nous avons pris conscience de ce mensonge. Comme leurs créatures, ces mondes enchantés sont périssables. Nous savions qu'ils l'étaient par nature et que les convulsions sociales et la guerre hâteraient sans doute leur fin. Mais cette fin est inscrite au-delà de la matière même dont ils sont faits, dans leur âme qui avait besoin de la nôtre pour vivre. Or le monde perd son âme de jour en jour : que restera-t-il des chefs-d'œuvre au milieu d'un peuple barbare qui ne les reflètera plus ? Déjà au Petit-Palais, dans certains regards stupides, je voyais Raphaël, Titien, Giorgione, Tintoret s'anéantir.

Cela nous console de ce qu'on ne puisse presque rien contre leur destruction. Les restaurateurs de tableaux leur sont plus fatals que tout le reste, car ils les déshonorent. Là où les chimistes américains ont passé, rien ne demeure de la vibration du génie. Le Nouveau Monde achète à l'Ancien des chefs-d'œuvre et lui renvoie des cadavres.

Ah ! il importerait peu qu'ils fussent détruits si nous respections en nous cette humanité d'où ils sont sortis. Mais c'est la source même qui est atteinte, et voilà l'irréparable. Une foule ahurie se presse encore devant cet incompréhensible héritage, avec le sentiment obscur d'une grandeur qui lui échappe. Encore un peu de temps, et elle n'aura même plus un regard pour ces témoignages sublimes de sa dignité perdue.

*François Mauriac*  
*Journal, 1937*

(avec l'aimable autorisation des Editions Grasset)

*La restauration de La Cène de Léonard de Vinci s'est achevée sur une bataille de chiffres et des querelles d'experts. Fallait-il la restaurer et qu'en reste-t-il aujourd'hui ?*

# Science, science approximative ou pas de science du tout ?

✎ James Beck, président d'ArtWatch

International, historien de l'art, professeur à

l'Université de Columbia et spécialiste de la

Renaissance italienne, livre ci-dessous ses réflexions pour les lecteurs de Nuances.

Compte tenu du déferlement médiatique qui a encensé La Cène de Léonard de Vinci à Milan en mai 99, à l'issue d'une restauration qui a duré vingt et un ans, il est permis de se demander quelles ont été hors d'Italie les réactions à cet événement.

En dépit des réceptions au champagne, des conférences de presse tant à Rome qu'à Milan, des séances d'information, des nombreux communiqués dans les médias, et même d'une déclaration solennelle du ministre de la culture, Giovanna Meandri, disant aux reporters : « *C'est la restauration la plus importante du siècle* », les journalistes étrangers n'ont pas toujours été convaincus. En fait, malgré une avalanche sans précédent de spots publicitaires à la télévision et à la radio payés par un ministère qui inaugurerait ainsi une politique nouvelle, les reportages en Angleterre, en France et aux Etats-Unis ont constamment présenté l'événement comme une restauration discutable. Particulièrement étonnante dans la manipulation culturelle qui a entouré la restauration de cette malheureuse fresque, a été l'insistance du gouvernement italien à revendiquer pour lui-même la « gloire » qui a auréolé la nouvelle Cène ainsi que son *italianité*.

De cette situation complexe nous retiendrons deux points importants. Premièrement, les déclarations publiques et les interviews qui ont entouré l'opération ont forcément amené beaucoup de gens à s'interroger sur le sérieux de cette interminable restauration. Je veux parler ici non pas des différences d'opinion parmi les critiques et les historiens de l'art, mais des démêlés entre les différents responsables de l'intervention eux-mêmes quant à la proportion de peinture d'origine, autrement dit d'authentique Léonard, subsistant sur le mur. Voici qui illustre bien l'atmosphère de confusion qui a entouré la restauration tapageuse de cette fresque de renommée mondiale. En fait, les différences d'un compte rendu à

l'autre sont si grandes que la validité d'une certaine science dont on nous a pourtant rebattu les oreilles à l'occasion de cette restauration est pour le moins sujette à caution. Pietro Marani qui a suivi le travail de restauration jour après jour en tant que haut fonctionnaire de la Surintendance aux Biens Culturels de Milan, a déclaré que 90% de l'œuvre d'origine a subsisté. L'actuel directeur de l'Istituto Centrale di Restauro (Institut national de la restauration à Rome), Michele Cordaro, a de son côté estimé que 60% de l'œuvre était de Léonard. Le directeur des travaux pour cette même institution publique, et souvent son porte-parole, Giuseppe Basile, propose lui le chiffre de 50%.

Le prédécesseur de Cordaro à l'Istituto Centrale di Restauro, feu le très estimé Giovanni Urbani, qui avait été lui-même restaurateur et avait observé le nettoyage de la fresque dans les premières années de sa restauration, évaluait à 25% le travail de la main de Léonard (« *Questo del Cenacolo è un testo per tre quarti non di mano di Leonardo* ». *Corriere della Sera*, 6.XI.1983). Le véritable fondateur de l'Istituto Centrale, feu Cesare Brandi, considéré par beaucoup comme le plus éminent théoricien d'Italie en matière de restauration, avait remarqué qu'« *il ne reste que quelques fragments de l'œuvre de Léonard disséminés à la surface de La Cène* » (« *Ci sono solo pochi frammenti originali di Leonardo distribuiti nella superficie del Cenacolo* ». *Corriere della Sera*, 6.XI.83). Pour sa part, Giorgio Bonsanti, directeur de l'autre institut national de restauration en Italie, l'Opificio delle Pietre Dure sis à Florence, a écrit que « *le chef-d'œuvre de Léonard n'existe plus que sous une forme très diminuée ; peut-être demeure-t-il 20% de l'original* » (*The Art Newspaper*, mai 99). La marge de 70% d'erreur qui résulte de ces considérations ne plaide guère en faveur de cette science de la restauration dont on a tant chanté les louanges, du moins dans le cas de La Cène. Que peuvent penser les observateurs et amateurs d'art de par le monde quand les responsables de l'opération eux-mêmes ont des évaluations aussi contradictoires sur la question essentielle de l'authenticité de la fresque de Léonard ?

Le second point que je souhaite mettre en lumière est celui soulevé par Giuseppe Basile. En réponse à la

critique selon laquelle l'Italie n'aurait pas dû se lancer dans cette restauration unilatéralement mais aurait dû consulter des experts internationaux, il a déclaré (cité par le *New York Times*) : « *En fait, nous avons envisagé de réunir un comité international. Puis nous avons décidé que nous n'avions pas besoin d'être couverts... En matière de restauration artistique, les italiens n'ont pas besoin d'aide étrangère ; ce sont les étrangers qui viennent à nous pour étudier notre savoir-faire.* » Le fait que les plus grands spécialistes de Léonard incluent des étrangers ne semble pas avoir ébranlé M. Basile le moins du monde. Ce qui nous ramène à la question primordiale qui est au cœur de tout débat sérieux : à qui appartiennent les trésors artistiques du monde entier et comment les conserver pour les générations futures ? Vu son attitude chauvine, cet esprit de clocher qui porte l'estampille de la politique officielle en matière d'art, la position de l'Italie ne semble que trop claire. A mon sens, c'est l'exemple même d'une position non scientifique. S'il se trouve des experts qui ont élaboré des techniques nouvelles hors d'Italie, ils sont automatiquement disqualifiés du fait de leur nationalité. Pourrions-nous imaginer pareille attitude s'il s'agissait d'une intervention chirurgicale ? Est-ce là science sérieuse ?

Il n'entre pas dans le cadre de cet article d'évaluer les résultats d'une restauration qui a duré plus de vingt ans, mais on peut remarquer, sans risque de se tromper, que les efforts déployés pour la faire accueillir favorablement à l'échelle mondiale n'ont pas réussi, encore que le succès soit incontestable sur le plan national. Le *Daily Mail*, journal londonien à grand tirage, a certes publié un article favorable dont le titre, « *Résurrection* », a dû faire chaud au cœur des spécialistes de la communication au ministère et à la Brera. Mais le hic, outre le fait que l'illustration produite dans ce journal n'est pas celle du « joyau » original récemment découvert mais d'une copie ancienne (bien meilleure, hélas, que l'œuvre de Milan), c'est que l'auteur de l'article est un restaurateur actuellement en fonction qui travaille souvent pour des institutions officielles, et dont le point de vue ne peut donc être impartial et désintéressé. D'autre part, deux journaux influents de Londres ont publié des manchettes qualifiant *La Cène* dévoilée en 1999 de « *tromperie* » et de « *contrefaçon* ». Et pour aggraver les choses, le plus éminent des historiens actuels de l'art de la Renaissance, Sir Ernst H. Gombrich, a fait savoir dans une lettre adressée à des amis combien il était attristé par cette dernière atteinte à l'œuvre de Léonard ; il citait la formule latine : « *Quieta non movere* » (*La Repubblica*, 23.V.99).

Même dans la presse italienne, un article détonne au milieu du concert de louanges, suggérant que nous avons désormais une « *Cène postmoderne* ». Et un dessin humoristique dans l'hebdomadaire *Panorama* (10.VI.99) résume bien l'hypocrisie de la situation : un personnage y demande à un autre à propos de *La*

*Cène* : « *C'est de Léonard de Vinci ?* » (« *E Lionardo da Vinci ?* ») et la réponse de son ami est assez claire : « *Non, ce n'est plus de lui, c'est maintenant La Cène de Pinin Brambilla.* » (« *Non c'è più. Ora c'è L'Ultima Cena di Pinin Brambilla.* ») Cette réflexion a trouvé des échos dans la presse étrangère, dernièrement dans *Le Figaro*, bien que cela contredise les thèses officielles, dont celle de Pietro Marani : « *Nous ne repeignons rien* » (« *Noi non ridipingiamo niente* » - *L'Unità*, 12.II.98). D'autre part on a abondamment diffusé des photos de Pinin Brambilla tenant une palette pleine de couleurs, en train de peindre sur le mur, et d'autres montrant ses assistants armés de pinceaux devant ce même mur.

On nous apprend que les technologies modernes utilisées pour cette restauration comprennent (cf. *L'Espresso* du 13.V.99) :

1. le microscope électronique à balayage,
2. la chromatographie en phase gazeuse et
3. la spectrométrie de masse,
4. les rayonnements ultra-violet et infra-rouges,
5. les mesures thermiques,
6. les ultra-sons et finalement
7. l'ordinateur, « *l'instrument le plus précieux* » (« *è lo strumento più prezioso* »).

Plus de science qu'il n'en faut pour désarmer la critique et assez, semble-t-il, pour endormir les craintes. Mais toute cette science n'a pas réussi à déterminer la nature du médium que Léonard a utilisé dans sa peinture ; si bien qu'en quelque sorte le patient a subi une intervention irréversible effectuée par des chirurgiens qui ne connaissaient pas son groupe sanguin. Et personne ne peut prétendre que c'est la science qui procède aux repeints, choisit les couleurs, détermine les bords et arrête les coutours ; c'est entièrement le travail du restaurateur, artisan habile et – pourquoi pas – un artiste, mais sûrement pas un scientifique expérimenté.

La position théorique de Giuseppe Basile est assez claire si on se réfère à une interview (*La Repubblica*, 14.VI.99) en rapport avec les travaux de restauration exécutés à Assise dans la précipitation qu'exige la future célébration du millénaire : « *Telle est la tradition de la restauration depuis Cesare Brandi. Ne jamais dénaturer l'œuvre d'art mais conserver intacte sa signification esthétique.* » (« *E' quella che è la tradizione del restauro italiano da Cesare Brandi in poi. Non falsificare mai l'opera d'arte, ma mantenere intatto anche il senso estetico.* ») Comment concilier cette déclaration avec la tête complètement repeinte du Christ dans *La Cène* ?

Entre science et rhétorique, que devons-nous croire ? Qui parle au nom des œuvres d'art ? Et où sont donc les débats publics qui s'imposent lorsqu'il s'agit de projets à venir (ou déjà en cours de réalisation) qui modifient notre héritage artistique ?

James Beck

Trad. Jean Courthial

# La Cène, ultime restauration pour le Christ et ses apôtres

Madame Pinin Barcilon Brambilla ayant dû affronter un feu nourri de critiques à la fin de sa restauration de *La Cène* de Léonard de Vinci, Giorgio Bonsanti, directeur de l'Opificio delle Pietre Dure, de Florence (l'un des laboratoires italiens de restauration les plus en pointe) a volé à son secours dans le numéro de mai de *Art Newspaper*. Giorgio Bonsanti fait un assez bon Saint Georges dans ce domaine : quand les restaurateurs de la National Gallery ont eu des ennuis à propos des *Ambassadeurs* de Holbein, il s'est précipité et a déclaré aux cinéastes de la BBC que : « *Pour moi, j'espère que nous aurions été capables d'arriver au même résultat splendide, ... qui est à mon avis très, très bon, et je suis heureux que la restauration ait rendu justice à cette œuvre.* »

L'article de Bonsanti dans *Art Newspaper* est bâti sur deux lignes de défense. D'abord une attaque assez paranoïaque des critiques de la restauration. Ensuite, un soutien chauvin au travail de Mme Brambilla en particulier et à la restauration italienne en général.

Il commence par l'assertion fautive que *toutes les critiques* trouvent leur origine dans les « *diatribes de la brigade internationale ArtWatch International, née il y a presque dix ans, et dirigée par l'historien d'art américain James Beck et le journaliste [sic] anglais Michael Daley.* » Il prétend ensuite qu'« *on a renoncé à toutes les règles de rigueur et de correction tant on était pressé de rendre compte d'une restauration prétendument désastreuse.* » Il affirme en particulier que les paroles de Carlo Bertelli, initiateur du projet lorsqu'il était Surintendant à Milan, ont été dénaturées dans des rapports où il parlait du « *résultat final* » comme d'une « *ruine* » alors qu'« *il se référait en réalité à l'état de présentation de la peinture.* » Mais c'est Bonsanti qui cherche à nous tromper. Le 26 décembre 1998, Dalya Alberge écrivait dans le *Times* que « *d'après l'homme qui a commandé sa restauration de vingt années, La Cène, chef-d'œuvre tant célébré de Léonard de Vinci, est une peinture ruinée dont seulement 20% est d'origine.* » Elle ajoutait : « *Bien qu'il estime que l'œuvre a été débarrassée de la crasse et d'importants repeints, il concède dans un documentaire pour Channel 4 qu'elle est ruinée.* » Ceci est sans contester une information juste et précise. Chose essentielle, Dalya Alberge répète à plusieurs reprises « *est ruinée* » et non « *a été ruinée* ». Elle me cite dans son article et dit que je me suis étonné que, pour une fois, les autorités n'aient pas « *exagérément gonflé* »

leurs résultats avec les proclamations habituelles de « *guérison miraculeuse* » mais qu'elles aient, c'est le cas de Bertelli, concédé franchement que, après un long travail de vingt ans, « *il ne reste pas grand chose d'autre qu'une épave.* »

Que reste-t-il du travail d'origine de Léonard de Vinci ? Les défenseurs de la restauration sont incapables de se mettre d'accord. C'est inquiétant. Bertelli suggère 20%. Son successeur pour la restauration, Pietro Marani, prétendait récemment, de manière plutôt ambiguë, que 90% de la peinture survit « *en parties* ». En d'autres occasions, il a estimé l'ensemble à « *pas plus de 50%* ». Il y a là une énorme différence. Michele Cordaro, directeur de l'Istituto Centrale di Restauro, donne le chiffre de 60%. Giuseppe Basile, coordinateur de la restauration et membre de l'Istituto Centrale, l'estime à « *presque la moitié* ». Giovanni Urbani, ancien directeur de l'Istituto Centrale, l'estime à 25% seulement. Mon collègue James Beck calcule 18 à 20%. Pinin Brambilla suggère « *environ la moitié* ». Qui a raison ? Bonsanti affirme, tout comme Beck et Bertelli (selon Dalya Alberge), qu'« *il subsiste sans doute 20% de l'original* ». Dans le numéro de mai de *Art News*, il admettait que « *nous ne voyons plus maintenant que quelques mètres carrés [sur une surface d'origine de près de 45 m<sup>2</sup>], mais ils sont de la main du maître.* »

Bonsanti affirme crânement que le mérite de la restauration, maintenant qu'elle est achevée, est « *d'avoir réussi à préserver tout ce qui restait de la surface originale.* » Telle est bien la question. Mais l'argument n'est pas prouvé et l'on peut s'inquiéter et même commencer par mettre en doute la nécessité d'entreprendre cette restauration.

La surface est-elle plus stable maintenant qu'avant le traitement ? Mme Brambilla admet que « *les couches de repeints [qu'elle a ôtées] ne protègent plus la peinture d'origine* » (*Art Newspaper*, novembre 1998). « *Nous devons faire le maximum pour surveiller cela.* » ajoute-t-elle. La première mesure adoptée à ce sujet est une réduction drastique du nombre de visiteurs – pas plus de 25 personnes en même temps et seulement sur réservation écrite. Mario Donizetti, peintre et expert en restauration, assure que 20% de ce qui survivait de la peinture de Léonard a été perdu au cours de la dernière restauration. Il pense aussi que « *la peinture va maintenant se désintégrer plus vite qu'avant.* »



Les apôtres Saint Thomas, Saint Jacques le Majeur et Saint Philippe.  
Avant l'intervention de Mauro Pelliccioli

L'intervention était-elle réellement nécessaire ? On a souvent écrit qu'en 1978 Pinin Brambilla « remarqua que des fragments de peinture tombaient de l'œuvre de Léonard sous ses yeux. » On a aussi affirmé que des tests scientifiques avaient montré que la peinture de Léonard était « rongée » par les repeints qui la recouvraient - c'est-à-dire par ces mêmes repeints dont Brambilla dit maintenant qu'ils ont « protégé » l'original. On pouvait lire dans le numéro de mai de *Art News* que c'était la base scientifique même de l'opération qui était contestée. Le 26 mai, Maurizio Seracini, directeur des services du diagnostic d'Editech, laboratoire de restauration d'art de haute technologie situé à Florence, appelé en consultation après le démarrage de la restauration de *La Cène*, expliquait au *New York Times* que « la question que personne n'a posée, et à laquelle personne n'a répondu, est la suivante : "était-ce nécessaire ?" » Et, ajouta-t-il, « Je n'ai vu moi-même aucune preuve scientifique formelle que la restauration était vraiment nécessaire ; pourtant un chirurgien se demande non seulement "puis-je opérer" mais aussi "dois-je le faire ?" Il devrait en être de même dans le domaine de l'art. »

Nous avons une autre raison de douter que la surface peinte était en cours de désintégration rapide en 1978 : sa dernière restauration était récente, elle avait été réalisée dans les années 1950 par Mauro Pelliccioli (qui fut le maître de Pinin Brambilla). *Art News-*

*paper* indiquait en novembre dernier que, de 1951 à 1954, Mauro Pelliccioli avait « réparé la surface sans retirer les repeints ». Il y a là une double erreur : Pelliccioli avait très lourdement réparé la surface avec une gomme-laque spéciale non jaunissante. Comme l'indique Maurizio Seracini, « La Cène était très stable. Elle avait été couverte de kilos de gomme-laque qui donnaient presque à la surface l'aspect du marbre. »

Saint Philippe  
avant la  
restauration  
de Pinin  
Brambilla



Ce que ni *The Art Newspaper* ni,

autant que je sache, aucun porte-parole de la restauration n'a précisé, c'est que (ainsi que je l'ai décrit dans ce même journal [Art Review] en avril dernier et dans *The Daily Telegraph* du 27 mars 99) la consolidation à la gomme-laque n'était que le préliminaire d'une campagne fort importante. Après un intervalle d'une année, pendant lequel il laissa la gomme-laque durcir, Pelliccioli retira tous les repeints antérieurs, à l'exception de ceux dont on savait qu'ils ne recouvraient qu'un mur nu. Pourquoi n'a-t-on pas donné cette information ? Pourquoi a-t-on constamment répété au public que Mme Brambilla retirait pour la première fois des siècles de repeints, de crasse, etc., accumulés ? Pourquoi la restauration de Pelliccioli a-t-elle été passée sous silence alors qu'on en avait dit tant de bien à l'époque ? En 1953 Bernard Berenson rendit visite à Pelliccioli et vit, raconta-t-il, « de mes propres yeux » combien « la surface nettoyée de la fresque, quand on la regardait avec une loupe et sous une forte lumière artificielle, apparaissait comme une mosaïque composée de minuscules tesselles de verre coloré. » Il éprouva alors une sensation particulière : « J'atteignais le fond, les multiples restaurations des siècles passés avaient été ôtées et je regardais ce que Léonard avait peint, abîmé par les siècles mais non plus dénaturé par des mains incompetentes... » Berenson ne trouvait pas la peinture murale affreusement sale ; au contraire, il était ravi qu'elle fut pour la première fois « proche de ce que Léonard avait sans doute voulu qu'elle fut. » Il louait la dextérité avec laquelle Pelliccioli creusait en s'appuyant sur « son expérience et son savoir, un canif, un rasoir, une goutte de térébenthine ». (La seule réserve de Berenson était qu'en descendant de l'échafaudage, il avait été frappé par la pâleur de la peinture murale « à la lumière du jour ». Il suggérait que « soit on agrandisse largement les fenêtres, soit on prévoie une batterie de lampes puissantes pour éclairer la fresque à sa juste valeur. »)

Et qu'en est-il de la qualité du travail de Pinin Brambilla ? Pour Bonsanti, elle est exemplaire de la

bonne pratique italienne qui cherche toujours à atteindre « un niveau d'excellence » et qui « devrait toujours inclure la pré-publication du projet de restauration, une documentation complète..., la publication d'un rapport scientifique détaillé sur les résultats à la fin du travail, une attitude générale non invasive et tolérante vis-à-vis des précédentes restaurations. »

Eh bien ! Au dire de tous, Mme Brambilla a mené la campagne de restauration la plus *intolérante*, la plus *invasive* que l'on puisse imaginer. Elle a systématiquement anéanti les ultimes traces de toutes les restaurations antérieures, rompant ainsi la continuité historique de l'œuvre. Comme il est dit plus haut, elle a, ce faisant, mis à jour de grandes zones de mur nu, ce qui a rendu nécessaire l'exécution du plus grand repeint jamais entrepris sur cette peinture. En ce qui concerne la radicalité, nous avons le compte rendu de Mme Brambilla elle-même sur le traumatisme qu'elle a infligé à l'œuvre en s'efforçant d'extraire des vestiges de la peinture de Léonard jusqu'au dernier atome de matière « étrangère » – y compris la gomme-laque de stabilisation de Pelliccioli : « Nous avons ici une surface totalement ruinée, désintégrée en minuscules écailles de couleur qui tombent du mur. Nous devons nettoyer chacune de ces écailles six ou sept fois au scalpel, en travaillant sous microscope. C'est à se tirer une balle dans la tête » (*Art News*, mars 1995). Plusieurs mois plus tard elle développait : « Les autres restaurations dont on parle étaient beaucoup plus simples parce qu'elles concernaient des œuvres qui présentaient une surface égale, bien conservée. Elles n'étaient pas ruinées, fragmentées en écailles comme celle-ci. Ici, je peux passer une journée à nettoyer une zone et n'en avoir pas terminé parce que, quand le solvant sèche [s'évapore], il fait encore ressortir de la crasse de sous la surface... Le haut de la peinture est imprégné de colle [pas de gomme-laque ?]. La partie médiane est pleine de cire. Il y a six sortes d'enduit et plusieurs vernis, résines et gommes. Ce qui a marché dans la partie haute ne marche pas au milieu. Et ce



A gauche, Saint Philippe après le nettoyage de Pinin Brambilla.

A droite, Saint Philippe après que la restauratrice a réhaussé les couleurs de l'ensemble

L'état fantomatique après dérestauration pouvait encore « suggérer » un certain regard de l'apôtre Philippe. Quelques retouches ont suffi à imposer (avec une pupille et une ligne de paupière) un autre œil, différent de celui suggéré, et qui a les plus grandes chances d'être fautif.



*qui a marché au milieu ne marche pas en bas. C'est à se tirer une balle dans la tête. »*

On ne sait pas encore quels sont les solvants employés. La gomme-laque est absolument insoluble dans la térébenthine et les essences minérales – ce qui la rend intéressante (si on la dilue avec de l'éthanol) pour apprêter murs et peintures décoratives. De nombreux comptes rendus ont montré que l'œuvre était nettoyée écaillé par écaillé. Dans le film de *Channel 4*, on montre Mme Brambilla en train d'appliquer le solvant non pas au moyen de fins coton-tiges mais avec une grande brosse de soies de porc. Et on voit, au fur et à mesure, le solvant qui coule le long de la peinture sur et à l'intérieur de sa surface fragmentée. Mme Brambilla affirme catégoriquement que « rien n'a été retiré de la peinture d'origine et rien n'a été ajouté. » Donizetti n'est pas d'accord et soutient qu'il a été perdu environ 20% de la couleur d'origine, dont des retouches de Léonard que l'on a confondues avec des restaurations, et des couches minces de matériau organique. Mme Brambilla a retiré tous les renforts de cette surface dont elle reconnaît qu'elle est ruinée, mais elle n'a donné aucune indication des moyens – si elle en a prévus – avec lesquels elle a tenté de la stabiliser alors qu'elle est sans doute sérieusement affaiblie. A-t-elle ajouté quelque gomme, résine, colle, vernis ou fixateur de sa composition ? Les autorités compteraient-elles uniquement sur une amélioration des conditions atmosphériques pour protéger l'œuvre ?

C'est d'art que nous parlons ici – de grand art, ou qui le fut autrefois – et non d'une énigme technique. Alors quelles sont les conséquences artistiques des repeints de Mme Brambilla ? Il faut dire qu'à cet égard, elle a encouru de sévères critiques et qu'elle les mérite. Les termes en sont variés : médiocre, un peu mou, intrusif, non historique, incohérent. Le peintre et critique Jacques Franck a fait remarquer que la peinture murale a pris un aspect tout à fait moderniste et qu'elle est maintenant plutôt de la manière d'un Seurat ou d'un Balthus que d'un grand maître de la Renaissance. Il a également observé que le repeint spectaculaire du visage du Christ semble avoir été modelé d'après un dessin d'étude pour un Christ immergé conservé à la Brera et qui n'était peut-être même pas de la main de Léonard. Donizetti reproche à Mme Brambilla d'avoir effectué ses repeints en utilisant de l'aquarelle industrielle et en débordant sur les couleurs de Léonard. (On a pu aussi constater ce phénomène dans le film de la BBC consacré à la restauration des *Ambassadeurs* de Holbein.) Il se plaint ensuite que, pour choisir ses couleurs, Mme Brambilla se soit basée sur des copies de *La Cène* qui ne sont peut-être pas fiables.

Dans ce domaine, il est certain que la qualité d'un repeint ne peut être bien évaluée que par quelqu'un qui a suivi de près le restaurateur pendant tout le travail ou qui a pu avoir accès à une série complète de photos comparables avant et après restauration et de

grande qualité. De tels documents sont rarement disponibles. Cependant il existe un reportage télévisé, et quelques très bonnes photos ont été publiées (voir, par exemple, *Leonardo*, Pietro Marani, Milan, 1994 ; *La restauration de La Cène à Milan*, Jacques Franck, dans *L'Objet d'Art*, septembre 1998).

Giorgio Bonsanti demande que les critiques soient fondées sur des « faits observables ». C'est parfaitement normal. Dans le livre de Marani, une grande photo en couleur (p. 117) du détail de la main gauche repeinte de Saint Jude montre sur l'extrémité du majeur plusieurs touches de *peinture bleue* (apparemment d'origine). Ce bleu est le même que celui de la robe de Saint Mathieu situé à côté. Devons-nous comprendre que Léonard a peint en bleu vif le bout des doigts ? Ou bien que la réintégration de Mme Brambilla est une erreur ? Bonsanti affirme que le niveau de qualité de la restauration en Italie est dans l'ensemble « plus élevé que partout ailleurs ». Giuseppe Basile, coordinateur de la restauration, est encore plus ouvertement nationaliste : « Nous avons envisagé de réunir un comité international pour nous prémunir contre les critiques. Puis nous avons décidé que nous n'avions pas besoin de nous couvrir. Cela peut paraître présomptueux, mais en matière de restauration artistique, les Italiens n'ont pas besoin d'aide étrangère. Ce sont les étrangers qui viennent à nous pour étudier notre savoir-faire. Les Hollandais n'ont pas besoin d'aide pour construire des digues et les Italiens n'ont pas besoin d'aide pour restaurer les œuvres d'art. » M. Basile ne connaît peut-être pas l'histoire du petit garçon qui sauva la Hollande en enfonçant son doigt dans le trou de la digue.

Michael Daley

artiste et directeur de ArtWatch UK

© Art Review et Michael Daley, 1999

Trad. Christine Vermont

NDLR : Signalons aussi le *Figaro Magazine* du 19 juin 99, dans lequel on trouve deux articles sur le sujet. Le premier, de la journaliste Véronique Prat, s'intitule : *Scandale dans le monde de l'art. La Cène de Léonard de Vinci défigurée...* Le deuxième, de Jacques Franck, spécialiste du maître (cité ci-dessus) : *Fallait-il restaurer La Cène ? Les pour et les contre, la grande querelle des experts.* L'auteur parle de « truquage » et explique qu'« afin de rendre les reliques déjà retouchées un peu plus présentables pour l'inauguration du 27 mai 1999, un travail intensif, destiné à "remonter" les couleurs, sera effectué à grand renfort d'assistants. »

Les reproductions photographiques et leurs légendes ne sont pas celles de l'article d'Art Review. Publiées avec les moyens du bord, leur qualité ne donne qu'une idée vague de l'évolution de l'original. Elles sont ici à titre indicatif.

# Entretien avec Raymond Mason

☞ Né en 1922, Raymond Mason,

sculpteur et peintre anglais, vit à Paris depuis 1946.

Son œuvre, figurative, est mondialement connue.

Une rétrospective aura lieu à partir de février 2000 au Musée Maillol à Paris.

Jean-Max Toubreau : J'aimerais que vous évoquiez des souvenirs, des souvenirs d'enfance peut-être, pour savoir comment vous est venu l'intérêt, la passion pour la peinture et la sculpture.

Raymond Mason : En fait, j'ai commencé très tôt, comme tous les jeunes enfants qui dessinent sous les meubles à l'âge de deux ou trois ans. Et ça a continué comme ça. J'avais un certain don pour capter une ressemblance. Dans ce temps-là je vivais dans un milieu ouvrier à Birmingham, et ce petit don enchantait tout le monde. Mais j'ai poursuivi mes études dans le secondaire avec le désir d'être un scientifique. Tout simplement parce que le meilleur professeur de l'école était celui qui enseignait la chimie. Le meilleur enseignant vous tire de son côté ! Ceci dit j'avais aussi de bonnes notes en art, et le professeur d'art a suggéré que je me présente à un examen pour entrer dans le Collège d'Arts et Métiers de Birmingham. J'étais réticent, mais j'ai été reçu premier, et cela m'a infléchi et poussé vers les beaux-arts. L'école se trouvait à une centaine de mètres du musée de Birmingham. Ce musée est assez riche, Birmingham était une ville opulente – la première ville de manufactures du monde – durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle.

JMT : Vous aviez quel âge la première fois que vous êtes allé au musée ?

RM : Je devais avoir quinze ans. Il y avait au musée un fort pourcentage de préraphaélites, comme Burnes Jones, qui était de Birmingham. Ce qui m'a attiré au départ, c'était cette imagerie.

JMT : Cela vous paraissait techniquement très virtuose, inaccessible ?

RM : Non, ce n'était pas des Vélasquez, c'était simplement des images. Rien dans mon milieu ne me poussait à regarder de la peinture. Pourtant mes parents ne m'ont pas découragé. Mon père qui conduisait une voiture avant le siècle et était un mécanicien très doué, a raté sa vie professionnelle. Et le soir pour se

consoler il fabriquait des pipeaux et jouait des ballades de son Ecosse natale. Donc il avait une veine artistique et il m'encourageait.

Quand je suis arrivé plus tard ici à Paris, je me suis intéressé à la sculpture. Et c'est le moment où je me suis rendu compte que mon sujet au fond n'était pas une sculpture, un bloc, un personnage, mais tout ce qui m'entourait. Citadin vivant au milieu d'une ville, je voulais représenter des scènes, qui correspondaient bien plus à la peinture qu'à la sculpture. Bien que j'aie continué ma vie jusqu'à présent en tant que sculpteur, mon intérêt est toujours allé davantage vers la peinture que vers la sculpture. Quand je pense à Michel-Ange, je pense à la Chapelle Sixtine, plus qu'aux marbres solitaires.

Il faut dire qu'au fond je ne suis pas un grand visiteur de musées. Je ne suis allé à Londres qu'une seule fois avant la guerre, pour voir en une journée la National Gallery et la Tate Gallery. Même si, par la suite, j'ai fait de grandes écoles, décrochant une bourse royale pour la peinture, le plus clair de ma culture artistique, je l'ai faite dans les livres. Je suis allé à Florence cet été, pour trois jours. Vous serez surpris d'entendre qu'avant cette visite je n'étais allé à Florence qu'une seule après-midi, de toute ma vie. Pour voir les tombeaux de Michel-Ange et le Bargello. Je n'avais visité aucune église, vu aucune des fresques. Ce qui a été le plaisir – le plaisir et le déplaisir, je vous en parlerai après – que j'ai eu cet été. Donc je n'ai jamais fait de copies dans les musées. J'ai toujours pensé que l'art devait venir de la vie, et non de l'art comme le pensait Malraux. Comme la vie à Paris est particulièrement attrayante, au lieu d'aller dans les musées, je dessinais dans la rue.

JMT : Ce sont deux choses qui ne s'excluent pas. Beaucoup d'artistes ont à la fois copié au musée et travaillé d'après nature.

RM : Je suis quand même allé, dans la mesure du possible, dans les grands musées d'Europe, ou des Etats-Unis. Mais je ne vais que là où mon travail me porte. Beaucoup à Rome, pour mon travail de fonderie. Une vingtaine de fois à New-York. Mais jamais je n'ai eu l'idée de prendre un avion et d'aller par exemple à Boston pour voir le musée qui est magnifique. J'ai visité le Prado en 1950. Les toiles faisaient des plis. Les grands Vélasquez, *Les Ménines*, les grands Goya, avaient des plis avec une épaisse couche de poussière sur chaque pli. Beaucoup de temps a passé avant que je n'y retourne. Tellement, que *Les Ménines* avaient déjà été restaurées. Eh bien, je ne peux pas dire que cette toile a beaucoup gagné d'avoir été net-

toyée. On peut comparer avec le Vélasquez de la salle à côté, *La Reddition de Breda*, qui est magnifique.

JMT : Donc le musée est un endroit où vous allez par plaisir, quand vous en avez envie. Il n'y a pas eu de période de votre vie où vous alliez au musée tous les jours ?

RM : Non. Je ne l'ai jamais envisagé comme une base essentielle à mon travail. Mais je conçois que ce soit le cas pour d'autres. Peut-être plutôt pour les peintres, qui peuvent copier ? Parce que vous n'allez pas au musée avec un morceau de marbre !

Ceci dit, je ne dois pas oublier que j'ai vécu pendant un an dans un musée : étudiant pendant la guerre, j'étais aussi « fire-watcher » (gardien-pompier) au musée Ashmolean d'Oxford, riche de ses sculptures méditerranéennes.

Néanmoins quand je viens aux réunions de l'association (L'Aripa), je suis tout admiration d'entendre parler de la peinture avec une telle connaissance de la technique. Moi je ne peux savoir que si ça me plaît ou pas. Mais je vais quand même un peu plus loin que la plupart des gens. C'est le côté global de la peinture, que j'aime.

JMT : Est-ce que vous avez le souvenir précis de la première fois où vous avez vu une œuvre que vous connaissiez, métamorphosée par une restauration ?

RM : Il y a eu beaucoup de fois, hélas. Tout a commencé à la National Gallery, avec les Titien, dans les années cinquante. Ce peintre a toujours eu la réputation d'être un grand coloriste. Manifestement, les Titien non nettoyés, avec leurs vastes zones d'ombres et quelques taches de rouge et d'or, ne correspondent pas à cette appellation. Nettoyés, les couleurs éclataient, c'est vrai, mais elles blessaient les yeux avec les chairs orange et le ciel bleu Gitanes. La presse était très alarmée, il y a eu beaucoup de protestations. Malgré tout, Titien est assez fort pour résister un peu. Mais Watteau, non. Dans la collection Wallace, il y a deux ou trois des plus beaux Watteau, dont *Les Charmes de la vie*. Watteau était un ami du concierge du palais du Luxembourg. Il allait souvent y regarder les Rubens. Et il peignait beaucoup depuis le palais, surtout la vue vers la colline de Montparnasse. Ces *Charmes de la vie*, c'était la vue depuis la loggia du palais, elle-même peuplée de personnages. J'ai connu ce tableau d'une tendresse extraordinaire, et maintenant en comparaison c'est un calendrier des postes. Et on ne restaure pas seulement dans les musées,



*Souvenir de mai 68, 1986 (dessin)*

mais aussi dans les palais. A Londres, il y a des années, j'ai vu la collection de la Reine. Elle a un des plus beaux Vermeer. Une dame au fond d'une salle, près d'une épinette, accompagnée par un gentilhomme, et sur une table au premier plan il y a une cruche blanche. Un espace magnifique. Ça a été nettoyé et aplati, appauvri. A côté il y avait un Bruegel, *Le Massacre des innocents*, où la neige a été rendue d'un blanc plus blanc que possible. C'est difficile à croire. On peut se demander si ces artistes immenses que l'on a toujours aimés étaient aussi bons qu'on le croyait ! Ou bien si ce sont les restaurateurs qui se sont trompés. On a tendance à croire à cette seconde hypothèse.

JMT : On peut penser d'ailleurs que les meilleurs artistes sont souvent ceux dont les œuvres vieillissent le mieux, et cet aspect pris en vieillissant est précieux. C'était une part du génie de certains grands peintres, d'avoir su produire des œuvres capables de vieillir merveilleusement. Capables peut-être de se bonifier encore un peu en vieillissant. En ce sens, je crois, Goya disait que le temps lui aussi est peintre.

RM : C'est donner beaucoup de talent au temps ! Ça me fait penser à ces tentatives de masquer la tragédie du nettoyage de la chapelle Sixtine. Ça nous étonnerait quand même que la fumée des cierges ait pu dessiner aussi magistralement que Michel-Ange en personne. En fait, les photos avant et après – que j'ai vues grâce à Etienne Trouvers – prouvent que le dessin a changé. Il y a des manques. Il est clair que Michel-Ange avait retouché ses fresques *a secco*, en grand dessinateur qu'il était. D'ailleurs nous savons par Vasari que le Pape harcelait Michel-Ange pour qu'il descende de son échafaudage, en le menaçant de faire démonter cette construction au risque de le faire tomber. A ce moment-là, Michel-Ange ne pouvait pas être en train de faire autre chose que des retouches. Le Pape ne lui aurait pas ordonné de descendre si le travail *a fresco* avait été inachevé.

A Florence, cet été, j'ai vu la chapelle Brancacci de Masaccio. Cette chapelle a été formatrice pour des générations de grands artistes. Henry Moore faisait grand cas de cette œuvre, qu'il a connue très jeune, encore étudiant. Et il trouvait que dans la fresque du haut, *Le Paiement du tribut*, ce qui était totalement novateur, après Giotto, c'était que les volumes sortaient du fond. Giotto anime merveilleusement la surface, mais ce n'est pas conçu en volume. En créant des volumes, Masaccio invente un espace. Et maintenant cette œuvre est aplatie. Les grands personnages avec leurs robes sont absolument plats. A la librairie en bas on continue de vendre des reproductions et des livres donnant l'état avant la restauration. Et là on voit que ces vêtements avaient des plis, et même beaucoup de plis, et que quelque chose a été totalement perdu.

JMT : A la Villa Borghèse, l'année dernière, j'ai vu *L'amour profane et l'amour sacré*, de Titien, qui a été restauré à mort. (Comme la Villa elle-même, dans une frénésie d'applaudissements bien médiatisés). Mais on vend dans la librairie, sur place, des reproductions de l'état avant cette restauration. Ces reproductions coûtent extrêmement cher mais ce sont des reproductions d'une fidélité exceptionnelle, réalisées en petit nombre par des procédés artisanaux, comparables à ceux des meilleurs fac-similés. Ces reproductions sont le plus terrible procès que l'on puisse faire à ceux qui ont saccagé ce chef-d'œuvre. On peut constater que les reproductions ont beaucoup plus d'unité, de douceur et d'harmonie profonde que l'original, dans son état nouveau.

RM : Dans l'emballage actuel de la restauration, la confiance dans la technique semble donner une ivresse comme donne la vitesse à l'automobiliste, de nos jours. Et ces modestes tamponneurs, qui passent des journées entières devant un tableau célèbre, ne risquent-ils pas d'agir comme s'ils étaient l'artiste et, comme lui, étaient libres ? J'ai vu une jeune femme placidement en train de repeindre un pied, dans un

tableau de Bellini, à l'Academia de Venise, avec un groupe de visiteurs en train de l'admirer.

JMT : Quand on lit aujourd'hui des textes officiels présentant les filières de formation des restaurateurs, on voit qu'en cinq ou six ans, on forme des élèves par douzaines d'une façon considérée suffisamment complète pour qu'ils puissent toucher aux œuvres du patrimoine. La cruelle vérité, c'est que même si les études duraient vingt ans, il n'y aurait encore parmi les diplômés qu'une minorité de gens qui seraient capables de toucher sans trop de risques à un Vermeer, à un Vélasquez, ou à tant d'autres.

RM : Le portrait de Véronèse, *La Belle Nani*, est simplement le portrait d'une femme. On l'appelait « belle » certainement à cause de la beauté de l'œuvre, plutôt que de celle du modèle. La chair était d'une opulence qui a été vraiment très appauvrie par la restauration. C'est devenu blafard, maintenant c'est la robe qui vous saute aux yeux. Quand on a remis ce tableau sur les cimaises, il y avait un petit panneau qui disait que l'on devait admirer la lisibilité accrue. Dire des choses aussi extravagantes m'amène à penser que ceux qui font cela ne savent vraiment pas ce que c'est que la beauté. Ils n'en voient pas la différence.

JMT : Aujourd'hui on n'ose plus y penser. On passe pour ringard dans les cercles branchés si on ose en parler. Mais essayons tout de même, à propos de la sculpture, de parler concrètement de beauté. Il me semble que la question de l'épiderme, de la patine, est essentielle pour les sculpteurs.

RM : C'est vrai. Mais moi je suis tellement habitué au plâtre ! C'est une matière magnifique, mais très pauvre, comme si ça avait été décapé par un mauvais restaurateur. Le plâtre est mat.

JMT : Mais quand vous faites une sculpture polychrome, est-ce que vous imaginez parfois comment ça va vieillir ? Est-ce que vous aimeriez qu'il y ait plus tard des gens qui la repeignent pour que ça ait l'air neuf ?

RM : Je suis entre les mains de produits nouveaux. Je peins sur la résine avec des peintures acryliques. Pour l'instant nous ne savons pas quelle sera la durée de ces matériaux. Il y a des sculptures d'autres artistes qui sont dehors depuis trente ou quarante ans et qui tiennent très bien. Mais je trouve que si après un certain temps mes œuvres ternissent énormément, il faudrait absolument les repeindre. Comme d'ailleurs toute la sculpture polychrome, qui a été peinte et repeinte à travers les siècles. A tous les âges, toute la sculpture mondiale a toujours été peinte, y compris les idoles des Cyclades, que l'on imagine tellement pures, brancusiennes. C'est seulement à la Renaissance, quand on a découvert les œuvres antiques,

sortant de terre et de mer, ayant perdu leurs couleurs, que l'on a commencé à sculpter dans le marbre blanc. Mais le baroque a remis les pendules à l'heure en retrouvant la couleur.

Ceci dit, il m'arrive aussi de peindre mes sculptures comme un peintre, et même comme un aquarelliste. Je peins *a presto* avec une touche très légère, et je modèle mes formes, ce que normalement on ne fait pas. Avec ma sculpture des *Vendangeurs*, je donne l'impression que le soleil vient d'un côté. Il y a des ombres portées, et ça ajoute aux volumes. Donc ces sculptures-là, peut-être, souffriraient d'être repeintes.

JMT : Espérons que ces résines acryliques, que vous employez, vieilliront d'une façon intéressante, qu'elles gagneront quelque chose en vieillissant. La peinture à l'huile, elle, gagne en transparence avec l'âge. Chez Poussin, par exemple, les fonds chauds se sentent plus qu'à l'origine, et c'est très beau. On sent aussi par endroits des choses peintes en-dessous, et c'est une richesse.

RM : Oui, un certain vieillissement a certainement du charme. Donc, quand on restaure, il y a une limite. Malheureusement elle est souvent dépassée. Il faut que les œuvres soient nettoyées, mais pas lessivées.

JMT : Je restaurais ces jours-ci une peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle représentant des perroquets dans un paysage. Le ciel avait été précédemment restauré, avec soin, au bord de la toile. Le ton de la retouche était juste, ce qui la trahissait c'était la pauvreté de la matière par rapport à la subtilité de la matière ancienne vieillie, avec sa patine : des touches nerveuses aux filaments légers créés par la brosse et révélés par le vernis logé en fils ambrés dans les creux de la pâte. J'aurais pu ramollir avec un solvant et enlever au scalpel chacun de ces cheveux de vernis, détruisant en même temps la finesse du ton créé par le mélange optique entre le bleu du ciel et le doré du vernis. La retouche voisine aurait gagné en illusionnisme à ce que la matière originale soit « purifiée », c'est à dire optiquement appauvrie, ressemblant plus à celle de la retouche, plate et molle. Mais fabriquer une retouche structurée et vieillie comme cette matière, personne ne le peut. Pour camoufler l'existence de lacunes, donc de retouches, ce qui est une grande tentation (selon les motivations diverses des marchands, des conservateurs, des restaurateurs ou des propriétaires d'œuvres), autrefois on avait le tort de repeindre sur des parties intactes. Aujourd'hui on enlève ces retouches débordantes, mais on torture les couches anciennes, par soustraction de matière, jusqu'à ce qu'elles s'accordent au voisinage de la matière misérable des retouches. C'est à dire que la retouche invisible de près, « illusionniste », n'est possible sans induire de dégâts que dans les parties d'un tableau où la matière est simple, mince et plate.

RM : En tout cas, ça montre qu'il faut que la restauration soit entre les mains de connaisseurs. Et les connaisseurs sont les artistes.

JMT : Pas forcément. Il y a de mauvais artistes. Et il y a de grands connaisseurs amoureux de peinture mais qui ne la pratiquent pas.

RM : Alors c'est seulement visuel. Ce n'est pas connaître, c'est apprécier. Connaître, c'est savoir comment c'est fait. C'est pourquoi les restaurations doivent être faites sous l'égide d'artistes capables, non pour le travail même, mais dans l'examen et la direction.

JMT : Maintenant je regarde un dessin de vous qui est là sur le mur. C'est une vue de Paris à la plume et au lavis, de 1959. Je vois que le papier est un assemblage de plusieurs morceaux, trois feuilles principales et d'autres ajouts encore. Beaucoup de trous de punaises, et les raccords entre les feuilles sont visibles. Qu'est-ce que cela signifierait si cette œuvre passait un jour entre les mains d'un restaurateur qui s'ingénierait à faire disparaître les légères différences de ton entre les papiers, les trous, etc.

RM : Un ami me pousse fermement à le donner à un spécialiste du papier au musée d'Orsay, pour revoir le tout. Il pense qu'il y a peut-être des champignons derrière, qu'il faudrait le retendre. J'ai toujours résisté parce que pour moi l'aspect est plutôt bien, depuis quarante ans maintenant.

JMT : Pour moi, tel qu'il est, il est vivant ; la façon dont on voit que le travail a évolué, avec ces ajouts, c'est plus passionnant que si tout paraissait être sur une seule belle feuille bien propre.

Mais pour vos sculptures, est-il arrivé que vous assistiez à une restauration ?

RM : Oui, la sculpture à Saint-Eustache, le *Départ des fruits et légumes*, a été vandalisée. Avec une bombe de peinture noire. Sans doute un intégriste qui pensait que cela n'avait pas sa place à l'église. Heureusement mon mouleur a trouvé un solvant pour enlever le noir sans abîmer ma peinture. Or ça reste tout de même une œuvre blessée dans la mesure où le noir subsiste dans tous les creux. L'église n'est pas propriétaire de cette œuvre. C'est un prêt de mon collectionneur américain. Il voudrait maintenant en faire don à la nouvelle Tate Gallery. Et moi je résiste à ça parce que je sais que tant que les creux sont très foncés, ça aide l'œuvre à tenir dans la pénombre de l'église. Mais dans les salles brillamment éclairées de la nouvelle Tate, ça ne marcherait pas.

Autrement il m'arrive, bien sûr, de nettoyer mes œuvres. Je le fais à l'eau et au savon, et avec l'acrylique, ça revient parfaitement au point de départ.

J'ai aussi des œuvres à l'extérieur, comme à Washington par exemple. Au mois d'août il y fait une

chaleur infernale. Il y a eu quelques fentes dans ma sculpture. Mon mouleur est allé sur place, colmater ces petites crevasses. Et sans me le dire il a repeint toute l'œuvre. J'ai été ravi parce qu'il a fait exactement ce qu'il fallait. Il connaissait le dosage de chaque couleur, et puis je ne suis pas un Watteau ou un Tintin. Mon œuvre n'est pas tendre.

Mais pour revenir à cette question : qui ose parler aujourd'hui de la beauté ? Est-ce que vous écoutez ce que disent les conférenciers qui conduisent des groupes dans les musées ?

JMT : Rarement, mais une fois j'ai entendu quelque chose que j'ai trouvé formidable. C'était à une exposition Bonington, au Petit Palais. Bonington avait une technique à l'huile prodigieuse. Un peu comme s'il avait eu le savoir-faire d'un maître du XVII<sup>e</sup> siècle, mais une sensibilité moderne d'aquarelliste pour une peinture claire et lumineuse, sans qu'elle soit impressionniste. Donc il faisait des nuages de perle et d'opale et des lumières d'aube miraculeuses par des superpositions savantes de couches ultra-fines, évidemment très fragiles. Il y avait dans l'exposition quelques toiles venant des Etats-Unis où les restaurateurs avaient réduit les nuages à un aspect de fromage blanc. Il est arrivé une conférencière avec son groupe ; et comme elle était désespérée devant ce tableau tellement différent des autres, tellement inférieur, elle a dit : « Ça, c'est d'une autre période, moins bonne, du maître ». Alors que Bonington est mort tout jeune, laissant une œuvre exceptionnellement homogène.

RM : Ah! ah! Bien sûr. Aujourd'hui, le mot beauté, vous ne le trouvez jamais dans aucun écrit sur l'art. Evidemment il est très difficile d'expliquer ce que c'est, mais c'est l'essentiel. Je remarque que dans les catalogues, les conservateurs qui écrivent disent tout sur *les peintures* et rien sur *la peinture*. C'est là que le fait d'être connaisseur entre en jeu. Par la fréquentation en permanence des œuvres, on peut commencer à savoir ce qu'est la beauté.

JMT : Une œuvre dont on ressent très fortement la beauté est un repère pour apprécier les autres ; on ne peut apprécier que par comparaison.

RM : Oui, et il manque aux jeunes artistes contemporains d'avoir de grands aînés au-dessus de leur tête. Quand je suis arrivé ici il y a cinquante ans, il y avait encore « l'Ecole de Paris », des artistes qui étaient venus du monde entier. Ils étaient célèbres, mais disponibles. Ils prenaient les jeunes gens de talent sous leur aile pour leur donner des conseils et leur faire beaucoup de critiques. Un homme comme Giacometti se déplaçait, il grimpeait les étages, malgré sa jambe qui traînait, pour aller dans les chambres de bonnes voir le travail de jeunes gens qui lui demandaient de le faire. Cette proximité avec des gens dont l'œuvre était importante, ça vous empêchait de faire n'importe

quoi. On essayait normalement d'être à la hauteur. Après la Biennale de Venise où 50% des œuvres étaient de la photo, le journal *Le Monde* a questionné des experts comme les directeurs des plus importantes galeries d'art contemporain. Ils disaient que les jeunes gens aujourd'hui ne veulent pas perdre dix ans de leur vie à apprendre à peindre ou à sculpter, quand ils peuvent « percer » plus vite avec la photo ! Je me souviens que j'entendais Giacometti dire inlassablement : « *Je n'y arrive pas* ». Et Balthus : « *Je suis un raté* ». Ils disaient ça tout le temps, comme un leitmotiv. Tandis que si vous entendez ce que Buren ou les autres disent d'eux-mêmes, ils exultent de certitudes. Ni Giacometti ni Balthus ne se prenaient pour des ratés, il n'y avait quelque chose de raté que par rapport à ce qu'ils voulaient faire. Ils aimaient l'art plus qu'ils ne s'aimaient eux-mêmes.

JMT : Les photos de Degas ou de Bonnard sont belles. Mais ils avaient d'autres projets que celui de s'en tenir là.

RM : Oui, ce sont des poussières à côté de leurs œuvres. Je suis persuadé que si vous, vous preniez des photos, vous prendriez de très bonnes photos. Mais vous ne cherchez pas à faire du nouveau, vous cherchez à faire du durable. Vous êtes prêt à laisser comparer vos tableaux avec de la peinture du passé, parce que vous l'admirez et vous voulez être à son niveau.

JMT : Le seul nouveau qui m'intéresse, c'est celui que j'aimerais inventer pour être encore plus près de l'esprit de ce que j'aime dans l'art du passé.

Mais pour en revenir aux musées, est-ce que parfois vous restez très longtemps à regarder le même tableau ?

RM : Là aussi je me sens un peu négligent. Non, je n'arrive pas à rester longtemps.

JMT : Mais notre ami Georg Eisler, lui, passait à une vitesse étonnante devant les tableaux des expositions. Tout comme il travaillait à une vitesse stupéfiante. Quand on travaillait ensemble, il avait fait dix dessins le temps que j'en aie commencé un. Il regardait avec un très bon œil, mais très vite. Et je suppose qu'il accordait une grande importance au premier regard, qui est autre chose que l'examen minutieux, ou la contemplation rêveuse.

RM : Oui, mais il revoyait les choses. Parce que c'est un homme qui a beaucoup regardé les tableaux. Mon ami Michael Brenson, par la suite critique du *New York Times*, lui, quand il venait à mon atelier, se mettait sur un tabouret et regardait une œuvre pendant trois quarts d'heure, sans bouger. Et, à la fin, il avait tout compris de la composition la plus complexe. Moi, quand j'arrive devant un tableau fétiche, alors là, oui, je peux regarder longtemps. A Londres, quand je vais

voir *Un bar aux Folies Bergères* de Manet, je suis capable de rester aussi longtemps que les gens me laissent faire. Et j'ai toujours ici devant moi cette reproduction, comme vous voyez. Mais autrefois, je n'ai connu l'original que bien des années après mon emballage pour cette œuvre. J'en ai peint une version quand j'étais encore étudiant, à Oxford, pendant la guerre, j'ai passé six mois à peindre un tableau et je n'avais pas vu l'original ! Et autrefois c'était magnifiquement exposé dans les anciennes galeries de l'Institut Courtauld. Dans une salle de proportions parfaites pour l'œuvre. Avec un très bon point de comparaison parce que de l'autre côté du mur il y avait six Cézanne. J'ai écrit un texte sur cette rencontre entre Manet et Cézanne, tellement forte et nette.

Mais le grand choc cet été à Florence fut *Le Déluge* et *Les Tribulations de Noé* par Uccello, à l'église Santa Maria Novella, dans un cloître à ciel ouvert. Cela n'a rien à voir avec les autres œuvres d'Uccello que l'on connaît. Je désirais beaucoup y aller car je n'avais jamais vu une bonne reproduction de cette œuvre, qui est quasiment monochrome.

JMT : Il y a eu une restauration ?

RM : Je ne sais pas. Ça a l'air le plus authentique possible, mais c'est en assez mauvais état. Il paraît que ça a été transposé. Il y a dans le bas des parties

rongées, qui manquent. Il y a deux fresques : la lunette, qui est *Le Déluge*, avec une perspective qui se précipite sur vous et, en bas, ce qui m'enchantait, c'est l'étendue de toute une série de personnages. Alors ces deux choses, c'est toute mon œuvre. J'ai eu un choc et j'ai été intimidé de penser qu'un homme a fait tout ce que j'ai voulu faire il y a cinq cent cinquante ans, et que j'étais debout sur le même pavé, là où il l'avait fait. C'est l'une des rares fois où je me suis trouvé au pied d'une montagne d'un seul bloc, comme ça. C'est totalement magique.

Ce que j'ai trouvé magnifique aussi, c'est Fra Angelico. Et c'est dans un état de conservation extraordinaire. Pas dans les cellules, mais dans le musée où il y a ses tableaux. Là c'est d'une beauté de peinture... Je n'ai jamais vu de ma vie quelque chose de plus beau que le triptyque de la *Sainte Trinité* qui est là.

JMT : Mais c'est peint à l'œuf. Ça résiste mieux aux solvants que des œuvres du XVIII<sup>e</sup> qui sont peintes dans le vernis.

RM : Exactement. C'est bouleversant de beauté, de technique et d'inspiration. La composition est savante, avec une multitude de couleurs. C'est l'œuvre totale.

JMT : Raymond Mason, je vous remercie.



*Le départ des fruits et légumes du cœur de Paris (détail), 1969-1971, sculpture polychrome*

## Question écrite

22 juillet 1999. - « M. Jacques Legendre attire l'attention de Mme le ministre de la culture et de la communication sur le cycle de conférences sur la restauration organisé par le Louvre. Un vif débat oppose actuellement les spécialistes à propos de la restauration des œuvres. Or, le tenant d'une des thèses, le professeur Beck, a été délibérément écarté des débats. Il lui demande donc quelle mesure elle compte prendre pour que le public soit complètement et objectivement informé des choix contradictoires qui s'offrent en matière de restauration du patrimoine. »

Réponse. - « L'honorable parlementaire a attiré l'attention de Mme la ministre de la culture et de la communication sur le cycle de conférences qu'organisera le musée du Louvre, le printemps prochain, sur l'histoire de la restauration. Le professeur James Beck n'a pas été ignoré puisqu'il a été consulté téléphoniquement au moment où le cycle de conférences était en cours de préparation. Il importe au demeurant de noter que la question centrale abordée ici porte sur l'histoire de la restauration. Les sept conférences de ce cycle s'arrêteront successivement sur différents moments de cette histoire. En revanche, il n'a pas pour objet de traiter la manière dont la restauration doit être abordée aujourd'hui. Ce sujet pourrait faire ultérieurement, en effet, l'objet d'un débat "pour que le public soit complètement et objectivement informé des choix contradictoires qui s'offrent en matière de restauration du patrimoine". Telle n'était pas l'intention du Louvre en l'occurrence. »

Commentaire de l'ARIPA : Le Professeur James Beck est historien de l'art, spécialiste de la restauration et, en tant que tel, sa place était tout indiquée dans un cycle de conférences portant sur l'histoire de la restauration. Pour la personne qui, au Louvre, était chargée d'organiser le cycle, la présence de James Beck dans sa programmation allait de soi, sinon il ne l'aurait pas appelé pour lui demander son accord. James Beck a aussitôt accepté. C'est au moment de la présentation du programme à la Direction que Monsieur Rosenberg l'a décrété *persona non grata*. James Beck n'a pas été ignoré. Il a bel et bien été écarté.

Quant à la possibilité d'organiser un débat contradictoire sur les choix de la restauration aujourd'hui, nous ne pouvons qu'y souscrire. Nous le demandons depuis la création de l'ARIPA en 1992. Et ce débat gagnerait en richesse s'il se tenait dans le cadre d'une exposition qui confronterait des œuvres diversement restaurées, comme celle que Paul Pfister avait pu monter à Zurich en 1996.

## Vie de l'Association

### Madame Trautmann nous écrit

Nous avons envoyé notre texte sur les « procédures obligatoires » (voir *Nuances 20-21*) à Madame la ministre de la culture et de la communication et lui avons demandé rendez-vous. Sa réponse donne d'ores et déjà raison à l'ARIPA sur la question de la présence d'artistes dans les commissions de restauration. Nous devrions la rencontrer dans les tout prochains mois.

### Les statues du Luxembourg

Certains de nos lecteurs, notamment parisiens, auront remarqué cet été le nettoyage en cours de statues (*Jeanne d'Albret, Reine de Navarre et Marie Stuart*) du Jardin du Luxembourg. Constatant que la micro-sableuse (ou micro-abrasion) était utilisée, nous avons formulé une demande de renseignements, que Monsieur le Sénateur Legendre a lui-même transmise.

Le directeur des services de l'Architecture du Sénat, Monsieur Di Stéfano, nous a répondu avec un souci d'information qui pourrait servir de modèle. Mais nous avons décidé de l'interroger plus avant, en particulier sur l'évaluation des effets de la micro-abrasion au silicate d'alumine employée ici.

### Disparition de la Tête Kauffmann

Inquiets de la disparition de la *Tête Kauffmann* (voir *Nuances 20-21*), nous avons écrit le 2 juin au Conservateur en chef du département des antiquités grecques, étrusques et romaines du Louvre, pour lui demander le but de cet enlèvement.

Notre lettre est restée sans réponse.

### L'ARIPA et les médias

Le 23 septembre, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet étaient les invités de l'émission *Radio libre* sur France-Culture, pour présenter leur dernier film : *Sicilia !* (un chef-d'œuvre). Les auditeurs ont pu entendre le cinéaste protester, avec beaucoup de passion, contre l'excès des restaurations. « Abonnez-vous à la revue *Nuances*, je vous la recommande »

Toujours sur *France-Culture*, le 15 octobre 1999, James Blœdé a pu exprimer les positions de l'association grâce aux journalistes de l'émission *La suite dans les idées*.

Enfin, merci à Michel Polac pour son sympathique papier dans *Charlie Hebdo* du 27 octobre 99.

## Une lettre de Virgile Nevjestic

Responsable des enseignements artistiques à l'Institut de Formation des Restaurateurs d'œuvres d'art (IFROA)

à Messieurs J. Bløedé et M. Favre-Félix, signataires de l'éditorial de *Nuances*, le bulletin de l'ARIPA, février 1999 :

Prohibition de la sensibilité artistique dans la formation des élèves de l'IFROA ?

« ...Aujourd'hui, dans la formation des restaurateurs, il est d'usage de prohiber leur sensibilité artistique. C'est ainsi à l'IFROA et c'est absurde... »

Cette allégation quelque peu péremptoire mérite, nous l'espérons, un droit de réponse. Elle révèle, chez ses auteurs, une méconnaissance du contenu et de l'esprit des programmes de formation de nos élèves de l'Institut de formation des restaurateurs d'œuvres d'art, Ecole Nationale du Patrimoine.

Ceci est d'autant plus regrettable que bien des thèmes abordés dans cet éditorial, comme l'interdisciplinarité de la restauration, l'importance de la déontologie, l'urgence de la prévention et la primauté du principe d'innocuité ne pouvaient que faire consensus.

Bien sûr, nous en conviendrons, il n'est sans doute jamais assez fait dans la formation des futurs restaurateurs pour développer leur sensibilité artistique. On doit toujours les engager à la cultiver et à l'enrichir, non seulement au cours de leurs études mais tout au long de leur vie, et tous les enseignements, dans les ateliers comme au laboratoire, doivent les y inciter. C'est ce qui est fait à l'IFROA.

Les artistes qui ont nourri et font notre patrimoine sont nos maîtres à penser, à nous enseignants et aux élèves que nous avons mission de former. Nous sommes à l'écoute de leurs œuvres, les questionnant sans cesse, y cherchant le juste chemin, sans négliger ni le temps ni l'histoire. C'est le début de la sagesse dans l'exercice de cette profession de haute responsabilité, qui demande beaucoup de conscience, de recul et de réflexion.

Pendant le temps qui nous est imparti pour former les restaurateurs, la recherche de l'équilibre est difficile mais constante : équilibre entre théorie et pratique ; équilibre entre enseignements historiques et scientifiques ; équilibre entre enseignements artistiques, pratique des techniques anciennes et pratique de la restauration dans les ateliers où les élèves font leurs premiers pas et apprennent progressivement la complexité et la gravité d'une intervention sur une œuvre.

Parmi tous les enseignements fondamentaux qu'il faudrait citer, la pratique régulière du dessin revêt à l'IFROA une grande importance : elle permet de développer une observation rigoureuse en vue de l'approche sensible et de la compréhension des œuvres, elle entretient l'acuité du jugement, la dextérité manuelle, elle enrichit la culture esthétique artistique.

Si certains parlent, au sujet de la restauration, d'une primauté à donner aux sciences, aux techniques et aux outils modernes sur tous les autres aspects du domaine, ils se trompent.

En restauration, la culture historique, la sensibilité artistique et la culture scientifique et technique ne peuvent aller les unes sans les autres. Elles convergent et portent ensemble chaque geste. C'est cette certitude que nous devons avoir sans cesse à l'esprit et elle accompagne toute la formation donnée dans le département IFROA de l'ENP.

Virgile Nevjestic

### Réponse :

Pour faire court, j'admets que le terme « prohiber » était quelque peu excessif. Mais, comme l'écrit Monsieur Nevjestic, « *il n'est sans doute jamais assez fait dans la formation des futurs restaurateurs pour développer leur sensibilité artistique* ». Nous pensons que le meilleur moyen de la développer est l'exercice raisonné de la copie, mené de façon assidue durant de longues années et devant de nombreux maîtres. « *L'exécution de copies, méthode éprouvée par une longue expérience, reste un moyen idéal de comprendre la technique originale, de saisir les liens qui l'unissent à la forme et de pénétrer jusqu'à celle-ci à travers l'expérience concrète du métier. Les corrélations que l'esprit apprend ainsi à saisir entre la structure esthétique d'une œuvre et la structure matérielle qui la réalise constituent une forme de travail mental irremplaçable, et la meilleure préparation à la restauration, c'est-à-dire au rétablissement de ces structures par des techniques appropriées. Il ne s'agit donc pas, tout simplement, de "savoir dessiner", de saisir des contours par un tracé ; il s'agit d'étudier, par la pratique, le processus tout entier, chacune de ses phases étant riche d'enseignements.* » Cette citation de Paul Philippot, dont nous agréons les termes, est extraite de : *Réflexions sur le problème de la formation des restaurateurs de peintures et de sculptures* (in *Studies in Conservation*, 5, 1960, p. 61-69). Mener à bien de nombreuses copies exige un effort considérable. Dans ces conditions, on ne voit pas bien comment les apprentis restaurateurs pourraient suivre, dans le même temps, le cursus actuel de l'IFROA (voir ci-après).

James Bløedé

**Programme d'enseignement de l'I.F.R.O.A.**  
**- matières principales et volumes horaires -**

| <b>1<sup>ère</sup> année</b>   | <b>2<sup>ème</sup> année</b>   | <b>3<sup>ème</sup> année</b>  |      |
|--|--|---|------|
| Histoire générale de l'art<br>(Antiquité et Moyen-Age) 3 h                                 | Histoire générale de l'art<br>(moderne et contemp.) 2 h                                  | Iconographie (2 <sup>e</sup> niveau) 1 h                                |      |
| Sciences (physique, chimie,<br>biologie, 1 <sup>er</sup> niveau ; lab.<br>pédagogique) 6 h | Iconographie 1 h   | Histoire de la restauration<br>(2 <sup>e</sup> niveau) 1 h 30           |      |
| Conservation-restauration<br>(initiation générale) 2 h                                     | Histoire de la restauration<br>(1 <sup>er</sup> niveau) 1 h 30                           | Apport des laboratoires de<br>recherche 2 h                             |      |
| Technologie générale 2 h   | Sciences (physique, chimie,<br>biologie, 2 <sup>e</sup> niveau ;<br>lab. pédagogique 5 h | Conservation préventive<br>(2 <sup>e</sup> niveau) 1 h 30               |      |
| Techniques d'expression 2 h  | Conservation préventive<br>(1 <sup>er</sup> niveau) 1 h 30                               | Enseignement juridique 0 h 30   |      |
| Techniques de la photo 1 h   | Langues 2 h  | Méthodologie 0 h 30   |      |
| Langues 2 h  | Dessin 4 h **  | Langues 2 h   |      |
| Dessin 4 h*  |  | Dessin 3 h  |      |
|  |  | Total des enseignements communs   | 12 h |
| Total des enseignements communs  | Total des enseignements communs  |   |      |
| 22 h   | 17 h   |   |      |
|  |  | Histoire de l'art par spécialité<br>(2 <sup>e</sup> niveau) 1 h 30      |      |
| Pratique des techniques 5 h  | Histoire de l'art 2h   | Connaissance spécifique des<br>matériaux (2 <sup>e</sup> niveau) 1 h 30 |      |
| Ateliers - initiation à la<br>restauration 8 h   | Ateliers 16 h  | Techniques artistiques 4 h  |      |
|  | Total des enseignements de<br>spécialité 18 h  | Ateliers 16 h   |      |
| Total des enseignements de<br>spécialité 13 h  |  | Total des enseignements de<br>spécialité 23 h                           |      |
| Total hebdomadaire 35 h  | Total hebdomadaire 35 h  |   |      |
|  |  | Total hebdomadaire  | 35 h |

\* au lieu de 2 h en 1996

\*\* au lieu de 1 h en 1996

.....

## Une lettre d'Agnès Malpel

Restauratrice

Monsieur,

Ayant assisté à votre séance de projections de diapositives lundi 31 mai, je voudrais revenir sur une polémique lancée lors du débat au sujet de la différence entre artistes et restaurateurs.

Si les restaurateurs ne sont pas tous des créateurs - beaucoup le sont - ils sont néanmoins des artistes par leur sensibilité esthétique et leur respect des œuvres d'art.

D'autre part, ils ont une connaissance pointue de la technique des œuvres anciennes, de toutes époques et de toutes écoles.

Enfin, ils ont un bagage scientifique qui leur permet de comprendre ce qui est du domaine de la matière et de dialoguer avec les interlocuteurs du laboratoire.

La restauration fait appel à tous moments à ces trois qualités ou compétences. Vous jugerez que ce sont bien deux métiers différents, et sans ironie péjorative.

Par ailleurs, je voudrais rappeler que les restaurateurs d'avant-guerre étaient généralement des peintres,

précisément, et que, s'ils avaient l'âme artiste, ils avaient également la main lourde ; car, à aucun moment de votre exposé, il ne vous est venu à l'esprit que les ombres vidées, les plis, les glacis, les accents disparus, puissent avoir été malencontreusement enlevés puis repeints pour masquer les dégâts survenus au cours de nettoyages drastiques, à des époques peu étayées par des connaissances scientifiques, et disposant d'une gamme de solvants rudimentaire.

Enfin, pour conclure, je dirais que les restaurateurs qui touchent à des œuvres telles que celles que vous avez montrées lundi soir,

outre les qualités, compétences et expérience dont j'ai parlé, ont également un sens moral élevé que vous n'avez pas le droit de mettre en doute a priori.

Je vous prie de recevoir, Monsieur, l'expression de mes salutations dévouées.

*Agnès Malpel*

Restauratrice pour le Centre de Recherche et de Restauration des Musées nationaux

### Réponse :

En réalité, je pense qu'il n'y a pas matière à polémique si l'on revient à des notions précises.

1°) Progressivement, à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle et surtout depuis le XIX<sup>e</sup>, la restauration est une spécialité. Le restaurateur, appliquant des techniques et des produits spécifiques, ne se propose plus d'agir en tant qu'artiste. C'est en tant que restaurateur, bon ou mauvais,

qu'il était et doit être jugé.

2°) La légitimité de la restauration moderne ne tient pas seulement à la présence d'un laboratoire ou au progrès des produits mais, ainsi que l'a amplement montré Brandi, à ce qu'elle est une activité critique et non simplement technique.

3°) Lorsque se rencontrent des glacis anciens faits en réparation d'un nettoyage drastique, il est évident qu'ils doivent être considérés comme d'importants témoignages de ce qui venait d'être détruit. Ces glacis doivent être évalués selon leur valeur esthétique de réparation, et historique de document. Les éliminer a priori (pour dégager une matière en partie ruinée) reviendrait à éluder tout travail critique. Je ne peux pas imaginer que ce soit là le sens de votre démarche.

4°) En effet, je ne doute pas du sens moral des restaurateurs des musées du monde entier. Il n'en

demeure pas moins des divergences de vue et des différences entre les pratiques et leurs résultats que les restaurateurs constatent eux-mêmes et déplorent à l'occasion comme nous.

5°) Pour finir, deux ou trois remarques. Si la « main lourde » est fâcheuse, la « conviction lourde », appuyée sur de trop minces indices, et qui a entraîné certains décapages récents, ne l'est pas moins. Ces cas de « main lourde » ne représentent qu'une proportion très faible des exemples que j'ai abordés au cours de cette séance. Je ne juge pas du travail des restaurateurs a priori mais au vu des résultats et, autant que possible, à la lecture des dossiers de restauration. Enfin, le sens moral est une bien belle chose mais ne saurait constituer une garantie objective de réussite.

*James Bloédé*

### En bref



❖ Lu dans le bulletin de la Société des Amis du Louvre :

« A l'heure où nous écrivons, l'allègement des vernis, juste commencé, révèle un tableau dans l'état de conservation magnifique que son oubli avait suffi à lui assurer... » Jean-Pierre Cuzin, à propos de la *Vision de Sainte Françoise Romaine* de Poussin, récemment entrée au Louvre.

❖ Vernir ou pas ?

Utile précaution que celle prise par Bonnard d'inscrire au dos d'une de ses toiles, *La Glace au cabinet de toilette*, conservée au musée Pouchkine de Moscou : « Ne pas vernir ». C'est une preuve que la matité d'un tableau peut être voulue par son auteur. Fasse que les responsables n'aillent pas contre la volonté de Bonnard.

James Beck et Michael Daley

## ART ET RESTAURATION Enjeux, Impostures et Ravages

Editions Aléas 1998

320 pages

Format 15 x 21

Cet ouvrage peut nous être commandé.  
Joindre un chèque de 140 F TTC (port compris)  
à l'ordre de l'ARIPA  
97, bd Rodin – 92130 Issy-les-Moulineaux

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 Clayt. André Comte-Sponville. Jean Courthial. Leonardo Cremonini. Jean Dasté†. Jean François Debord. Michel Deguy. Jean Delannoy. Jean Desailly. Decerle. Deverne. Jean-Philippe Domecq. André du Bouchet. Georges Duby†. Jacques Dupin. Henri Dutilleul. Jean Dutourd. Georg Eisler†. François-Xavier Fagniez. Michel Favre-Félix. Jean-Michel Folon. Georges Formentelli. Marc Fumaroli. Julien Gracq. André Green. Jean-Pierre Greff. Simone Gröger. Luigi Guardigli. Carlo Guarienti. Christine de Guerville. Masao Haijima. André Heinrich. Jean-François Jaeger. Georges 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 Ricœur. Claude Roy†. Colette de Sadeleer. Charles Sacchi. André Sarcq. Toti Scialoja. Jean-Baptiste Sécheret. Catherine de Seynes. Claude Simon. Marcel Siret. Pierre Skira. Gustave de Staël. 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/aripa> - [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