

Nuances

ASSOCIATION POUR LE RESPECT DE L'INTEGRITE DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

MARS 2000 N° 23 PRIX: 30 F

☛ **Sommaire :** *Chardin : le triomphe de l'œil – et le regard sec de notre époque*, par Paul Pfister, p. 3. *Entretien avec Jean François Debord*, par Jean-Max Toubreau, p. 8. *Vie de l'association*, p. 13.

◆ **Editorial, Massacres**, par Jean Bazaine

Il y a environ 20 000 ans, un homme s'acharnait à dessiner sur la paroi de sa caverne : il n'avait, sans doute inconsciemment, pas trouvé de meilleur moyen de justifier son existence, sa singularité et en même temps ses pouvoirs sur le monde des hommes et des bêtes.

Est-ce dans le même temps et pour les mêmes raisons que Caïn, de manière plus expéditive, commit le premier meurtre ?

Deux races d'hommes étaient nées, et aussi deux formes opposées de domination des autres, de dépassement de soi ou de conquête du monde qui coexistèrent et proliférèrent de manière diverse, à travers les âges.

L'héritage de Caïn, plus à la portée de l'homme simple, connut le succès considérable que l'on sait, et les Homo sapiens que nous sommes n'eurent, comme principal moyen de domination ni comme autre fond de commerce, que l'art de la guerre : celle-ci, désormais sacralisée, justifiée jusque sous ses plus monstrueux déguisements, « pureté ethnique », « génocide », voire « mission civilisatrice ».

Ainsi se présente à mes yeux ce siècle des « Lumières », tout auréolé de résolutions pacifistes, et dont la dernière manifestation fut qu'il accepta et entérina le pire : le massacre des enfants.

Mais si le sauvetage de l'homme s'avère difficile, qu'en est-il du sauvetage de l'Art ? Jamais l'Art n'a été autant étudié, dorloté, « restauré », et jamais il n'a été aussi menacé.



Avant restauration



Après restauration

Michel-Ange, *La Chapelle Sixtine - Le Jugement dernier*
(détail : Résurrection des morts)

Passons sur les guerres et les révolutions qui font leur travail coutumier, de plus en plus efficace, à larges bouchées.

Mais le plus dangereux reste la sollicitude des spécialistes, directeurs de musées et « restaurateurs » à leurs ordres, tous hommes de bonne volonté, bien sûr, et si confiants dans leurs outils de plus en plus performants, incapables d'erreur puisque, Dieu merci, privés de pensée et de sensibilité propre, et dont le travail de fourmi s'attaque naturellement aux bons morceaux, aux chefs-d'œuvre. Et au diable les artistes, leurs outils surannés et fragiles – les yeux –, leur dangereuse expérience du métier, leur amour sensuel de la couleur – liaison dangereuse, volontiers partielle.

Et pourtant c'est bien d'un massacre qu'il s'agit, non celui des hommes auquel s'est appliqué notre XX^e siècle, mais celui d'une de ses plus profondes manifestations, qui l'accompagne depuis ses origines : la peinture.

Hommes d'aujourd'hui, sachez que vous ne verrez plus, plus jamais, des centaines d'œuvres qui vivaient et respiraient à nos côtés au long des siècles, nous aidant à vivre et témoignant de notre génie singulier.

Vous ne verrez plus – je cite au hasard – *Les Noces de Cana* de Véronèse, sinon sa contrefaçon glorifiée jusque dans les couloirs du métro. Cette toile qu'admirait Delacroix dans son état originel est devenue incohérente, désaccordée – le rouge du manteau de l'Arétin, désormais vert (« un dessous ») – n'en diri-

geant plus la puissante symphonie, ses valeurs d'espace bousculées.

Vous ne verrez plus le plafond de la chapelle Sixtine : lessivée, la peinture *a secco* (ultime finition de la main de Michel-Ange), ne laissant subsister que les dessous *a fresco* qui n'étaient pas destinés à voir le jour et ne le méritaient pas.

Vous ne verrez plus, à travers le monde, des centaines de toiles qui ont subi le même sort, tandis que d'autres attendent dans les couloirs de la mort de la peinture.

Une nouvelle réconfortante pour finir : une revue spécialisée, *Art News*, nous donne l'espoir que les tableaux et autres œuvres vont être enfin cotés en Bourse (depuis le XII^e siècle !). Un tableau vaudra ce qu'il coûte, au goût du jour, non ce qu'il vaut comme œuvre d'art ! Ainsi sera-t-il solidement inséré dans ce monde de l'argent et ses fluctuations qui domine notre vie : Rembrandt et Cézanne cotés en Bourse ?...

Jean Bazaine

O Ce texte a été écrit à la demande de Jean Daniel pour *Le Nouvel Observateur*. Il a été publié avec quelques coupures dans le numéro du 23/29 décembre 1999 sous le titre « C'est Michel-Ange qu'on assassine ».

Nous avons le plaisir de rendre hommage à notre président d'honneur en reprenant aujourd'hui ce texte in extenso.

.....

Lu dans le Bulletin d'Information de mai 99 de l'Association Francophone des Musées de Belgique, membre de l'ICOM

« L'Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique (ARIPA)

Cette association s'est constituée en 1992, autour du peintre Jean Bazaine, à l'initiative d'un groupe d'artistes. Ceux-ci mettaient notamment en cause la restauration spectaculaire des *Noces de Cana* de Véronèse, en ce qu'elle portait atteinte à l'unité esthétique et à la valeur historique de ce chef-d'œuvre.

Au-delà, comme peintres et comme sculpteurs, tous faisaient le même constat de dérives survenues dans les pratiques de restauration : que ce soit la radicalisation des nettoyages, les dérestaurations systématiques ou la domination d'une approche purement techniciste, incapable de saisir la cohérence artistique de l'œuvre traitée.

Face à cette situation, l'association a entrepris d'être un contrepoids, en défendant des choix modé-

rés, en demandant une redéfinition de l'éthique de la profession, en formant un groupe d'artistes et de connaisseurs capables de participer aux commissions de restauration.

L'ARIPA a également engagé un débat public sur les politiques de restauration et de muséologie. Sa revue de liaison et d'information, *Nuances*, dont dix-neuf numéros ont déjà paru, est adressée aux adhérents, mais aussi aux responsables culturels, marchands, collectionneurs, journalistes. Elle vise à être une ressource d'informations pour les médias et le public, rarement au fait de la problématique de la conservation. S'y trouvent réunis des articles rédigés par des restaurateurs français et étrangers. Ces textes peuvent être des analyses générales, des études critiques d'interventions, des questions ou des propositions de réformes.

Les dix-neuf numéros de *Nuances* viennent d'être réunis en un livre sous le titre *Chronique d'un sac-cage – La restauration en question*, diffusé dans les principales librairies de Belgique (Editions IVREA, distributeur CDE-SODIS). (...) »

Léo Kockaert

Chardin : le triomphe de l'œil et le regard sec de notre époque

par Paul Pfister

restaurateur du *Kunsthhaus de Zurich*

© L'exposition Chardin poursuit son périple.

*Il nous reste le souvenir vivant de sa présentation
à Paris et notamment des différences d'expression,
frappantes d'un tableau à l'autre.*

*Proviennent-elles de variations dans la conception
originale du maître ou sont-elles le résultat de
restaurations soi-disant consciencieuses,
prudentes et minutieuses ?*

*Parcourons à nouveau cette rétrospective,
au fil des observations et des comparaisons
faites alors devant les œuvres.*

*Les restaurations dont nous allons parler ne sont
certainement pas toutes récentes,
mais leurs erreurs, quelle qu'en soit la date,
doivent être repérées.*

*C'est rendre justice à Chardin
que de reconnaître ce qui a été conservé, ou non,
de la vérité de son art.*

C'est aussi une nécessité pour l'avenir.

*Les restaurateurs des œuvres de Chardin
doivent avoir conscience de ce qui a été perdu
par de précédentes restaurations fautives,
afin qu'ils ne choisissent pas pour guides
des œuvres ainsi falsifiées,
mais prennent comme références
les tableaux les mieux préservés.*

Une approche de l'œuvre artistique

La réalité dans l'œuvre artistique de Chardin – qui diffère beaucoup de la réalité que traduisaient d'autres artistes de son époque – est tout d'abord une construction fondée sur la lumière. Pour reconnaître aujourd'hui cette qualité, on est obligé de se référer aux rares tableaux qui ont encore gardé leur substance originale élaborée par la main du maître et n'ont pas souffert des transformations causées par des restaurations trop violentes.

Dans la conception de Chardin, le premier acte de l'artiste était la mise en scène de la lumière, de façon à obtenir un cône d'éclairage, de lumière du jour, provenant d'en haut à gauche et descendant vers la droite, pour aboutir parfois sur une dalle de pierre, dans le cas de ses natures mortes. Tandis que l'arrière-plan à gauche reste ainsi dans l'ombre, la partie droite reçoit un éclairage indirect et diffus, réfléchi par cette dalle, ce qui permet de distinguer parfois un mur ou une niche. Mais ce mur de fond, Chardin fait en sorte que nous ne puissions pas évaluer la distance exacte.

Dans ce cône lumineux, il dispose à l'évidence les objets de manière à ce que chacun d'eux soit touché par la lumière et la reflète dans son propre alentour. Les pêches du *Panier de pêches et raisins blanc et noir avec rafraîchissoir et verre à pied* du musée des Beaux-Arts de Rennes [Cat. 77] par exemple, ont gardé des restes d'un doux halo, sans parler de la peau satinée des fruits. C'est peut-être ce phénomène de halo que Diderot évoquait :

« D'autres fois, on dirait que c'est une vapeur qu'on a soufflée sur la toile. » [Salon de 1763]

Ce cône de lumière est aussi limité vers l'avant de la scène. Les côtés en bas des tableaux se perdent progressivement dans l'ombre. De ce fait, le groupe des petits objets se manifeste comme une île lumineuse dans un espace profond, où l'ombre n'est jamais noire, mais toujours pleine d'une douce luminosité dorée. N'est-ce pas cet effet que Diderot encore voulait traduire par ces mots :

« Comme l'air circule autour de ces objets! »
[Salon de 1765]

« On cherche des obscurs et des clairs, et il faut bien qu'il y en ait, mais ils ne frappent dans aucun endroit... » [Salon de 1769]

Cet air qui circule autour des objets, nous le percevons toujours sur les œuvres en bon état de conservation. Par quel moyen le peintre a-t-il pu ainsi faire circuler l'air entre la toile et sa surface ? Par un mystère, qui ne réclame pas cependant une croyance, mais quelques connaissances fondamentales de la peinture à l'huile traditionnelle.

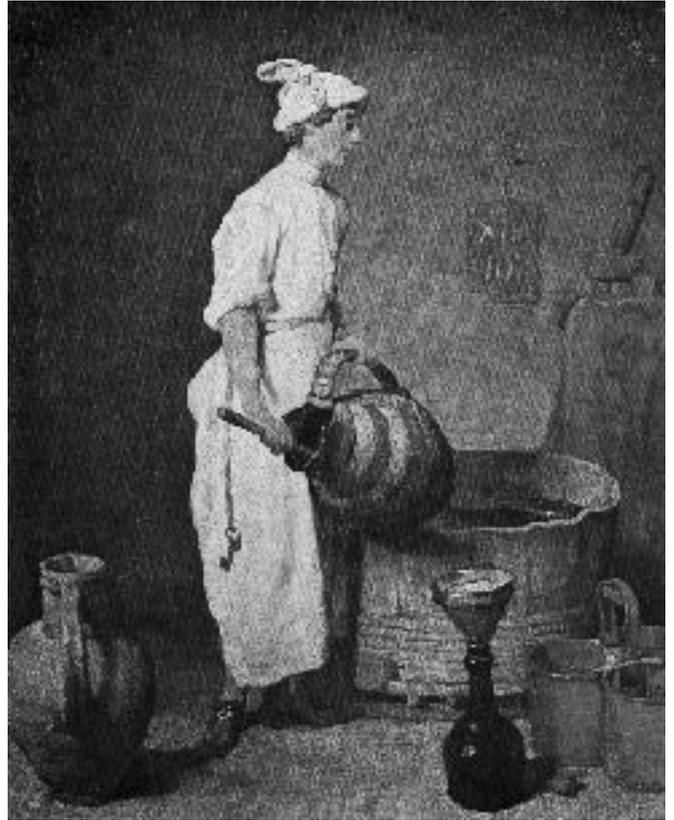
En effet, c'est bien par la patiente superposition des glacis, et par les minces couches de vernis traditionnels – c'est-à-dire légèrement dorés – que le peintre parvenait à créer l'illusion de cet air mystérieux, de cet espace qui s'épanouit à l'intérieur de ces merveilleux tableaux, phénomènes souvent méconnus par notre époque.

Il va sans dire que, même lorsque les restaurateurs pratiquent un soi-disant *allégement* des vernis, ils détruisent aveuglément cette qualité picturale de premier ordre. S'ils remplacent ensuite ces vernis naturels et jaunâtres par des vernis synthétiques ou dénaturés, ils provoquent optiquement un aplatissement supplémentaire de l'espace. L'œuvre de Chardin est aujourd'hui malheureusement remplie de ces tristes exemples d'interventions.

Chardin nous fournit encore, d'un autre point de vue, le témoignage de ce raffinement dans la compréhension de l'espace. Il connaissait bien l'avantage de la visière, ou abat-jour, que d'autres peintres portaient aussi, même dans les intérieurs. Cette visière, que l'on voit sur son autoportrait [Cat. 98], lui permettait de n'être pas influencé par la lumière dispersée, et ainsi de mieux pénétrer du regard les parties d'ombres de son sujet, de sonder et d'explorer les profondeurs de son espace.

Dans toute cette élaboration de l'espace, il importait que les objets soient dotés d'une présence picturale singulière. Pour cela, Chardin les a peints en empâtements avec un pinceau de soies, travaillant par taches superposées en plusieurs couches pour parvenir à une matière grumeleuse, qui distinguerait d'autant les objets de leur fond. Cet aspect grumeleux est accentué par ce que l'on pourrait – ou que l'on devrait – nommer « patine », qui s'est déposée davantage dans les petits creux de cette structure que sur ses reliefs.

Sur divers tableaux, cette patine est produite par l'accumulation des glacis et des vernis qui servaient à accentuer les modulations. Si une telle œuvre a subi un allégement de vernis, cette patine s'est dissoute et ces parties expressives sont devenues fades et lisses, comme c'est probablement le cas sur *La Femme à la fontaine* de la National Gallery de Londres [Cat. 14 dans l'exposition de Karlsruhe], et comme c'est probablement le cas également pour *La Table d'office* du Louvre [Cat. 74].



Le Garçon cabaretier – Collection Privée (Cat. 52)

Ceci est un modèle de conservation de premier ordre.

Les glacis du fond ouvrent à notre œil la profondeur de l'espace.

Le vernis naturel, jaune comme il convient, préserve l'harmonie et évite le heurt des clairs et des obscurs excessifs.

Sur les rouges – teintes si vulnérables à l'action des solvants – la patine est ici parfaitement conservée.

Dans d'autres cas cette patine est constituée d'une matière beaucoup plus résistante aux solvants. On devrait se pencher sur cette question, dans un laboratoire scientifique, en recherchant si une telle patine pourrait provenir d'un vernis au blanc d'œuf, ou bien si l'on peut y déceler une patine vraie, résultant de l'exposition prolongée de ces parties non vernies du tableau à l'air ambiant de l'atelier de l'artiste. Une telle patine, incrustée pendant le temps du séchage, donc incorporée à la surface huileuse, offre plus de résistance aux solvants que les fragiles glacis et vernis résineux. Dans ce sens, il serait intéressant d'étudier si notre peintre n'avait pas, sur certaines œuvres, appliqué des vernis aux alentours des objets, tout en ne vernissant pas les objets eux-mêmes, afin de leur conférer une différence de rendu encore plus prononcée – différence qu'exprime, peut-être, la remarque de Diderot :

« C'est la nature même ; les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux. »

[Salon de 1763]



Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière – Musée du Louvre (Cat. 24)

Comme le remarque le catalogue, «*celui-ci semble glisser de la table*», mais par le manque des glacis et de la patine. Le tableau apparaît donc sans espace, aplati comme une reproduction.

Dans de tels cas, des dévernissages successifs auront été capables d'enlever les glacis solubles ainsi que les vernis anciens, mais des restes de cette patine originelle auront pu subsister dans la matière même des objets, jusqu'à aujourd'hui. Cet effet est à observer, parmi beaucoup d'autres, sur les œuvres suivantes : *Carafe à demi pleine de vin, gobelet d'argent, cinq cerises, deux pêches, un abricot et une pomme verte* [Saint Louis Art Museum, Cat. 6], *Pot d'étain avec plateau de pêches, prunes et noix* de Karlsruhe [Staatliche Kunsthalle, Cat. 10] ainsi que *Le Menu de maigre* et *Le Menu de gras* du musée du Louvre [Cat. 29 et 30].

Œuvres modèles et résultats des restaurations

Heureusement, il existe quelques musées au monde où les œuvres de Chardin ont été conservées avec un grand respect jusqu'à nos jours. Ils nous permettent une connaissance précise des intentions artistiques du maître.

Il s'agit tout d'abord du Nationalmuseum de Stockholm, avec *La Blanchisseuse* [Cat. 34], *L'Ouvrière en tapisserie* [Cat. 36], *La Toilette du matin* [Cat. 63] et *Les Amusements de la vie privée* [Cat. 64].

Il faut citer également la Galerie nationale du Canada d'Ottawa avec *La Pourvoyeuse* [Cat. 54] et,

presque d'une aussi bonne conservation, la *Nature morte à la raie et au panier d'oignons* [Avignon, Fondation Angladon-Dubrujeaud, Cat. 28]. (Malheureusement cette dernière est assez mal reproduite dans le catalogue de l'exposition.)

Comme œuvre dans un état assez satisfaisant, nous retenons *Le Bénédicité* du musée de l'Ermitage à St Petersburg [Cat. 62], même si l'on perçoit quelques traces de nettoyages effectués dans le passé. La version du Louvre [Cat. 61] est également encore bonne. De même, le musée des Beaux-Arts de Rennes avec les deux tableaux [Cat. 76 et Cat. 77] figurant des paniers de fruits, nous offre une bonne idée de l'art de Chardin, surtout parce que la patine est bien conservée et que le vernis naturel et légèrement jaune y favorise le développement de l'espace.

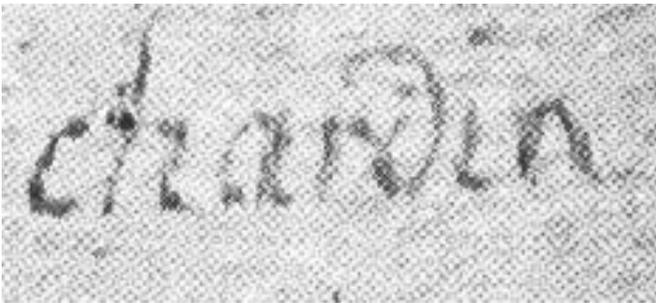
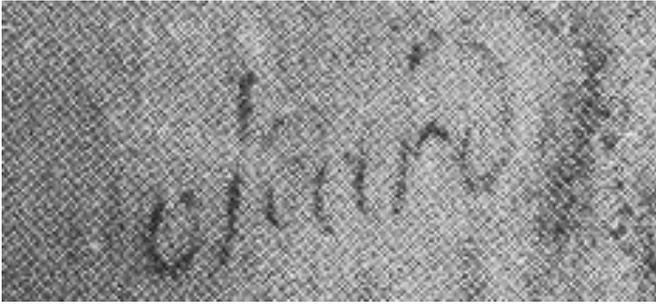
Mais il faut surtout reconnaître que la plupart des collectionneurs privés, en France comme à l'étranger, ont su sauvegarder ce patrimoine artistique beaucoup mieux que la majorité des grands musées. Regardons la merveille, *Le Garçon cabaretier* [Cat. 52], où la patine, les glacis et le vernis ne sont pas touchés : ici les objets et l'espace fonctionnent en harmonie à la perfection. On voit clairement comment la patine soutient la touche grumeleuse du pinceau, laquelle produit cette vérité essentielle des objets.

Les mêmes qualités s'observent sur *Les Attributs de la musique civile* et *Les Attributs de la musique guerrière* [Cat. 91 et 92]. Tous les objets y jouent ensemble avec une orchestration de la lumière et des ombres, harmonieuse jusqu'au dernier petit détail. Et quelle belle impression font encore les tableaux des collectionneurs privés comme le *Panier de prunes avec noix, groseilles et cerises* [Cat. 85], *Le Panier de fraises des bois* [Cat. 81], et la *Théière blanche avec raisin blanc et noir, pommes, châtaignes, couteau et bouteille* [Cat. 75].

Les *Deux lapins avec gibecière et poire à poudre* d'une collection particulière [Cat. 1] est aussi un modèle de conservation. Tous les glacis et la patine y sont préservés et le vernis, un peu jaune comme il se doit, parachève la conception du tableau. Aussi satisfaisants sont le *Lapin de garenne* [Cat. 19] et les *Deux lapins, une perdrix grise, avec gibecière et poire à poudre* de la National Gallery de Dublin [Cat. 31] (notons que la reproduction du catalogue est floue).

Par contre, la plupart des autres lièvres et lapins fournissent la preuve que ces pauvres bêtes ont été exécutées plusieurs fois de suite. Ainsi est mort le *Lapin mort avec une perdrix rouge et une bigarade* du musée de la Chasse et de la Nature à Paris [Cat. 15].

Le *Lièvre mort avec poire à poudre et gibecière* du musée du Louvre [Cat. 24] pend aujourd'hui dans le vide parce que ce vide a été provoqué par l'enlèvement pratiquement total des glacis et de la patine. Cet «*équilibre d'une composition volontairement mouvant, instable*» comme il est noté dans le catalogue est par conséquent bien loin des intentions de l'artiste. Cet exemple, parmi d'autres, montre comment adviennent des problèmes d'interprétation lorsque les historiens



En haut : *La Fontaine de cuivre* - détail (Musée du Louvre)

En bas : *Le Jeune dessinateur* - détail (Nationalmuseum, Stockholm)

de l'art s'appuient sur les résultats de restaurations, tels qu'ils sont, sans y apporter une réflexion critique.

La Tabagie du musée du Louvre [Cat. 48] témoigne d'une grande perte des glacis. Comme souvent en pareil cas, la signature plus ou moins effacée, reposant sur un pauvre reste de glacis, en est une preuve indéniable. Du fait de cette perte de glacis, le fond se situe trop en avant, ce qui enlève au tableau sa profondeur. Pour avoir une idée de comment le fond devrait se présenter, la *Table de pierre avec un pichet deux œufs, trois harengs...* [Collection Privée, Cat. 35] est une bonne référence. En outre, dans *la Tabagie*, les pièces de porcelaine apparaissent plates à cause d'un manque de modulation.

La Fontaine de cuivre du Louvre [Cat. 41] est dans une situation similaire. Son fond est une niche concave – la signature en suit d'ailleurs la courbure – et cette forme en creux était originellement traduite par une ombre à gauche se dégradant vers un côté droit éclairé. Cette niche est devenue plate et son ombre est seulement conservée au niveau de la couche préparatoire. L'absence des glacis a pour conséquence que les objets collent optiquement sur le fond et sur le sol comme des images de décalcomanies. Lorsqu'on voit, sur de nombreux tableaux, que la signature du pauvre Jean-Simeon est à moitié effacée, on doit imaginer quel jus a été extirpé de ses fruits par la même occasion.

Mais la situation est grave dans d'autres collections aussi, où des restaurations répétées ont réduit les œuvres de Chardin au niveau de la couche préparatoire, comme le montrent les tableaux de Karlsruhe et encore le *Bouquet d'œillet* de la National Gallery

d'Edimbourg [Cat. 72]. Et dans ce catalogue (quel hasard...), les historiens de l'art fêtent ce tableau comme un « *Chef-d'œuvre absolu* ». Je dirais plutôt un chef-d'œuvre de « *restauration absolue* ». Pourtant la signature subsiste encore : à gauche, en minimes traces fantomatiques.

Citons encore le catalogue: « *Jamais Chardin n'a poussé l'audace aussi avant : l'accord blanc et bleu, la lumière laiteuse [...] au profit de la seule peinture au sens le plus élevé du terme.* »

Si les restaurateurs se basaient sur ce texte, ils risqueraient de se sentir forcés d'enlever couche après couche tout ce qu'ils pourraient sur d'autres tableaux, pour aboutir à cet effet *laiteux*...

En guise de conclusion

Dans la peinture traditionnelle, la lumière a toujours été identifiée aux rayons du soleil ou au feu, donc toujours chaude et de ce fait d'une coloration jaune. Le blanc pur et le noir pur étaient considérés comme des tons trop crus.

L'idée d'une lumière « neutre » et de ton froid date de notre défunt XX^e siècle. Cette vision inédite bouleverse beaucoup de conceptions anciennes et, dans l'histoire de l'art en particulier, la conception de la lumière et des ombres. La restauration a trop souvent servi à transformer la lumière originelle en nouvelle lumière neutre et blanche sur les tableaux de Chardin entre autres, avec pour désastreux résultat cette lumière soi-disant *laiteuse*.

Le type de lumière sous laquelle sont présentés les toiles anciennes a aussi une importance primordiale. A l'exposition Chardin du Grand Palais, l'éclairage était, par endroit, diffus, indirect et trop blanc, et les murs étaient trop réverbérants car leur couleur était un mélange à base de blanc de titane.

Il serait très souhaitable que les conditions d'exposition soient dictées par les besoins spécifiques de la peinture à l'huile classique. Elle réclame un traitement des murs avec une matière absorbant la lumière et d'une tonalité assez foncée, et un éclairage tout simplement direct, d'une coloration plutôt jaune.

Je me suis proposé ici de confronter tout au moins les œuvres les plus intactes aux œuvres les plus dénaturées. Entre ces deux extrêmes, d'autres tableaux de cette exposition montrent des états plus ou moins préservés.

Il aurait fallu dans cette exposition présenter et expliquer les états de conservation si différents. Le public a le droit d'être informé ; il est pleinement sensibilisé et intéressé par cette question.

Connaître et reconnaître ces états si différents, n'est-ce pas essentiel également pour les responsables des musées, chargés de comprendre l'art de Chardin et de sauvegarder ses œuvres dans leur intégrité et leur authenticité ?

Paul Pfister

Sautes de goût

Extrait de Le Temps, ce grand sculpteur de Marguerite Yourcenar

Nos pères restauraient les statues ; nous leur enlevons leur faux nez et leurs appareils de prothèse ; nos descendants, à leur tour, feront sans doute autrement. Notre point de vue présent représente à la fois un gain et une perte. Le besoin de refabriquer une statue complète, aux membres postiches, a pu tenir en partie au naïf désir de posséder et d'exhiber un objet en bon état, inhérent à toutes époques à la simple vanité des propriétaires. Mais ce goût de la restauration à outrance, qui fut celui de tous les grands collectionneurs à partir de la Renaissance, et dura presque jusqu'à nous, naît sans doute de raisons plus profondes que l'ignorance, la convention, ou le préjugé d'une grossière mise au net. Plus humains peut-être que nous ne le sommes, du moins dans le domaine des arts, auxquels ils ne demandaient guère que des sensations heureuses, sensibles autrement et à leur manière, nos ancêtres supportaient mal ces chefs-d'œuvre mutilés, ces marques de violence et de mort sur ces dieux de pierre. Les grands amateurs

d'antiques restauraient par piété. Par piété, nous défaisons leur ouvrage. Peut-être aussi avons-nous pris davantage l'habitude de la ruine et des blessures. Nous doutons d'une continuité du goût ou de l'esprit humain qui permettrait à Thorvaldsen de réparer Praxitèle. Nous acceptons plus facilement que cette beauté, séparée de nous, logée dans les musées et non plus dans nos demeures, soit de la beauté étiquetée et morte. Enfin, notre sens du pathétique trouve son compte à ces meurtrissures ; notre prédilection pour l'art abstrait nous fait aimer ces lacunes, ces cassures qui neutralisent, pour ainsi dire, le puissant élément humain de cette statuaire. De tous les changements causés par le temps, aucun n'affecte davantage les statues que les sautes de goût de leurs admirateurs.

Marguerite Yourcenar
Le Temps, ce grand sculpteur
 © Editions Gallimard (1983)

Dérestauration de goût



Avant



Après

Egina, temple d'Aphaia. Héraclès. Fronton Est. Début du V^e s. avant J.C. Munich, Glyptothèque.

Restauré au début du XIX^e s. par Thorvaldsen, dérestauré entre 1962 et 1965.

Entretien avec Jean François Debord

☞ *Commencée avec Raymond Mason dans le numéro 22 de Nuances, nous poursuivons avec Jean François Debord, peintre, professeur de morphologie à l'Ecole des Beaux-Arts, une série d'entretiens avec des artistes et des connaisseurs. Les choix qui orientent les restaurations relèvent en définitive d'un certain goût (il faut n'en avoir guère pour croire que c'est aujourd'hui la science qui peut entièrement dicter la voie à suivre). Nous souhaitons, au cours de ces entretiens, découvrir le goût de quelques uns, quand il s'est formé dans l'approfondissement des émotions, des connaissances et du travail artistique de toute une vie.*

Jean-Max Toubeau : J'aimerais vous entendre parler de vos souvenirs concernant la peinture. Quand cela a-t-il commencé ? Est-ce que cela se perd dans les tout premiers souvenirs d'enfance, ou est-ce qu'il y a eu un moment où les choses se sont déclenchées, un moment dont vous vous souvenez très bien ?

Jean François Debord : Toute ma vie est marquée au départ par une mort, celle de mon père arrêté devant moi par la Gestapo lorsque j'avais cinq ans et demi. Mon père travaillait à la préfecture d'Evreux, tout en appartenant à un réseau de résistance. Ses responsabilités étaient les mêmes que celles de Maurice Papon à Bordeaux, il a simplement fait le contraire. Ma mère, enseignante, était absente ce matin-là de janvier 1944.

Auparavant nous habitons en pleine campagne dans la mairie-école d'un village dont elle était l'institutrice. Etrangement, nous avions un « jardinier » à barbe blanche, superbe, impressionnant. C'était en fait un savant, juif, russe, caché dans une minuscule maison au-delà du mur du jardin, passionné de livres et d'échecs comme mon père. Il se retrouvaient tous deux, le soir, pour reprendre des parties qui n'en finissaient pas. Malgré les objurgations de ma mère, mon père m'embarquait parfois sous son bras, pour m'avoir près de lui, un moment. Il y avait une connivence très particulière entre lui et moi. La légende veut qu'ému de me voir rester sage, palpant les pièces et pions vaincus, abandonnés le long de l'échiquier, il ait dit : « Celui-là sera peut-être sculpteur ». Il avait en effet lui-même, parallèlement à ses études classiques, appris la menuiserie et nourrissait un goût immodéré pour les meubles. Sachant qu'il risquait sa vie

à chaque instant, il m'a mis entre les mains, dans l'urgence, tout ce qui le passionnait. Les phrases que j'ai retenues de lui ne sont pas de celles que l'on dit à un enfant et ma chambre ne ressemblait en rien à celle de mes cousins ou camarades. D'ordinaire on voyait là des « dessins pour enfants ». Je vivais, moi, au milieu de reproductions en noir et blanc ou sépia, mises sous verre par lui, bordées d'un papier collant argenté. On y retrouvait certes des enfants, mais ceux-là étaient peints par Manet, Chardin et surtout Rembrandt. J'ai ainsi côtoyé très tôt le fils de ce dernier dont mon père m'avait appris le prénom inoubliable, « Titus ».

On a libéré la Normandie durant l'été 1944, quelques mois après son arrestation. J'ai vu arriver les Américains avec leurs chars et leurs bonbons acidulés et me suis dit : « on va me le rendre ». En fait les Allemands l'emmenaient pendant ce temps, avec tant d'autres, de Compiègne jusqu'au fin fond de l'Autriche, dans une annexe de Mauthausen. L'un des rares survivants de ce périple a décrit ces divers séjours dans un livre intitulé : *Récits d'un revenant*. Il évoque de temps à autres le comportement de mon père, mais surtout en ce qui concerne notre sujet, l'étrange « Ecole du Dimanche », qu'à plusieurs, ils avaient mise en œuvre. Chacun devait à son tour traiter de ce qui l'intéressait ou le passionnait. Les autres, assis en cercle, par terre, écoutaient. Il suffisait alors pour évoquer le *Jupiter et Antiope* du Titien de tracer sur les fils de fer barbelé un rectangle imaginaire puis de décrire les feuillages, la chasse au cerf, le geste du satyre, le corps d'Antiope...

Je crois décidément que cet homme-là, durant la brève période où je l'ai connu, m'a très peu parlé comme on parle à un enfant, me laissant dans la tête certaines phrases, un certain ton qui m'ont imprégné. J'en étais « fier » et le suis resté.

Voilà, le départ est là, c'est ainsi que j'ai connu la peinture. Départ difficile à évoquer en restant sec, retenu. Je pourrais évidemment aujourd'hui ne plus parler de tout cela ou éluder en pensant à Degas qui disait à peu près : « *Mon père nous emmenait mon frère et moi, tous les dimanches matins au Louvre. Mon frère glissait remarquablement sur les parquets, moi pas, alors je regardais les tableaux* ». En fait j'ai eu un père qui m'a, avec une très grande simplicité, montré que la peinture, le goût, le style, faisaient partie de l'existence, que l'on ne pouvait s'en passer, que Manet ou Rembrandt appartiennent à la vie de tous les jours.

J.-M. T. : C'est ça, des choses très proches et pas intimidantes.

J. F. D. : Pas intimidantes du tout.

Comme rien après la guerre ne prouvait qu'il était mort, je l'ai cherché partout, durant plusieurs années. Ma mère fut à sa demande mutée à Paris et me prépara avec acharnement au « concours d'entrée en 6^{ème} ». Moi qui habitais les Halles, j'ai pu aller à Henri IV. Je suis arrivé là, très jeune, épuisé et bien décidé à prendre du bon temps. On m'a fait redoubler trois fois. J'ai donc eu une scolarité fabuleusement longue dans cet ancien couvent dissimulé derrière une façade de caserne : je suis resté là dix ans ! Je ne peux oublier la générosité et l'humour de certains professeurs. D'autres, comme Albert Soboul, l'historien de la révolution, ou Monsieur Faure, si épris des grottes de la mer Egée, ont eu avec moi un comportement discrètement paternel. Je ne me souviens pas que l'un d'entre eux nous ait conduits au Louvre. Je m'y vois seul, très tôt. C'est là que j'ai retrouvé mon père.

J.-M. T. : Aviez-vous eu de son vivant des conversations devant les tableaux ?

J. F. D. : Devant les originaux, non, car les musées étaient fermés durant la guerre. En revanche, il me montrait des reproductions en les décrivant comme on raconterait une histoire, m'apprenant à regarder et sentir dans ces images la poésie de la vie.

Je ne connais que quelques rares peintures de Picasso, de Bonnard ou de Balthus qui puissent, au XX^e siècle, procurer cette sorte d'enchantement. On pouvait autrefois contempler, place du Théâtre de l'Odéon, *Le Chat de la Méditerranée* de Balthus qui se trouvait dans le restaurant du même nom, accompagné d'une étude pour la langouste qui trône aux pieds du chat. Les rideaux étaient le plus souvent ouverts et l'on apercevait cette enseigne en longeant la rue Crébillon. Voilà une image peinte comme je les

aime, devant laquelle, un peu comme dans les rêves, on ne sait plus très bien quel âge on a. Mais, signe des temps et du « marché de l'art », le chat et la langouste devenus trop précieux, ont été vendus. La vraie peinture n'a pourtant pas, forcément, sa place dans les musées. Elle devrait faire partie de la vie courante et rendre celle-ci plus intéressante et poétique. Voilà sans doute pourquoi, toutes proportions gardées, j'aime autant voir mes toiles reproduites en couverture de livres de poche, au fin fond de manuels scolaires ou même sur une boîte d'allumettes. Je ne risque pas de retrouver « l'art contemporain » en de tels lieux.

J.-M. T. : Cependant il y a un mystère : qu'est-ce qu'aimer la peinture ? Je pense qu'il n'y a pas de forme pure de ça, c'est toujours pris dans la vie, avec les sentiments pour les personnes qui vous entourent, avec le désir d'exister soi-même, de devenir peut-être peintre. A quel moment avez-vous commencé à en rêver ?

J. F. D. : Devenir peintre ? Je n'y songeais pas, je pensais écrire, ayant l'impression que la peinture que j'aimais ne se pratiquait plus. J'ai beaucoup marché dans le Paris des années 50. Il y avait peu de voitures, des vieux cafés tout le long du boulevard Saint-Michel. Nous jouions au football place du Panthéon, on pouvait poser des cartables sur le sol en guise de buts. Dans les petites rues des Halles, alors que les garçons jouaient aux billes dans les caniveaux, les filles dessinaient des marelles sur la chaussée avant de sauter à cloche-pied, fières de leurs robes. C'était la poésie à chaque coin de rue. Je croyais que cela durerait toute la vie !

Demi-pensionnaire, je partais des Halles le matin. Je traversais la Seine, le chemin le plus direct passait

Terrasse du Café de
la Mairie
1,30m x 1,95m
1997



au pied de Notre-Dame, mais souvent je préférais virer à l'Est par la pointe et la passerelle de l'Île Saint-Louis. A l'ouest, c'était le Vert-Galant, le Louvre. Je vivais dans un luxe absolu du point de vue de l'œil et toutes les raisons m'étaient bonnes pour écrire.

Quelques années plus tard, je me suis mis à lire régulièrement deux journaux qui m'intéressaient beaucoup. L'un, hebdomadaire, *Arts*, a disparu depuis longtemps avec sa bande jaune, l'autre, mensuel, *L'Œil*, n'est plus du tout ce qu'il était ! Dans le premier régnait une curiosité désinvolte, un ton un peu « hussard » que j'aimais bien. Un jour j'ai trouvé là un texte d'Audiberti sur Léonor Fini, peintre et décoratrice de théâtre qui plaisait beaucoup alors. J'avais justement un devoir de lycée à rendre sur le narcissisme et tombai sur cette citation : « *J'adore me promener sur un fond de smokings* ». L'adolescent que j'étais s'est mis à gamberger sur cette phrase, à tel point qu'après la correction, Monsieur Faure m'a dit : « *Vous savez, cette dame serait peut-être très curieuse de lire cela* ». Ayant trouvé l'adresse dans le Bottin, j'ai expédié mon devoir. Quelques jours plus tard, je recevais une plaquette de Jean Genet la concernant et une convocation, rue Payenne, dans un immeuble du XVII^e siècle à l'époque encore dans son jus. Le Marais a depuis perdu son âme, « réhabilité ». Dans quel état allons-nous retrouver l'Hôtel de Beauvais, rue François Miron, et l'Hôtel d'Halwyll de Claude Nicolas Ledoux, rue Michel Le Comte, qui sont aujourd'hui aux mains des promoteurs ? « Restaurés » avec excès sans aucun doute, comme le reste.

J'ai rencontré chez cette personne d'une grande culture et d'une grande générosité qu'était Léonor Fini les personnages les plus passionnants et tout en continuant mes études secondaires avec la désinvolture que l'on sait, je lui servais de temps à autre d'assistant pour les décors de théâtre ou de garde du corps affublé moi aussi, parfois, d'un smoking. C'est ainsi qu'un soir je me suis retrouvé à Meudon devant *Le Passage du Commerce Saint-André* et d'autres Balthus. J'ai eu soudain envie de peindre pour de bon car cela n'avait rien à voir avec la « peinture figurative » qui sévissait alors et régnait en maître à l'École des Beaux-Arts. Ayant lu que Géricault avait étudié l'anatomie et copié au Louvre *La Bataille* de Salvator Rosa, j'ai décidé de faire de même.

Henriette Gomès qui, au fond d'une cour, rue du Cirque, présentait en permanence des Balthus, m'a demandé un jour de lui laisser quelques-unes de mes toiles. A. M. Cassandre les ayant vues a voulu me rencontrer. Je dois tant à cet homme ! En voilà un autre dont les phrases me hantent. Les étudiants qui s'égarèrent dans mon cours le savent bien.

J.-M. T. : A cette époque, est-ce que vous rêviez d'aller en Italie, voir les fresques, les musées ?

J. F. D. : Oui, mais cela m'était matériellement impossible. Je ne voyageais pas. J'allais au Louvre tous les matins, étudier. De temps à autres je copiais pour mieux voir.

J.-M. T. : Justement, c'est ça qui est intéressant, c'est de regarder les mêmes choses, de les regarder souvent, et d'être étonné de les trouver parfois si différentes. D'avoir des réactions, des émotions assez diverses. Et même parfois les choses ne vous disent rien du tout. Je ne sais pas si ça vous arrive, devant un tableau que l'on aime énormément, qu'un jour il ne se passe pour ainsi dire rien, on regarde un peu et puis on s'en va très vite.

J. F. D. : J'aime beaucoup la phrase de Corot, dite, je crois, près de Valmondois en présence de Daumier, aveugle : « *Corrège, passe-moi tes pinceaux* ». Lorsque nous rentrons dans une salle consacrée à un artiste, il est là. Bien que les œuvres que nous aimons soient le plus souvent inépuisables, il peut y avoir comme avec les vivants des rendez-vous manqués. Certains jours, on ne voit plus. C'est un peu comme si l'artiste dont on se croyait un familier, restait à distance, nous ignorait.

Étant jeune, je cultivais un certain dandysme et me disais : « Ils ont tellement bien peint, inutile de se répandre ». Mais cependant rien n'y fait, nous avons besoin de nous y mettre. Je me suis vite rendu compte que je voyais beaucoup mieux la peinture lorsqu'auparavant j'avais peint : je découvrais la joie qu'a un peintre à regarder la peinture.

J.-M. T. : C'est ce qui me passionne. Qu'est-ce que regarder ? Regarder de la peinture ? C'est parfois comme la récompense d'une journée de travail, même si elle a été ingrate, que de voir des choses ou une lumière, une fois sorti de l'atelier, avec une intensité de perception éblouissante. Au point que l'on devient dépendant de cette espèce de drogue qu'est le travail de la peinture, dans l'espoir de susciter des moments de ce genre, comme des moments où on voit vraiment.

J. F. D. : C'est ça, la vie est plus intéressante après avoir peint qu'avant. Et la peinture des autres, la grande, est beaucoup plus lisible quand on a peint.

J.-M. T. : Parlons un peu des reproductions. Comment réagissiez-vous quand vous aviez sous les yeux, tout jeune, des reproductions ?

JMD : Comme je l'ai dit, j'ignorais la présence de l'original. Au Louvre, j'ai commencé à connaître la peinture de l'intérieur et les peintres par leurs tableaux. Un beau jour, entre 20 et 30 ans, j'ai vendu tous mes livres de reproductions ou arraché les illustrations lorsque je tenais au texte. Je pensais que les reproductions m'empêchaient de regarder les tableaux avec un œil frais. Mais surtout je perdais l'éventualité du coup de foudre, devant un tableau inconnu.

J.-M. T. : Comme une œuvre fictive qui viendrait s'interposer ?

J. F. D. : C'est cela, et je voulais voir la matière du tableau vivre à la lumière du jour. Je me souviens d'une période délicieuse où les Chardin se trouvaient au second étage, éclairés par une verrière zénithale,



Portrait - 0,33 x 0,46 - 1983

et d'un jour où tout à coup, j'ai décidé de copier *La Vierge à l'Enfant avec Saint Georges et Sainte Justine* de Véronèse. Ce tableau n'était pas mon préféré mais il était alors merveilleusement présenté dans la Grande Galerie près d'une fenêtre. La lumière venait à 45°, parfaite. La toile était superbe, irrésistible.

J.-M. T. : Jamais il ne m'est arrivé de trouver acceptable une reproduction vue aussitôt après l'original. Encore moins pouvait-on imaginer autrefois qu'une reproduction puisse être plus agréable que l'original, ce qui arrive aujourd'hui après certaines restaurations.

J. F. D. : Je dirais plus : l'original variable sous la lumière. « *Donnez-moi de la boue, je vous en ferai des pierres précieuses* ». La peinture n'est matière précieuse qu'à la lumière du jour, elle en a besoin. On trouve aussi dans le journal de Delacroix l'évocation d'une matinée où la lumière était telle que l'envie lui vint d'aller au Louvre regarder *Les Noces de Cana*. Il faudrait retrouver ce passage où il écrit, je crois : « *Avec le temps qu'il fait...* ». Quant à moi je ne conçois pas que l'on puisse peindre autrement qu'à la lumière du jour et regarder la peinture autrement que sous cette lumière qui la fait vibrer comme une perle.

Les conservateurs me rendent fou avec leurs éclairages définitifs. Sans doute les musées doivent-ils être conçus aujourd'hui pour ceux des touristes qui veulent voir vite, sans nuances, comme s'ils feuilletaient un magazine ou regardaient la télévision. Le temps est loin où la Salle des Etats était le paradis de la peinture vénitienne. Cette malheureuse salle est devenue une penderie pleine à craquer de tableaux – dont certains n'ont rien à faire là, y compris *La Joconde* – et de touristes en sueur agglutinés sous l'éclairage électrique, utilisant leurs flashes à tour de bras. La verrière fut même pendant longtemps badi-geonnée d'un ton brun, café au lait, dans le but évi-

dent d'améliorer l'éclairage. L'atmosphère fétide du lieu convient-elle à la peinture ?

Au Musée de Tours, les Mantegna sont présentés au rez-de-chaussée dans une cage de verre sous un éclairage savant qui doit donner grande satisfaction au conservateur et à son entourage. La présence de ces deux panneaux, leur épaisseur, sont assez bouleversantes. Mais leurs surfaces peintes parviennent, dans ce contexte, et sous cet éclairage immuable au stade d'idéales reproductions parfaitement réalisées. La peinture n'a pas besoin de ces présentations spectaculaires. Au premier étage, le portrait du duc de Richelieu, de Louis Tocqué, reçoit la lumière du jour, tout simplement, c'est parfait.

J.-M. T. : Mais avez-vous un souvenir précis, devant un tableau que vous connaissiez bien, d'avoir éprouvé un désarroi, et de vous être dit qu'il pouvait y avoir eu un problème de restauration, des soins malheureux apportés au tableau ?

J. F. D. : Ce fut brutal. J'étais un jour au Musée d'Angers, j'ai découvert là deux paysages romains d'une qualité étonnante, d'un dénommé Jean Barbault. Je pensais ne pas le connaître. Un catalogue de Nathalie Volle et Pierre Rosenberg, acquis en sortant des lieux, me révéla que j'avais déjà vu de ce Barbault divers petits personnages en pied dont l'étonnante toile du Louvre, toute solitaire autrefois près de l'escalier qui menait aux combles dont je parlais tout à l'heure à propos de Chardin. On voyait là debout une jeune femme enveloppée d'un drap blanc – c'est ainsi que se présentaient les jeunes filles romaines pauvres, dotées par le Pape. Et puis surtout je retrouvais deux toiles vues bien longtemps auparavant chez un marchand de l'avenue Maitignon : Heim. Ce sont là deux pensionnaires de l'Académie de France déguisés en persans. [Barbault, vivant solitaire à Rome, avait réussi à s'intégrer grâce

à Jean-François de Troy au cercle de ces pensionnaires. On peut découvrir à Besançon une toile très étonnante de 40 cm de haut et 4 m de long représentant la mascarade organisée par les dits pensionnaires déguisés, montés à cheval ou sur des chars et se répandant dans le Corso.] Les Heim ont donné cette paire délicieuse au Louvre. L'un de ces jeunes gens est déguisé en « aga des janissaires », l'autre en « sultane grecque ». Celle-ci possédait une frimousse et des avant-bras délicatement potelés, ravissants. Tous deux étaient drapés de façon somptueuse, dense. C'était visiblement peint dans le vernis. On sentait bien que l'huile et la résine s'entremêlaient et que tout cela était très fragile.

Un beau jour, nous marchions au Louvre, l'une de mes très grandes amies et moi, et sommes tombés tout

à coup devant ces deux tableaux que nous n'avions pas vus depuis longtemps – on ne s'inquiétait pas alors des tableaux « absents ». Ils n'avaient pas été restaurés mais décapés. Il n'y a plus que les dessous. La sultane n'a plus de visage ni d'avant-bras, les drapés sont devenus inconsistants, c'est fini. Il suffit de consulter le catalogue de l'exposition itinérante de 1974-75 dont je parlais, et de comparer ! C'est effrayant.

Fabienne, dont l'œil et la mémoire sont tout à fait extraordinaires, était en larmes, atterrée. Nous ne nous étions pas parlé.

*Propos recueillis
par Jean-Max Toubreau*

.....

Les écoles de restauration en Europe

Journée-débat « Musée-musées » à l'Auditorium du Louvre

mercredi 23 février 2000

Les dix conférences et le débat qui a clôturé cette journée ont été fort instructifs. Il s'agissait pour les intervenants de présenter les spécificités de leur école ou de leur pays et de terminer sur leurs projets et leur vision de l'avenir. Avec pour toile de fond une meilleure reconnaissance de la profession de conservateur-restaurateur.

Les écoles représentées (Rome, Lisbonne, Bruxelles, Torún, Cambridge, Paris, etc.) étaient très diverses par leur histoire mais proches par leurs programmes et leurs revendications. Le souci général était de multiplier les contacts entre les écoles et les stages pour les étudiants, de développer la recherche, d'obtenir la création de doctorats, seul moyen, selon les orateurs, pour donner à leur formation ses lettres de noblesse, et d'obtenir la reconnaissance officielle du diplôme, à l'égal de ceux délivrés par les universités.

Quand au contenu des études, quel est-il ? Pour Jean-Pierre Sodini, ancien directeur de la MST de conservation-restauration (Paris-I), qui animait les débats, celles-ci se composent de trois parties : une partie scientifique (nous avons vu de nombreuses photos de laboratoires), une partie d'histoire de l'art et une partie technique et pratique. Et l'enseignement artistique ? Eh bien, il en a été fort peu question ! Un peu de dessin, parfois du modelage. Les travaux d'élèves, dont des diapositives nous ont été projetées, étaient généralement affligeants, y compris ceux des

élèves de l'Institut de Protection et de Restauration du patrimoine culturel de Torún, en Pologne, bien qu'ici il semble que l'enseignement artistique ait encore sa part.

Lors du débat clôturant la journée, James Bløedé est intervenu à ce sujet, soulignant la rupture que marque la presque absence d'enseignement artistique dans les différents programmes alors qu'une telle formation était naguère la base de la formation au métier de restaurateur. Il a en outre demandé aux intervenants s'ils ne voyaient pas un risque à développer les études scientifiques au détriment de la dimension esthétique et spirituelle des œuvres. A entendre les réponses – ou plutôt l'absence de réponses – qu'ils nous apportèrent, nous eûmes le sentiment que la question les prenait au dépourvu comme si un tel problème ne les avait jamais effleurés.

A la suite de James Bløedé, un jeune artiste a regretté l'absence de passerelle entre l'E.N.S.B.A. et les écoles de restauration et s'est fait, en quelque sorte, rabrouer.

En tout cas, notre présence à cette manifestation nous aura donné la satisfaction de voir venir à nous de nombreux restaurateurs qui, tout en nous félicitant, nous ont encouragés à continuer nos efforts. De même nous a été confirmé le fait que certains conservateurs voyaient notre action d'un bon œil.

Christine Vermont

Vie de l'association



Lettre à Monsieur Rosenberg,
Président-Directeur du musée du Louvre

24 novembre 1999

Monsieur le Directeur,

Madame la ministre de la culture et de la communication a récemment répondu à une question écrite que lui avait posée Monsieur le sénateur Jacques Legendre à propos du cycle de conférences sur la restauration programmée par l'institution que vous dirigez.

Vous savez donc que sa réponse se termine par ces mots : « [Ce cycle] 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. »

Vous allez bientôt recevoir le nouveau *Nuances* dans lequel nous publions la question écrite et sa réponse, réponse que nous avons fait suivre d'un commentaire où nous suggérons, pour échapper à la tournure souvent vaine de certains débats, que le Louvre organise dans le même temps une exposition d'œuvres diversement restaurées (ou non restaurées), confrontant différentes méthodes et partis pris, différentes conceptions de la restauration et de ses effets. Ainsi ces débats reposeront-ils sur des bases concrètes et évidentes.

Peut-être pensez-vous que j'évoque ici cette future rencontre comme une affaire entendue ? C'est que je suppose qu'en dépit du conditionnel dont use Madame la ministre, sa proposition coïncide effectivement avec ses vœux. Je suppose aussi que vous voyez tout l'intérêt qu'il y aurait pour le Louvre à prendre les devants dans la tenue de ces débats. L'ARIPA y aurait sa place en tant qu'invitée et non que promotrice. En outre, la mise sur pied d'une telle manifestation aurait probablement la vertu de mettre à plat et d'apaiser nos dissensions et méfiances réciproques.

Alors que la presse commence à se faire l'écho de restaurations outrancières ou abusives, cette manifestation, exposition et débats, rencontrerait, j'en suis sûr, la faveur et l'intérêt d'un large public.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments distingués.

James Bloedé

Réponse

14 décembre 1999

Monsieur le Président,

J'ai bien reçu votre lettre du 24 novembre et je vous remercie des suggestions qu'elle contient.

Nous n'excluons effectivement pas d'organiser une manifestation traitant de la manière dont la restauration des œuvres d'art peut être abordée aujourd'hui « pour que le public soit complètement et objectivement informé des choix contradictoires qui s'offrent en matière de restauration du patrimoine ».

Il me semblait qu'une série d'interventions orales, illustrées de projections de diapositives, sous la forme d'un cycle de conférences ou d'un colloque, serait une bonne façon de rendre compte de la variété et de la complexité des problèmes qui se posent et auxquels nous sommes sensibles comme vous.

Vous semblez redouter qu'en tel ensemble d'exposés ne prenne « la tournure souvent vaine de certains débats » et vous souhaitez que les discussions se réfèrent concrètement à des œuvres diversement restaurées (ou non restaurées) qui seraient en même temps exposées.

Je prends bonne note de votre proposition, mais je tiens à appeler votre attention sur le temps de préparation qu'exige toute exposition et sur les engagements que nous devons tenir vis-à-vis des responsables scientifiques (ainsi que des prêteurs) déjà mobilisés pour les expositions des années à venir, qui sont programmées selon un calendrier serré.

En vous remerciant bien vivement d'avoir exprimé votre suggestion en vue, comme vous le dites, « d'apaiser nos dissensions », je vous prie d'agréer, Monsieur le Président, l'expression de mes sentiments très distingués.

Pierre Rosenberg
de l'Académie française

Assemblée Générale de l'Aripa

Le 29 janvier dernier se tenait l'A.G. de l'ARIPA à l'Ecole des Beaux-Arts, à Paris. L'assemblée chaleureuse, plus nombreuse qu'à l'accoutumée (certains étaient venus spécialement de province), a participé activement aux débats. Elle a approuvé à l'unanimité le rapport moral comme le rapport financier, notant avec satisfaction les avancées de 1999. A celles-ci, deux raisons principales : la maturité de l'association qui aborde sa neuvième année d'existence et la publication de *Chronique d'un saccage*, ouvrage largement diffusé et qui a bénéficié du remarquable travail de notre attachée de presse. Le conseil, dont tous les membres ont été reconduits, se félicite de l'élection de Lorenzo Valentin, directeur des éditions Ivrea.

★ *Droit de réponse*

Une lettre de Didier Besnainou

Restaurateur des sarcophages romains du Louvre.

17 janvier 2000

Monsieur,

Je me vois contraint d'apporter une réponse à votre curieux éditorial du *Nuances* n°22.

Certes, vous êtes très loin de la restauration d'art ; mais on peut douter aussi de votre qualité d'artiste et d'amateur d'art lorsque tous les mots de votre bulletin affirment sans relâche :

— On ira cracher sur vos restaurations.

Libre à vous de faire de l'antirestauration votre dogme primaire.

Libre à vous de penser que vous seul savez voir juste.

Libre à vous d'être frustré et envieux.

Libre à vous et peu importe !

Vous ne pouvez tolérer que les restaurateurs du patrimoine soient autre chose que des techniciens laborieux et surtout qu'ils soient de réels artistes interprètes des œuvres plastiques.

Artistes, nous le sommes autant que vous avec en plus ce petit rien qui nous autorise à toucher aux œuvres des musées.

Vous avez peut-être le sens de l'histoire (plutôt le contresens), probablement pas le sens artistique, encore moins le sens de la rigueur, car lorsque vous citez des passages d'un « petit rapport » de restauration (94 pages tout de même) sans en nommer l'auteur et en utilisant la dérision, le sous-entendu, l'amalgame, c'est pour le moins du manque de courage et d'objectivité, d'autant qu'une réflexion sur la restauration en question y est largement évoquée ; lorsque vous cachez à vos lecteurs les réponses que ce rapport (de 1994) fait à une lettre de votre association, vous pratiquez à dessein le mensonge par omission, vous trompez vos lecteurs et vos adhérents.

Vous avez maintenant de quoi moudre du grain. Au fait, qui vous a autorisé à publier des extraits de mon rapport ?

Avec mes salutations.

Didier Besnainou

P.S. : Cette lettre vaut naturellement comme droit de réponse.

Réponse :

Mon éditorial portait sur l'absence de transparence qui caractérise le Département des Antiquités Grecques et Romaines du Louvre : refus de communiquer les pièces administratives, inexistence ou insuffi-

sance des dossiers. Il est surprenant que vos invectives aient été déclenchées par cet éditorial et non par les critiques des restaurations elles-mêmes, qui ont fait l'objet d'un certain nombre d'articles de *Nuances* auxquels vous n'avez jamais répondu.

Vous me reprochez de ne pas avoir commenté plus abondamment les différents aspects de votre rapport mais aussi – paradoxe ? – de vous avoir cité sans autorisation.

Nous avons demandé à consulter les dossiers officiels de la restauration de deux sarcophages et c'est votre rapport que, sans mention particulière, l'administration nous a communiqué comme tels. Si, pour en citer quelques lignes, il m'avait paru nécessaire de demander une autorisation, c'est donc à l'administration que je me serais adressé.

Vous m'accusez d'avoir caché aux lecteurs de *Nuances* la réponse que votre rapport fait à une lettre de l'association. Vous comprendrez que je ne saurais résister au plaisir de vous citer car ce que vous écriviez là vaut sans doute pour vous-même : « *Certes la liberté de critique est au moins une conquête bicentenaire et elle doit être respectée, par contre l'invective est plus contestable, elle ne permet pas d'avancer positivement et conduit aux affrontements stériles. Cette campagne a, toutefois, l'intérêt de pouvoir revenir sur ce que l'on place sous la notion de patine en sculpture* ». (Suivent quelques considérations sur la notion de patine). Surprenante manière de donner à notre courrier (absent du dossier – pourquoi ?) une réponse dont nous n'aurions jamais eu connaissance si nous n'avions obtenu, grâce à l'intervention de la CADA, la communication du rapport.

Quel intérêt aurais-je eu à « *pratiquer à dessein le mensonge par omission* » lors même que vous admettez que notre lettre a eu l'intérêt de vous faire revenir sur la notion de patine ? Comme vous le savez, amener la profession à remettre sur le tapis une telle notion entre précisément dans les buts que s'est fixé l'ARIPA. Aussi nous réjouissons-nous chaque fois que nous y parvenons. J'aurais donc menti par omission en taisant l'un de nos succès ?

Si je n'en ai rien dit, c'est que, lorsque j'écris, j'ai au moins la rigueur de m'en tenir à mon sujet. Faut-il vous expliquer que mon éditorial – court texte qui, par nature, reflète une orientation générale – traitait du manque de transparence ? Les deux citations que j'ai choisi de faire du seul document versé aux dossiers de la restauration de dix sarcophages (chacun aurait dû avoir son dossier particulier), visait à montrer que votre rapport n'expliquait de façon satisfaisante ni la nécessité de ces restaurations ni leur résultat ?

Faut-il aussi redire que nous ne faisons pas, pour reprendre vos termes, de l'anti-restauration notre dogme primaire ? Nous ne « crachons » pas sur toutes les restaurations mais seulement sur les mauvaises. Les bonnes, nous les louons et les montrons en exemple. Dans ce seul n°22 (dont vous prétendez avoir lu « tous les mots ») vous auriez pu voir que l'auteur de *Promenade au Palazzo Grassi* (p.3), évo-

quant le bon état d'un Paris Bordone du Louvre, dit des restaurateurs que « *La plupart d'entre [eux] font sans doute si bien leur travail que cela ne se voit pas, puisque rien ne vient altérer notre plaisir* ». Que l'auteur d'un article sur Hubert Robert (p.4) célèbre la qualité des restaurations effectuées en Russie. Vous auriez pu voir encore qu'un autre article (p.5) se termine sur ces mots : « *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* ».

Autre exemple qui montre que vous n'avez pas dû lire attentivement ce n°22 : vous dites que nous ne pouvons tolérer que les restaurateurs soient autre chose que des techniciens laborieux. Il se trouve que j'ai moi-même écrit (p.22), en réponse à une lettre d'Agnès Malpel, restauratrice du patrimoine, que : « *La légitimité de la restauration moderne tient..., ainsi que l'a amplement montré Brandi, à ce qu'elle est une activité critique et non simplement technique* ». De même, (p.20) je répondais à Virgile Nevjestic, professeur de dessin à l'IFROA, qu'il fallait absolument développer l'enseignement artistique au sein de cet institut.

Relisez aussi mon éditorial. Vous n'y trouverez que très peu de dérision, pas de sous-entendu ni d'amalgame. Mais un texte qui argumente et pose un certain nombre de questions.

Je maintiens que votre rapport est un petit rapport.

Il est composé de cinq pages de considérations générales. Toutes les autres sont des reproductions de photos techniques à l'exception de dix pages, une par sarcophage. Ce sont ces dix pages qui constituent véritablement les rapports censés documenter l'état initial des œuvres et votre travail, vos réflexions critiques et vos actes techniques. Une page par sarcophage, chacune comprenant quelques lignes, une vingtaine dans les meilleurs des cas. Vous admettez que c'est insuffisant pour nous faire changer d'avis sur cette absence de transparence que je dénonçais.

Pour terminer, je vous dirai à quel point je suis émerveillé de votre capacité à juger de mes qualités d'artiste et d'amateur d'art, de ma rigueur, de mon courage et de mon objectivité, et cela à la seule lecture de mon éditorial. Et je vous demanderai de bien vouloir définir « *ce petit rien qui [vous] permet de toucher aux œuvres des musées* » et de vous en dire le « *réel artiste interprète* » sur un ton où ne perce ni humilité, ni scrupule.

James Bloédé

P.S. Regarder une œuvre, c'est déjà l'interpréter. A *fortiori* y toucher. Donc interprète, vous l'êtes sûrement. Mais c'est précisément pourquoi, pour éviter de la dénaturer, il faut la toucher le moins possible et seulement en cas de nécessité.

.....

Courrier des lecteurs



Messieurs,

Je travaille dans les musées nationaux depuis des années, et je fais partie de ceux qui aiment les musées et les œuvres qui s'y trouvent.

Naturellement, je vois bien ce qui se passe dans les salles :
- les interventions croissantes sur les œuvres, dont le résultat me semble parfois heureux, mais désastreux dans bien des cas ;
- l'évolution de la fréquentation par un public peu intéressé, qui cause par méconnaissance, irrespect, voire malveillance, des dégâts qui, à long terme, seront certainement considérables sur beaucoup d'œuvres non protégées, ou mal protégées.

Le public les salit, les restaurateurs les décapent, le commerce marche bien, mais les

œuvres sont outragées.

Aussi, à la lecture de votre revue *Nuances*, cela me fait plaisir de voir qu'il en est au moins quelques-uns qui ont conscience de ce qui se passe dans le monde des Arts, et qui essaient de faire quelque chose. Je soutiens votre action et j'espère que vous serez un jour écoutés et suivis.

O L'ARIPA déplore l'anonymat de cette lettre qui révèle l'usage abusif que fait la DMF de la notion de devoir de réserve et la violence des intimidations qu'elle fait peser sur ses salariés.

Messieurs,

L'exposition Daumier que l'on a vue à Paris cet hiver présentait, comme l'exposition Chardin, des thèmes plusieurs fois traités par l'artiste. En particulier, celui de la femme revenant de faire sa lessive dans la Seine. Une *Blanchisseuse* venait du Albright-Knox Art Gallery de Buffalo, *La Sortie du bateau à lessive* du Metropolitan Museum of Art de New York, et *La Laveuse* du Musée d'Orsay. Cette dernière toile, entre ses deux voisines, mettait mal à l'aise, tant la silhouette de la femme se découpait en ombre chinoise sur un fond trop lumineux et comme effacé, le tout fortement verni. Etait-ce à votre avis le résultat d'une grande lessive ? (...)

Christine Lacheret

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 ta-

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

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

Rémy Aron. Balthus. Paul Baudiquey. James Bayle. Jean Bazaine. Laure de Beauvau-Craon. James Beck. René Belletto. Jacques Bertin. Vincent Bioulès. Serge Bloch. Alain Blondel. James Bløedé. Pascal Bonafoux. Yves Bonnefoy. Jacques Bony. Alain Bosquet. Maurice Breschand. Robert Bresson†. Pierre Bulloz. Pierre Cabanne. Elisabeth Caillet. Jean Cardot. Pierre Carron. Edmonde Charles Roux. Christo et Jeanne-Claude. Louis Clayeux. Julien Clay†. André Comte-Sponville. Jean Courthial. Leonardo Cremonini. Jean Dasté†. Jean François Debord. Michel Deguy. Jean Delannoy. Jean Desailly. Decerle. Deverne. Jean-Philippe Domecq. André du Bouchet. Georges Duby†. Jacques Dupin. Henri Dutilleul. Jean Dutourd. Georg Eisler†. François-Xavier Fagniez. Michel Favre-Félix. Jean-Michel Folon. Georges Formentelli. Marc Fumaroli. Julien Gracq. André Green. Jean-Pierre Greff. Simone Gröger. Luigi Guardigli. Carlo Guarienti. Christine de Guerville. Masao Hajjima. André Heinrich. Jean-François Jaeger. Georges 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. Bernard Perrin. Geneviève Picon†. Christian Pouillon. Henri Raynal. Maurice Rheims. Marc Riboud. Paul Ricœur. Claude Roy†. Colette de Sadeleer. Charles Sacchi. André Sarcq. Toti Scialoja. Jean-Baptiste Sécheret. Catherine de Seynes. Claude Simon. Marcel Siret. Pierre Skira. Gustave de Staël. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Sam Szafran. Lap Szé-to. Jean Tardieu†. Yvan Theimer. Jacques Tiné. Jean-Max Toubeau. Etienne Trouvers. Lorenzo Valentin. Paolo Vallorz. Xavier Valls. 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 - Abonnement annuel (3 numéros + port) : 80 F - ISSN : 1270-1955

BULLETIN D'ADHESION

Nom - prénom profession ou qualité

Adresse téléphone

Cotisation incluant l'abonnement à *Nuances* :

membre sympathisant ou 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