

# Nuances

ASSOCIATION POUR LE RESPECT DE L'INTÉGRITÉ DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

JUIN 2000

N° 24

PRIX : 30 F

---

☛ **Sommaire :** *Les marbres de lord Elgin*, par R. H. Marijnissen, p. 3. *La presse et la restauration*, p. 11. *Les dossiers des époux Sériziat*, par Jean-Max Toubeau et Michel Favre-Félix, p. 15. *Un Signac sur les routes*, par Françoise Odier-Chazara, p. 20.

---

## ◆ *Editorial,*

### **Œuvres in-actuelles,** par James Bløedé

« Face à ces attaques, les services de restauration des musées ne voient là que passéisme et refus d'admettre la réalité. "Avec ses couleurs acides, le plafond nettoyé de la Sixtine scandalise surtout ceux qui ne veulent pas admettre que Michel-Ange est un prémanériste", assure Ségolène Bergeon, conservatrice générale du patrimoine ».

Extrait de « Qui a touché au lapin du Titien », *Télérama* n° 2624 du 26 avril 2000. Nous publions de larges extraits de cet article en page 11.

Ainsi, après avoir dénaturé le chef-d'œuvre, on retaille le costume devenu trop grand du génie naguère inclassable. Plutôt que de se livrer à l'examen critique du lessivage, une certaine histoire de l'art s'adonne à la révision et, férue de taxinomie, se réjouit de pouvoir enfin prendre l'artiste universel en son giron. Michel-Ange était inclassable, il n'est plus qu'un prémanériste. Il était quelqu'un, on en a fait quelque chose. La restauration, lorsqu'elle devient, sous prétexte d'objectivité, scientifique et technicienne, agit de même. Elle réduit les œuvres à leur matérialité. Aveugle à leur dimension esthétique et spirituelle, en un mot, artistique, elle les transforme en choses. On est prié de fermer les yeux sur les dégâts et d'applaudir à la *Réalité* retrouvée.

Mais cette prétendue réalité est une aberration, tout à la fois égarement de l'esprit et image altérée.

En mettant l'accent sur la couleur nouvelle de la Sixtine, Madame Ségolène Bergeon fait semblant de ne pas comprendre la controverse. Sachant bien que personne ne nie que ces couleurs à fresque ont été posées par Michel-Ange, elle feint d'ignorer que les protestations portent sur l'élimination de son travail à sec qui



Michel-Ange, La Chapelle Sixtine, Détail du pied de la Sibylle Lybique. Après restauration (photo du bas), la forme du pied est bouleversée par la mise à jour du repentir de Michel-Ange.

a entraîné un amoindrissement notable des effets de volume et d'espace, la perte d'un certain nombre de détails et l'effacement de certains repentirs.

**Parce que de tels traitements nous révoltent,** nous serions, sans plus d'arguments, des passésistes. S'agissant du patrimoine, l'épithète a de quoi surprendre et surprend d'autant plus qu'elle est ici prononcée par des conservateurs. Car c'est bien du passé que nous vient ce patrimoine et c'est bien à sa préservation en l'état que sont tenus, comme le titre qu'ils portent l'indique sans ambiguïté, les conservateurs. Leur devoir est de le transmettre, autant que faire se peut, inchangé, aux générations à venir.

Comme le souligne, dans ce même article de *Télérama*, Catherine Firmin-Didot, les premiers à s'indigner, et ce depuis que la notion de patrimoine s'est affirmée parallèlement à l'invention et au développement des musées, ont toujours été les artistes. Tous des passésistes ? Non pas, mais des personnes pour qui ce patrimoine demeure vivant, c'est-à-dire actuel, et qui ont une connaissance des œuvres à nulle autre pareille. Sont cités David, Ingres, Delacroix, Degas. De ce dernier : « *On devrait déporter un homme qui touche à un tableau. Il faut que le temps marche dessus comme sur toute chose : c'est sa beauté.* » Les passésistes ne seraient-ils pas plutôt ceux qui refusent la marche du temps, qui le congèlent à coup de nettoyages irréflectifs et embaument les œuvres en empêchant leur vieillissement naturel ? Pire encore, interpréter de façon péremptoire le passé, le déformer selon des critères d'aujourd'hui que l'on dit objectifs et scientifiques, appliquer globalement ces critères aux œuvres de toutes époques au point de leur donner un aspect uniforme, les priver d'avenir par des nettoyages radicaux, forcément nuisibles, qui interdisent toute possibilité ultérieure d'intervention modérée et, enfin, refuser de débattre, tous ces comportements ne relèvent-ils pas d'une crispation panique face à l'abandon puis à l'oubli de la tradition ? Il y a un malaise dans notre civilisation qui, égarée entre passé et avenir, vit son rapport à l'art au rythme d'une horloge détraquée. Si les restaurations actuelles prennent un tour systématique c'est que, faute de comprendre l'essence des œuvres du passé, on en vient à réduire leur signification devenue insaisissable, voire la détruire, pour les rendre enfin supportables aux regards des contemporains.

**Les œuvres n'existent que d'être regardées** et ne restent vivantes que si l'homme conserve sa capacité à s'en émouvoir et peut encore les interpréter.

C'est pourquoi nul n'a le droit de faire main basse sur ce patrimoine et de le transformer au gré de modes changeantes et contradictoires. « *Un restaurateur sincère opère en imaginant ce que put être dans sa fraîcheur première l'œuvre qu'il traite. Il lui est infiniment difficile de préserver sa conjecture des insinuations du goût ambiant ; chaque époque a une optique des couleurs dominantes ; la nôtre privilégie l'éclat, s'enchant des contrastes, recherche le choc chromatique. Malgré eux, bien des restaurateurs sont imbus du préjugé actuel en faveur de la couleur pure, et commettent à leur insu de graves contresens.*<sup>1</sup> » Et que l'on ne nous parle pas de réversibilité ! Car toutes les grandes opérations de restauration auxquelles nous avons assisté ont enlevé irrémédiablement aux œuvres bien plus qu'elles n'y ont ajouté. Au reste, si par extraordinaire on devait, plus tard, défaire ce que notre époque a refait, ce serait par obéissance à une nouvelle évolution du goût, bien plus sûrement que par respect d'un passé qui ne cesse de nous fuir.

Chacun de nous doit pouvoir interpréter le passé à sa guise, s'en nourrir afin d'enrichir son propre présent. Notre avenir l'exige et, au regard d'une telle exigence, le devenir de l'histoire de l'art antique n'est qu'une pauvre chose. Nous avons besoin de Michel-Ange pour vivre, et non de savoir qu'il serait prémanériste. L'actuelle Sixtine n'est une réalité ni d'origine ni authentique, chaque restauration mettant l'œuvre dans un état qui n'a jamais été le sien et qui, sans elle, n'aurait jamais été le sien. Plus généralement, qui peut se targuer de connaître l'aspect d'origine d'une œuvre plusieurs siècles après sa création ?

**Les campagnes répétées de nettoyage** auxquelles on soumet les œuvres, avec leurs inévitables retouches, les défigurent plus sûrement que ne le fait le temps. Quand on les laisse en paix et les protège, ce sont bien moins les œuvres qui changent que les conceptions et les goûts des hommes. Les interprétations sont toujours contemporaines et les rendent actuelles. Mais les interpréter ne veut pas dire les toucher et encore moins les retoucher. Si les œuvres trop restaurées appartiennent à notre époque, elles sont par contre devenues à jamais inactuelles dans la mesure où, disgraciées, elles ne produisent plus leur effet, défient l'interprétation ou n'engendrent plus que des contresens.

J. B.

1. Jacques Guillerme, *L'Atelier du temps*, Hermann, 1964, p. 170.

# Les marbres de lord Elgin

## *Les traitements de conservation dans leur contexte historique*

*par R. H. Marijnissen*

☛ *Les 30 novembre et 1<sup>er</sup> décembre 1999, le British Museum organisait, afin d'évaluer les effets des nettoyages commandités par lord Duveen à la fin des années 30, un colloque sur l'état de conservation des sculptures du Parthénon.*

*Plus d'une vingtaine d'experts internationaux prirent part aux débats, parmi lesquels R. H. Marijnissen. Ces débats – parce qu'ils se déroulaient sur l'arrière-plan polémique de la demande de restitution réitérée par la Grèce – n'ont pas permis d'atteindre le fond du problème. C'est pourquoi R. H. Marijnissen a rédigé le texte que nous publions ici.*

*Il s'appuie sur l'ensemble des données historiques connues pour replacer le « scandale Duveen » dans un contexte plus propice à sa correcte appréciation.*

Autrefois les œuvres d'art abîmées étaient réparées, rafistolées, rapiécées ou partiellement remises à neuf. Souvent elles étaient carrément remplacées. Une adaptation au style et au goût en vigueur était la règle. Avant le Siècle des Lumières, la profession de restaurateur n'existait pas. Le « restaurateur » apparaît au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Depuis lors il cherche à reconstituer l'état d'origine des peintures et des sculptures. Il estime pouvoir se mettre dans la peau de Raphaël, de Rubens ou de Rembrandt selon l'œuvre qui se trouve

sur son chevalet. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi qu'à l'époque du romantisme, l'exaltation du génie y était certes pour quelque chose. Croire qu'un acte de création puisse être répété à une époque ultérieure s'avère être une illusion ; une pratique longue de deux siècles et demi en témoigne. Des artistes de grand talent ont muni de nombreuses statues grecques et romaines de nez, de bras et de jambes. Depuis l'après-guerre, archéologues et conservateurs de musée préconisent souvent l'enlèvement de ces prothèses : on *dérestaure*.

De nos jours le mot « restaurateur » évoque le maquillage et la falsification. En outre, les professionnels qui prennent soin des œuvres d'art abîmées s'appellent dans les pays anglo-saxons des *conservators*, alors que les conservateurs de musée sont désignés par le mot *curator*.

De toute façon, l'attitude artistique et romantique d'antan n'est plus de mise. Le principe primordial de toute intervention exige désormais le respect absolu de l'œuvre d'art en tant que document historique. Avouons que le principe est à la fois simple et équitable. Or, dans la pratique quotidienne, il donne lieu à une controverse permanente. Que toute œuvre d'art ait une intégrité historique qui lui est propre, nul ne le conteste. Mais son état d'origine, comment était-il au juste ? Trop souvent et en dépit de toutes les recherches historiques et de tous les examens techniques effectués, on est contraint d'avouer que cet état d'origine est en réalité affaire de conjectures et d'hypothèses.

Le présent article traite de la controverse – voire des controverses – au sujet du nettoyage que les sculptures du Parthénon ont subi au British Museum en 1937-1938.

Essayons de faire le point, évitons les convictions, efforçons-nous de distinguer les faits établis et les interprétations.

## DOCUMENTS HISTORIQUES

**xix<sup>e</sup> et xx<sup>e</sup> siècles****Sources anciennes**

L'archéologie estime pouvoir dater les sculptures du Parthénon entre 447 et 432 avant J.C. Des sources écrites datant de l'époque de leur création ou des périodes classiques ultérieures, à savoir hellénistique et romaine font défaut. Il est vrai que Plutarque (46-120) semble avoir admiré la fraîcheur des sculptures créées au temps de Périclès. Il était particulièrement frappé par « *une certaine nouveauté qui semblait s'y épanouir et qui préservait leur beauté hors d'atteinte du temps* ». Les témoignages contemporains étant inexistant, l'appréciation de Plutarque est certes précieuse, mais avouons qu'elle reste très vague et que chacun peut l'interpréter à sa guise.

Avec la christianisation, le Parthénon devint un monument désaffecté. Pour les monuments et les œuvres, l'incompatibilité entre les religions fut aussi dévastatrice que le pire cataclysme. Consacré au culte byzantin, le temple et ses sculptures païennes subirent de graves mutilations.

Au milieu du xv<sup>e</sup> siècle, Athènes était occupée par les Turcs. En 1687, la poudrière qu'ils avaient installée sur le site explosa. Pour l'édifice et ses sculptures, les conséquences furent catastrophiques. Une fois de plus les sources écrites font défaut. Personne n'éprouvait le besoin de faire un rapport que personne ne réclamait. De toutes façons, les dégâts étaient considérables : la destruction partielle du temple entraîna sans doute une accélération de la dégradation des sculptures. Ainsi le Parthénon tomba en ruine.

La publication de l'ouvrage de Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, considéré comme l'avènement de l'archéologie classique, se situe en 1764. L'auteur qualifie l'art classique grec de « *edle Einfalt und stille Grösse* », c'est-à-dire « *simplicité noble et grandeur tranquille* ». Dans son esprit, la sculpture grecque était associée au marbre naturel. De sculptures grecques polychromes, il ne souffle mot, alors que dans leur ouvrage *Antiquities of Athens*, paru en 1762, J. Stuart et N. Revett affirmaient avoir observé des vestiges de polychromie sur les temples.

Constatons que nous ne disposons d'aucun témoignage au sujet de l'état de surface des temples antérieur à la seconde moitié du xviii<sup>e</sup> siècle. Les premiers auteurs qui en parlent avaient visité la Grèce en tant que touristes.

Signalons les aquarelles de l'architecte James Stuart ; elles suggèrent que les monuments présentaient une coloration gris pâle et brun orangé. Un autre visiteur se souvient d'un brun doré tandis que Dodwell, en 1819, décrit la couleur du Parthénon assez curieusement comme « *la teinte chaude et douce d'un crépuscule d'automne* ».

Lord Elgin fut envoyé comme ambassadeur de Grande-Bretagne à Constantinople en 1799. Deux ans plus tard il obtenait des autorités turques un document appelé *firman*, en quelque sorte un laissez-passer qui lui donnait accès à l'Acropole. Ce document n'est connu que par une traduction en italien. Il semble qu'il accordait à l'ambassadeur non seulement l'autorisation de faire des fouilles sur le site, mais aussi celle d'emporter, sans restriction aucune, des blocs de pierre sculptés ou portant des inscriptions. Lord Elgin commença sur le champ. Le 14 novembre 1801, il paya 280 piastres « *pour descendre une suite de cinq blocs des frises* ».

Alors que les dépenses de lord Elgin pour faire déposer les marbres sont bien comptabilisées, aucun procès-verbal n'a été rédigé ni sur l'opération du démantèlement, ni sur l'état matériel des sculptures. Par contre, le récit du transport des sculptures d'Athènes à Londres est de nature à faire dresser les cheveux sur la tête. Pendant des années, ces chefs-d'œuvre tant admirés furent stockés dans plusieurs ports du bassin méditerranéen, soit sous de méchants appentis, soit même à l'air libre. Plusieurs pièces maîtresses « *restèrent pendant des mois au fond de la mer ou sur la plage de Cythère après le naufrage de l'un des vaisseaux de transport* » !

A partir du xix<sup>e</sup> siècle on rédige, enfin, des comptes rendus d'examen professionnels. Les principaux renseignements sur l'état des marbres peuvent être résumés comme suit :

- En 1801, le minéralogiste Daniel Clarke examina les sculptures *in situ*. On apprend que les métopes présentaient une surface polie avec un aspect lisse prononcé.

- Un jeune homme britannique, étudiant en architecture, admirait les sculptures en 1803. Il affirme qu'en bien des endroits, « *les arêtes du marbre sont aussi parfaites qu'elles avaient été taillées hier* ». Peut-être son appréciation n'était-elle qu'un lieu commun ? Remarquons cependant que le sculpteur Canova, technicien hors pair, trouva en 1815 la surface des sculptures peu abîmée.

- Lors de sa visite au Parthénon en 1816, l'architecte Joseph Woods a observé les différentes teintes du monument : le côté exposé à l'action du vent du sud semblait plus blanc et plus effrité ; le côté nord présentait des variations du jaune soufre propre au lichen *candelarius*. Quant aux autres parties, il déclare qu'elles étaient colorées d'une teinte de terre de sienne brûlée, avec quelques zones plus sombres, peut-être dues à l'explosion de la poudrière turque.

- En 1836, William Richard Hamilton, l'ancien agent de lord Elgin, suggéra de procéder à « *ce que l'on pourrait appeler un examen officiel et scientifique des monuments* ». Selon le rapport de la commission, daté de 1837, la teinte ocre était probablement le résultat



Tête du cheval de Séléné, Parthénon, Fronton Est  
British Museum. Avant le nettoyage de 1937



Tête du cheval de Séléné, Parthénon, Fronton Est  
British Museum. Photographie récente

fortuit de l'exposition aux intempéries. Il est vrai que Pietro Angelo Sarti, le contremaître des *formatori* qui avaient réalisé les moulages au British Museum, prétendait qu'aucune couche de peinture ou *couleur artificielle* n'avait été observée sur les marbres. Sarti, mouleur de son métier, a dû scruter toutes les sculptures qui lui ont été confiées. Il faut bien reconnaître que son témoignage est incontournable.

Michael Faraday, après avoir examiné des échantillons prélevés sur des colonnes, croyait pouvoir identifier la matière à la surface du marbre comme une substance végétale, en l'occurrence une « *gomme odorante* ». Hamilton pensait que cette substance pouvait être de la cire.

- 1839 : publication du catalogue *A Description of the Ancient Marbles in the British Museum*.

La deuxième scène de la frise ouest y est décrite comme suit : « *très bien conservée, mais néanmoins dans un état très précaire ; en effet, en certains endroits le marbre est creux sous la surface, comme une cloque ; en fait la forme extérieure est intacte, mais le moindre accident, comme un changement appréciable ou soudain de la température, pourrait être extrêmement dommageable.* » On apprend aussi que les accessoires métalliques, tels que brides et couronnes, ont disparu, mais cette disparition ne semble pas avoir préoccupé le conservateur qui a rédigé la notice.

- En 1842, Landerer, professeur de chimie à Athènes, examina les vestiges de polychromie pour identifier les pigments. Il trouva comme pigments rouges de l'oxyde de fer et du cinabre également appelé vermillon ; le vert s'est avéré être du vert-de-gris, le bleu un double oxyde de cuivre et de titane (*titaniferous copper oxide*) et le noir du charbon de bois. Le blanc était du blanc de plomb, parfois aussi un mélange de chaux et d'argile. Il signale avoir observé également des traces de cire et d'huile.

- En 1849, le Parlement ordonna une enquête sur « *la détérioration des plus beaux marbres à leur emplacement actuel au British Museum due à l'atmosphère et la fumée de Londres* ».

Edward Hawkins, conservateur du département des antiquités gréco-romaines, déclara que l'apparence des marbres s'était nettement dégradée, évolution qu'il imputait à la crasse atmosphérique urbaine. Lorsqu'on lui demanda comment on pourrait y remédier, il répondit que la situation était irréversible : « *A Londres, l'atmosphère est chargée de fumée de charbon, mêlée à une certaine quantité de matière grasse : elle se précipite sur les objets et il est presque impossible de s'en défendre. Le nettoyage n'est pas une solution, bien au contraire, car il a comme résultat un polissage de l'encrassement.* » Sa conclusion était assez surprenante : il ignorait si la surface des sculptures était réellement abîmée (*actually injured*) par la crasse.

- En 1851, F. C. Penrose affirmait qu'en ce qui concerne le temple de Sélinonte, la coloration pouvait être attribuée à « *l'efflorescence naturelle causée par l'oxydation du fer dans le marbre du Pentélique* ». En outre il avait observé sur les colonnes « *un délicat badigeon mince et transparent à base d'ocre* ».

- En 1853, Liebig suggéra que la couleur bistre pouvait être de l'oxalate de calcium d'origine naturelle, due à l'action des lichens.

- En 1857, Faraday a trouvé les marbres « *en général très sales ; certains apparaissent comme recouverts d'un dépôt de crasse et de suie, d'autres comme défraîchis et brunâtres. La surface est rugueuse, corrodée. Seuls quelques spécimens accusent le poli de statues bien finies ; assez souvent la surface est morte. D'autres pièces ont une surface, soit plus ou moins finement alvéolée, soit fortement effritée, autrement dit : des surfaces susceptibles de retenir la crasse.* » Il a constaté que la masse du marbre était blanche. Dans le marbre intact

et non cassé, les endroits décolorés par pénétration de la vapeur étaient rares. « *Presque partout la décoloration était due à la crasse (poussière, fumée, suie) retenue mécaniquement par la surface rugueuse et fissurée de la pierre.* »

- En 1919, le Dr Alexandre Scott dénonçait l'acide sulfurique produit par la combustion du charbon ordinaire comme l'agent destructeur par excellence.

### **Les moulages**

Les premiers moulages ont été coulés sur l'Acropole par les ouvriers de lord Elgin. En 1815, plusieurs reproductions furent réalisées à des fins commerciales.

Le premier ensemble officiel de moules fut produit à l'instigation du sculpteur Richard Westmacott, peu après l'acquisition des marbres par le British Museum (1816). William Richard Hamilton révéla qu'en 1836 on se proposait de mouler certaines sculptures une deuxième fois. Interrogé sur la méthode opératoire des mouleurs italiens, Sarti déclara que « *toute la surface des marbres avait été lavée deux fois avec des lessives, éventuellement un autre acide (caustique), nécessaire pour éliminer le savon dont les sculptures sont recouvertes afin de pouvoir détacher le moule en plâtre.* »

Remarquons que la célèbre tête du cheval de Séléne a été moulée en plus de deux occasions.

Entre 1901 et 1912, une nouvelle série officielle de moulages a été réalisée à partir de plâtres existants. A cette occasion, les moules originaux de lord Elgin ont été détruits, malheureusement.

### **Nettoyage**

Rappelons qu'en 1849 Edward Hawkins attira l'attention sur les effets déplorables de l'encrassement des marbres. Deux ans plus tard, Hamilton estimait devoir revenir à la charge : les antiques du British Museum, y compris les marbres du Parthénon, « *étaient de jour en jour plus abîmées par l'influence exercée par l'atmosphère londonienne, sa fumée et sa crasse, le chauffage et l'humidité* ». Hawkins recommanda un lavage avec de l'argile très diluée dans l'eau.

L'examen conduit par Faraday le fit « *désespérer de la possibilité de présenter les marbres au British Museum dans l'état de blancheur qui était le leur à l'origine* ». Se référant à des tests effectués, le scientifique pensait que « *l'on obtiendrait une grande amélioration par des lavages plus fréquents et très prudents* ». Il préconisait « *un peu d'alcali carboné (tel que la soude) dans l'eau* » plutôt que du savon. Il insistait particulièrement sur la nécessité d'enlever avec grand soin tous les restes, soit de savon, soit de soude. Finalement les Trustees - les administrateurs du musée - décidèrent

de confier les Marbres aux soins du restaurateur Westmacott Jr. qui, lui, préférait la terre à foulon (silicate d'aluminium aqueux).

Le pessimisme de Faraday quant aux conséquences des poêles à charbon, de la poussière soulevée par les visiteurs et de l'atmosphère polluée de Londres, s'avéra tout à fait fondé. Dès 1867, le successeur de Hawkins, Charles Newton, se trouvait dans l'obligation de procéder à son tour au nettoyage des sculptures. Suite à cette campagne, on décida d'installer la frise dans des vitrines. Mais pour chauffer le musée, on était bien contraint de continuer à utiliser des poêles à charbon.

Un article préparé avec l'aide du British Museum et publié par le magazine *Nineteenth Century* (mars 1891) décrit l'entretien quotidien des Marbres : « *La poussière impalpable est enlevée non pas au moyen d'une brosse ou d'un chiffon, mais avec un soufflet qui la disperse totalement* ». Il est évident que les blocs exposés dans des vitrines hermétiquement scellées ne profitent point de la toilette matinale. Une fois tous les trois ans, les Marbres sont soumis à un autre traitement : « *Ils sont alors doucement et soigneusement épongés, quelques pouces à la fois, par un gardien qualifié qui utilise une éponge de premier choix et de l'eau tiède, prenant soin d'essuyer sans tarder avec la même éponge essorée.* »

En 1932, le chimiste Harold Plenderleith, récemment recruté, prescrivit une formule standard pour nettoyer le marbre : du savon doux et de l'ammoniaque dans de l'eau distillée. C'est avec cette recette que les métopes et la frise furent traitées à partir de 1932-1933.

### **Le scandale Duveen**

C'est en 1928 que le gouvernement britannique accepta l'offre de lord Duveen de construire à ses frais une nouvelle galerie dans l'enceinte du British Museum pour y exposer les Marbres du Parthénon. La construction commença en 1936.

Le comte de Crawford notait dans son journal qu'en 1931 les Trustees avaient entendu le fameux marchand d'art exposer avec « *une folle vantardise* » ses idées au sujet du nettoyage des marbres antiques. On a peine à croire que Duveen proposa effectivement de les « *tremper dans un bain d'acide* » ; mais qu'il rêvait de voir un jour les Marbres, éblouissants de blancheur, désormais exposés dans sa galerie, cela va de soi.

L'affaire commença, le 26 septembre 1938, par un document confidentiel rédigé par le Dr Harold Plenderleith : *Report on an unauthorised method of cleaning the Elgin Marbles*. Dans ce rapport adressé au directeur du musée, le chef du laboratoire de recherche condamne « *avec la plus grande fermeté* » le nettoyage en cours. Il dénonce l'utilisation d'un jeu de ciseaux en cuivre. De surcroît les marques laissées par les outils sont éliminées par abrasion, notamment au carborundum. Il estime que la patine de surface a été



*Dioné et Aphrodite* Parthénon, Fronton Est  
British Museum. Avant le nettoyage de 1937

enlevée par écorchement (*skinned off*), étalant à vif la fine matière cristalline. Par endroits on a enlevé ainsi 1/10<sup>e</sup> de pouce (2,4 mm environ). Il estime que les dégâts observés à l'atelier sont à jamais irréparables.

Résumons les données concrètes publiées :

- Le nettoyage fut effectué par une équipe de manœuvres et de maçons, dirigée par un contremaître-maçon. Ce dernier s'est occupé personnellement de la tête du cheval de Séléné, de trois métopes et de dix blocs des frises.

- Pour éliminer les accrétiens et les taches, les ouvriers se façonnaient des instruments en cuivre. Holcombe – le contremaître qui travailla pendant 34 ans au British Museum – affirma qu'il avait utilisé ce genre d'outils sous quatre directeurs successifs.

- Le carborundum, un abrasif synthétique, fut employé quand on estima qu'il était nécessaire d'agir de la sorte.

- Le traitement soudainement conspué était en cours depuis 15 mois sans que les responsables du musée « qui traversaient l'atelier » aient éprouvé le besoin d'émettre la moindre objection.

- L'équipe recevait des instructions d'un contremaître au service de lord Duveen. Certaines sculptures

jugées « *pas assez blanches* » après nettoyage furent traitées une seconde fois afin de les « *éclaircir* ». Holcombe et son équipe avaient probablement accepté des pourboires.

- La commission d'enquête examina plus spécialement trois sculptures qui avaient subi le traitement incriminé, en l'occurrence la tête du cheval de Séléné, ainsi que le groupe d'Hélios et Iris, toutes les trois provenant du fronton est.

- Le chef du laboratoire de recherche ne semble pas avoir fourni de preuve scientifique des dégâts révélés par son rapport du 26 septembre 1938.

- En date du 16 novembre, le directeur du musée écrivit une lettre au président de la commission d'enquête. Parlant des « *pièces du fronton qui étaient l'objet principal de l'enquête* », il dit : « *Enfin je suis heureux de pouvoir vous dire que l'effet visuel de la mutilation a été réduit de façon très satisfaisante* ». Dans un deuxième rapport déposé par la dite commission (8 décembre 1938), nous lisons que « *les mesures correctives* » appliquées par le directeur et le chef du laboratoire sur les trois sculptures du fronton « *ont considérablement atténué les traces du traitement incriminé, du moins aux yeux du grand public* », bien que le dommage demeure toujours discernable pour les experts. Par « *mesures correctives* » il fallait vraisemblablement comprendre un encaustiquage.

## Depuis 1939

Lord Duveen mourut en mai 1939. Peu après, les Marbres disparurent dans les abris du métro londonien jusqu'en 1948. L'année suivante ils étaient à nouveau accessibles au public. L'inauguration de la galerie Duveen eut lieu en 1961.

L'étude préparatoire à la dernière campagne de nettoyage a été entamée en 1969. Fin août, une équipe restreinte composée de techniciens de laboratoire et de restaurateurs-conservateurs examinait toutes les sculptures et dressait une liste des actions envisagées. Les pièces étaient classées en trois catégories selon les soins requis. Il s'est avéré que deux tiers des métopes, la moitié de la frise et pratiquement toutes les sculptures des frontons réclamaient une attention particulière lors du nettoyage.

Selon le rapport daté du 6 mars 1970, l'examen des prélèvements se résume comme suit : la présence de gypse (plâtre) est attribuée à des restaurations anciennes ; ni l'enlèvement de vieilles éclaboussures ni le nettoyage en général ne pourraient poser de problèmes. Deux des quatre goujons examinés étaient en cuivre et deux en bronze.

Le mode opératoire décrit et finalement adopté comprend quatre phases : 1) dépoussiérage avec aspirateur ; 2) dégraissage en appliquant au pinceau un solvant aqueux (Nitromors), enlevé après 20 à 30 minutes avec une éponge et de l'eau distillée ; 3) compresses avec une pâte de silicate de magnésium (Sépiolite) laissée en place pendant 24 heures, puis enlevée mécaniquement pour terminer par un lavage à l'eau distillée ; et 4) un finissage sous forme d'une couche de polyéthylène glycol (communément appelé carbowax), couche protectrice qui reste soluble dans l'eau.

La notice technique affirme que les trois produits sont réputés être chimiquement neutres et inoffensifs pour le marbre.

Le traitement a été effectué dans les années 70.

## INTERPRETATION CRITIQUE

### Apparence d'origine

Tout exposé au sujet des traitements et de la condition physique des œuvres d'art se réfère inévitablement à leur apparence d'origine. Toute intervention connue, inconnue ou prévue doit être appréciée en rapport avec l'apparence que l'œuvre avait à l'origine.

Que savons-nous au juste de l'apparence d'origine des sculptures du Parthénon ? Vingt-trois siècles se sont écoulés depuis leur création et, jusqu'à nouvel ordre, nos informations, au demeurant fort maigres, ne

remontent pas plus loin que le XIX<sup>e</sup> siècle. Après avoir scruté une œuvre qui n'a que trois ou quatre siècles, on doit souvent reconnaître que sa structure et sa finition d'origine restent finalement un véritable casse-tête. Que savons-nous de la véritable nature de la *ganôsis* ou des accrétiens brun orangé dont parlent les textes ? Il n'est guère surprenant que ces problèmes archéologiques aient provoqué tant de discussions.

Il est vrai que l'apparence d'origine du Parthénon est à présent un problème à caractère strictement académique. Elle demeure néanmoins, et plus que jamais, primordiale pour des raisons scientifiques. Mais on ne voit pas comment cette recherche pourrait trancher la controverse Duveen.

### Patine et nettoyage

Le terme « patine » est un vecteur de malentendus. Conservateur et amateur d'art, collectionneur et marchand, technicien et artiste : interrogés, ils fournirent des définitions très variées. Parfois le phénomène est le résultat du vieillissement des matériaux, éventuellement celui d'une usure spécifique. Hautement appréciée pour ses qualités esthétiques et archéologiques, elle est aussi rejetée comme symptôme d'un processus préjudiciable. En étudiant l'œuvre d'art comme une stratification de matières, certains techniciens ont parfois tendance à considérer la patine comme une altération, voire un stade de délabrement. Il est vrai que la splendide patine d'un bronze antique, observée du point de vue de la métallographie, n'est rien d'autre que corrosion. Par ailleurs, dans certains cas, la valeur esthétique et muséologique réside précisément dans la patine de l'objet : songeons par exemple aux amulettes et objets sculptés des tribus africaines.

Disons que la patine d'une œuvre (ou d'un objet) d'art est un phénomène de surface provoqué par le temps.

Les Marbres ont été moulés deux fois ; quelques pièces plus encore. Au XIX<sup>e</sup> siècle, le moulage était très en vogue. L'Europe des Lumières rêvait de musées complets.

Le chef mouleur, Sarti, n'a-t-il pas déclaré qu'après le moulage, les marbres étaient lavés et brossés avec des lessives « *ou quelque autre puissant acide* » afin d'enlever le savon mou avec lequel les sculptures étaient enduites pour empêcher que le plâtre n'adhérât à leur surface. Il aurait dû préciser que les brosses des mouleurs sont des brosses à récureur. Sachons donc que les sculptures subissent le moulage – et en particulier le moulage au plâtre – comme une agression.

On se demande quelle patine *archéologique* aurait pu résister aux tribulations, manutentions, traitements divers et moulages que les Marbres ont dû subir. Tout compte fait, il y a lieu de croire que la patine altérée lors du nettoyage en 1937-1938, n'était pas plus ancienne que le XIX<sup>e</sup> siècle.

Les restaurateurs ont à leur disposition une large gamme de solvants, du plus caustique au plus doux. Certes, les décapants puissants sont à proscrire, mais soulignons l'importance de la façon avec laquelle un produit est utilisé. Un chef-d'œuvre peut être ruiné avec le solvant le plus doux. Le mode opératoire est souvent plus important que le cocktail préféré de l'opérateur.

Le marbre est un matériau poreux, il absorbe la graisse, l'huile, la crasse et de nombreux liquides. Edward Hawkins avait raison de penser qu'un nettoyage pouvait aggraver les choses (voir 1849).

Selon le conservateur adjoint, l'ordonnance du Dr Plenderleith « *ne permettait pas d'atteindre le degré de blancheur désiré par lord Duveen* ». Alors le contre-maître, Arthur Holcombe, au lieu de s'adresser aux responsables, en l'occurrence les conservateurs et le scientifique, « *procéda à sa façon* ». Autant dire qu'il retomba sur les méthodes empiriques qui lui étaient familières. En effet, selon les conceptions modernes en matière de conservation, Holcombe et ses hommes n'étaient que des « *ouvriers non qualifiés* ».

En 1930, l'Office International des Musées (l'ICOM de l'époque) organisa la première conférence consacrée à l'examen scientifique et à la conservation des peintures. Neuf ans plus tard, l'Office publia un *Manuel de la conservation et de la restauration des peintures*. Les auteurs – dont le Dr Plenderleith – mettaient en garde contre les restaurateurs incompetents. L'ouvrage insiste tout particulièrement sur l'urgence et la nécessité d'une formation professionnelle. Constatons que l'approche scientifique des objets d'art, conçue au XIX<sup>e</sup> siècle, n'était pas encore établie dans la pratique en 1930. Lorsque le British Museum créa son laboratoire en 1920, l'administration britannique répéta avec insistance que ce service était créé à titre d'essai et ce « *pour trois ans maximum* » ! En 1937, l'année où le nettoyage des Marbres commença au British Museum, seuls quelques musées en Europe et aux Etats-Unis disposaient d'un modeste laboratoire et les restaurateurs étaient, comme depuis toujours, des artisans et des artistes. Signalons en passant que la polychromie de la sculpture européenne ne fut pas étudiée sérieusement avant les années 1950.

Bien entendu, le contre-maître a eu tort. Mais comment faut-il qualifier le comportement et l'attitude de ses supérieurs ? Le Dr Pryce, chef du département gréco-romain, avait une santé chancelante et son adjoint, le Dr Hinks, a reconnu qu'il « *avait prêté moins d'attention aux travaux en cours qu'il ne l'aurait fait dans des conditions normales* ». Quant au directeur du musée, le Dr Forsdyke, il accusait ses subordonnés d'« *avoir gravement manqué à leur devoir* ». Après avoir parcouru la correspondance et les rapports, on a l'impression qu'il s'est distancié de ses collaborateurs afin de sauver sa propre peau.

La conduite du Dr Plenderleith, chef du laboratoire, donne à réfléchir. Comment expliquer le fait d'avoir dénoncé un traitement qui était en cours depuis quinze mois ? Et pour quelle raison s'est-il adressé directement

au directeur, au lieu de discuter du problème avec ses collègues ? Aurait-il manipulé le directeur ? On sait qu'il a approché le conservateur adjoint avec la suggestion de présenter sa démission, une décision qui « *ne serait pas utilisée à son désavantage* ». Mais quelles étaient donc les intentions du Dr Plenderleith ?

En 1978, il rédigea une rétrospective de sa carrière (publiée à titre posthume dans *Studies in Conservation*, 43, 3, 1998). Du traitement des Marbres, il ne souffle mot. En 1950 il a été nommé premier trésorier de l'I.I.C. (*International Institute of Conservation*), l'année même où Cesare Brandi, directeur de l'*Istituto Centrale del Restauro* à Rome, publia son article incendiaire contre le traitement des Marbres. Ce réquisitoire a-t-il été publié à l'instigation du Dr Plenderleith ? Notons qu'en 1958 le scientifique britannique fut élu directeur-fondateur du Centre International pour l'Etude, la Conservation et la Restauration des Biens Culturels à Rome (ICCROM), poste qu'il occupa jusqu'en 1971.

En 1938, le directeur et les *Trustees* du British Museum ont manifestement décidé de dissimuler l'affaire Duveen. En agissant de la sorte et en déclarant que tout était rentré dans l'ordre – « *du moins aux yeux du grand public* » –, ils ont en quelque sorte préparé la controverse actuelle.

Que les techniciens, les archéologues et les historiens (de l'art) soient à la recherche de preuves photographiques, quoi de plus normal ? C'est à juste titre qu'on déplore l'absence de prises de vue que le chef du laboratoire aurait dû fournir à l'appui de ses assertions.

Une étude approfondie des prises de vue et autres reproductions s'impose. Elle devrait être menée par une équipe composée d'archéologues et de techniciens rompus à l'expertise de toutes les méthodes de reproduction et d'impression, tant anciennes que modernes. Confronter une gravure réalisée en 1839 avec des photos d'amateur prises récemment, n'a rien d'une méthodologie équitable.

## LES ASPECTS DÉONTOLOGIQUES

Dressant le bilan de cette affaire, nous trouvons une lamentable suite de calamités, de vicissitudes historiques, de situations malencontreuses, de défaillances humaines, de conflits, d'ignorance et d'erreurs de jugement, sans parler des conséquences tragiques de la vénération inconditionnelle et exaltée qui est le sort des chefs-d'œuvre produits par l'humanité.

Que jamais quelqu'un ait mené délibérément une « *politique de destruction* », il y a lieu d'en douter. Que la relation de lord Duveen avec le grand art ait eu un caractère intrépide et irréfléchi, les anecdotes ne manquent pas qui en fournissent des exemples. Le gouvernement britannique et le British Museum avaient de

fort bonnes raisons d'exprimer leur reconnaissance pour le royal cadeau qu'il avait offert. Mais le nommer membre des *Trustees* s'est avéré une grave erreur.

Blâmera-t-on les mouleurs italiens ? Dans un article récent qui relate la reproduction d'une statue importante, un technicien de laboratoire et de surcroît chef d'un atelier de restauration, dénonce le moulage des sculptures sur pierre comme une intervention destructrice. Or il conclut que le moulage ne se justifie que pour la reproduction d'œuvres maîtresses du patrimoine.

En décembre 1938, le Dr Hinks, jadis conservateur adjoint de la section gréco-romaine, note dans son journal la réflexion que voici : « *De plus en plus je me passionne pour la signification des œuvres d'art – leur nature spirituelle – et non leur seule structure matérielle. Que la restauration de ces trésors historiques soit aussi importante que leur interprétation, je n'en dis conviens pas, mais j'avoue que, pour moi, le centre du département [gréco-romain], c'est la bibliothèque.* » Faudrait-il blâmer l'érudit, que ce soit pour son honnêteté ou pour sa conception de l'érudition et de la tâche de conservateur ?

Assurer la pérennité de trésors comme les sculptures du Parthénon n'est certainement pas une question de *canons archéologiques*. Le vrai problème se situe au niveau de l'éthique.

En matière de conservation et de restauration, un banc d'essai long de deux siècles et demi nous apprend en premier lieu tout ce qu'il ne faut pas imposer aux œuvres. A ce sujet, l'histoire des Marbres d'Elgin incite au recueillement.

Partout dans le monde, des monuments anciens ont souffert d'interventions bien intentionnées mais peu judicieuses : broches et crampons en fer, ciment et béton armé, parfois recommandés par des techniciens réputés compétents, ont produit des résultats désastreux.

Repenser la philosophie de la préservation et de l'entretien du patrimoine à la lumière de l'expérience et des échecs, mais surtout en pleine conscience des responsabilités engagées, voilà le défi.

« *Le Parthénon et ses sculptures ont été souvent réinventés, remis à la mode et réinterprétés. Les significations changeantes qui leur ont été attribuées ont entraîné de réels changements physiques de leur matière. Le Parthénon et ses sculptures restent au cœur d'un vaste débat, qui ne traite pas seulement de la question des biens culturels : il y va des problèmes à la fois les plus importants et les plus redoutables des sciences humaines. C'est là que réside leur fascination et, finalement, leur valeur.* » (*International Journal of Cultural Property*, 1999, 2, p. 457)

Il me semble que cette réflexion énonce parfaitement l'enjeu culturel de notre époque.

R. H. Marijnissen

## BIBLIOGRAPHIE

- I. D. Jenkins et A.P. Middleton, « Paint on the Parthenon Sculptures », in *The Annual Report of the British School at Athens*, 83, 1988, pp. 183-207.
- R. H. Marijnissen, *Dégradation, Conservation et Restauration de l'Œuvre d'art*, 2 vol., Bruxelles, 1967.
- R. H. Marijnissen et L. Kockaert, *Dialogue avec l'Œuvre ravagée après 250 ans de restauration*, Fonds Mercator, Anvers, 1995.
- W. Saint Clair, *Lord Elgin and the Marbles*, Oxford, New York, 1998.
- W. Saint Clair, « The Elgin Marbles. Questions of Stewardship and Accountability », in *International Journal of Cultural Property*, VIII, 1999, 2, pp. 391-521.
- *International Journal of Cultural Property*, VII, 1998, 1.
- B. F. Cook, *The Elgin Marbles*, 2, 1997.

## A TITRE D'INFORMATION

Ce colloque des 30 novembre et 1<sup>er</sup> décembre 1999, intitulé *Cleaning the Parthenon sculptures*, réunissait les experts suivants :

- Mme Mary Beard, Newnham College, Cambridge.
- M. Nacholaos Beloianis, Centre de Restauration de la Pierre. Athènes.
- M. John Boardman, Oxford.
- M. Giorgio Bonsanti, Opificio delle Pietre Dure, Florence.
- Mme B. Bourgeois, Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, Paris.
- M. Vinzenz Brinkmann, Glyptothek, Munich.
- Mme Amanda Claridge, Oxford.
- Mme Diane Conlin, Université du Colorado, Boulder.
- M. Michael Daley, ArtWatch UK.
- Mme Yianna Dogani, restauratrice indépendante, Athènes.
- M. Corrado Grazzi, Université de Pise.
- Mme Amerimni Galanos, restauratrice indépendante, Athènes.
- M. Wolf-Dieter Heilmeyer, Berlin.
- Mme Calliope Kouzeli, Centre de Restauration de la Pierre, Athènes.
- M. John Larson, National Museums on Merseyside, Liverpool.
- M. R. H. Marijnissen, spécialiste indépendant, Belgique.
- Mme Olga Palagia, Université d'Athènes.
- M. Alain Pasquier, Musée du Louvre.
- M. Nicholas Penny, National Gallery, Londres.
- M. Jerry Podany, J. Paul Getty Museum.
- M. Trevor Proudfoot, conseiller en restauration auprès du National Trust.
- M. Th. Skoulikidis, Université Technique Nationale d'Athènes.
- M. Ismini Trianti, Inspection des Antiquités de l'Acropole.

# La presse et la restauration

*Ces derniers mois, plusieurs articles ont été consacrés à la restauration dans la presse. Le débat tant réclamé par l'Aripa va-t-il enfin commencer ?*

## Télérama

### Qui a touché au lapin du Titien ?

*Faut-il laisser une toile se patiner, voire se ternir, ou la rajeunir au risque de la rendre clinquante ? Entre conservateurs, scientifiques et artistes, les polémiques font rage. Deux siècles que ça dure.*

En matière de restauration d'œuvres d'art, le jargon est éloquent. On ne parle pas d'état d'une peinture, mais de sa « santé ». Champignons, moisissures, insectes sont autant de « maladies »... Ce vocabulaire aux accents anthropomorphes sonne comme un avertissement : « Attention, dossier ultrasensible ! » De la même manière qu'il n'existe pas de médecine sans détracteurs, toute restauration suscite en effet opposition, voire scandales ou même procès. En 1850, un conservateur du Louvre y perd son poste. En 1991, un historien d'art est traîné en justice pour propos diffamatoires à l'encontre d'un restaurateur. Un matin de 1970, les Londoniens découvrent le mot « Assassins » inscrit en lettres géantes sur les portes de la National Gallery.

Depuis près de deux siècles, les polémiques n'ont cessé de s'envenimer, tant en Europe qu'aux États-Unis. [...]

Un manteau rouge devenu vert (ou « redevenu » vert, selon certains) fait l'objet d'une véritable guerre depuis la restauration des *Noces de Cana*, en 1994. « *Véronèse l'avait peint en vert !* » affirme le Louvre. « *Faux !* rétorquent les détracteurs. *Dans une copie réalisée dix-neuf ans après la mort du peintre, le manteau était rouge.* » Dans cette véritable enquête policière, un néophyte, ignorant les données scientifiques, aura bien du mal à démêler les mensonges de la vérité. Car, si aujourd'hui les musées comprennent qu'ils ont tout intérêt à jouer la transparence et à informer le public, les « affaires » ont jusqu'alors baigné dans le secret. Pendant que la Direction des musées affirmait ne jamais avoir pensé, même en rêve, à restaurer *La Joconde*, l'expert anglais Martin Kemp avouait dans la presse américaine avoir été consulté pour donner son avis sur d'éventuels allègements de vernis du chef-d'œuvre de Léonard. « *Il faut crever l'abcès* », affirme Bruno Mottin, conservateur au Centre de recherche et de restauration des musées de France.

D'un côté, donc, les opposants les plus catégoriques, regroupés dans l'Association pour le respect de l'intégrité du patrimoine artistique (Aripa), créée en 1992 par Etienne Jaccard-Trouvers et le peintre Bazaine. « *Depuis quinze ans, les restaurations se font plus systématiques et plus radicales. Six cents œuvres restaurées en trois mois à Lille !* s'indigne James Bloédé, le président de l'association. *Il y a une vingtaine d'années, restaurer une peinture, c'était réparer une partie abîmée. Aujourd'hui, on se permet d'intervenir sur toute sa surface, pour soi-disant alléger le vernis, alors qu'il s'agit souvent de véritables décapages.* » Ce qu'il appelle l'« effet Sixtine », c'est-à-dire le désir des musées de réaliser des coups médiatiques sur les œuvres les plus célèbres.

Au cours d'une visite au Louvre, Jean-Sébastien Still, membre de l'Aripa, compare deux Titien, l'un nettoyé, l'autre non. « *Dans La Vierge au lapin restaurée, certaines couleurs sont si crues qu'elles se détachent, comme autant de morceaux d'un puzzle, au détriment de l'unité générale. La blancheur excessive du lapin et du linge de Jésus donnent l'impression que les personnages du premier plan ne sont pas éclairés par la même lumière que le paysage. Constamment arrêté par ces masses trop fortes, l'œil ne circule plus dans l'espace du tableau, devenu incohérent et chaotique. De plus, ces bleus, ces blancs ne sont en rien les teintes d'origine, puisqu'en vieillissant celles-ci se sont naturellement modifiées. Le vernis au moins atténuait ces discordances et leur conservait une même temporalité. Dévernir est ainsi dangereux, car l'harmonie d'un tableau tient plus aux rapports d'intensité qu'aux couleurs proprement dites. Malgré l'assombrissement de la Mise au tombeau de Titien non nettoyée, l'unité et la sensation esthétique sont intactes.* »

Face à ces attaques, les services de restauration des musées ne voient là que passéisme et refus d'admettre la réalité. « *Avec ses couleurs acides, le plafond nettoyé de la Sixtine scandalise surtout ceux qui ne veulent pas admettre que Michel-Ange est un prémanieriste* », assure Ségolène Bergeon, conservatrice générale du patrimoine.

Bien sûr, tous les musées du monde ne sont pas au diapason. On oppose la manière latine (italienne et française), plus modérée, à celle des Anglo-Saxons, dont les nettoyages drastiques sont ici qualifiés de « *honteux décapages* ». « *Moins on restaure, mieux c'est*, assure

## La presse et la restauration

Jean-Pierre Mohen, directeur du Centre de recherche et de restauration des musées de France. *Nous nous efforçons avant tout d'améliorer la prévention, de définir les meilleures conditions hygrométriques, de lumière ou de transport, pour limiter les dégâts. Nous n'intervenons que lorsque la préservation de l'œuvre en dépend.* » Pourtant, Bruno Mottin, conservateur dans ce même service, avoue qu'il est souvent nécessaire de penser les restaurations en termes de salles, tellement les tableaux sombres déparent à côté des rafraîchis ! Il suffit de déambuler dans le Louvre pour constater qu'à l'intérieur même de cette institution les avis divergent. Si les peintures du département des écoles du Nord sont peu nettoyées, les italiennes le sont en effet systématiquement.

Et si Jacques Franck, spécialiste de la technique picturale de Léonard de Vinci à l'université de Californie, approuve le nettoyage des *Noces de Cana*, il a fait intervenir Nicolas Sarkozy et Jacques Toubon, alors ministres, pour empêcher le Louvre d'alléger le vernis de *La Joconde*, « *ce qui lui aurait été fatal* ». Comme d'autres, il critique surtout les « *insuffisances spécifiquement françaises de cette discipline* ». Manque de savoir scientifique des conservateurs d'un côté, manque de sens artistique des restaurateurs de l'autre, résume-t-il. Avec, en prime, un fonctionnariat qui cloisonne les compétences, séparant le camp des techniciens considérés comme de simples ouvriers et les conservateurs, sûrs d'appartenir à une élite. Selon lui, cette absence de dialogue aggrave un manque de sensibilité artistique typiquement français. « *On a évacué les artistes des activités de restauration. Ceux qui seraient formés aux techniques anciennes apporteraient pourtant un complément salutaire aux conservateurs, qui abordent plus volontiers peintures et sculptures en historiens des œuvres.* »

Les artistes ont effectivement beaucoup à dire sur la question, formant depuis deux siècles les opposants les plus violents aux restaurations. Qui s'indigne, quand, à la création du Louvre en 1793, on rénove deux cents tableaux en urgence ? David. Un peu plus tard, Ingres refuse que l'on touche aux Raphaël, quand Delacroix accuse le Louvre d'avoir « tué » Véronèse. Devant un Rembrandt rafraîchi, Degas s'écrie : « *On devrait déporter un homme qui touche à un tableau. Il faut que le temps marche dessus comme sur toute chose : c'est sa beauté.* » Aujourd'hui des artistes comme Balthus, Bazaine, Raymond Mason, Vincent Bioulès ou Zao Wou Ki ont rejoint la cohorte de ces protestataires et grossissent les rangs de l'Aripa.

A l'heure des laboratoires les plus performants, la restauration reste une affaire subjective relevant plus de l'esthétique et de la philosophie que de la science. « *On ne peut plus parler de la vérité originale d'une peinture, puisque celle-ci a été altérée par le temps* », assure Jean-Pierre Mohen, directeur du département recherche et restauration. La preuve en est que chaque intervention porte la marque de son époque. Le mot clef

de la nôtre pourrait être « *lisibilité* », prononcé à tout bout de champ par les conservateurs et les restaurateurs. En privilégiant les couleurs sur les valeurs, on fait ressortir les personnages sur le fond, on facilite la compréhension anecdotique du tableau. Au détriment des « *chemins secrets de l'émotion* », comme les définissait joliment l'historien d'art René Huyghe. Mais les six millions d'entrées annuelles au Louvre, les circuits touristiques expédiés là-bas en trente ou quarante minutes ne sont pas propices à ces voies subtiles. Des tableaux clinquants sont mieux à même de contenter des visiteurs plus zappeurs que connaisseurs.

Catherine Firmin-Didot  
Télérama, n° 2624 du 26 avril 2000.

### Notre commentaire

Il est intéressant de relever à quel point les avis que Catherine Firmin-Didot a pu recueillir divergent. Les propos qu'elle rapporte, notamment ceux de Bruno Mottin et de Jean-Pierre Mohen, trahissent, de toute évidence, un certain désarroi. On notera que la remarque de ce dernier, « *moins on restaure, mieux c'est* », est en totale contradiction avec celle de Bruno Mottin : « *Il est souvent nécessaire de penser les restaurations en termes de salles, tellement les tableaux sombres déparent à côté des rafraîchis.* » Un tel aveu, sur la nécessité d'opérer ce genre de *raccords* dans les salles, est véritablement effarant. Les conservateurs conçoivent donc leurs fonctions en termes de marketing. Une salle devrait-elle être conçue comme une vitrine aguichante ! ? Il s'agirait, par ailleurs, de « *limiter les dégâts* », d'empêcher un allègement de vernis qui serait « *fatal* » à une œuvre, et, à propos de l'information du public et de la transparence des interventions, de « *crever l'abcès* ». A la lecture de cet article, un « *néophyte* » est en effet en droit de s'interroger. De quels dégâts parle-t-on ? Qui donc en est responsable ? Qui décide de telle ou telle campagne de restauration et dans quelles conditions ?

En évoquant la question d'un éventuel allègement des vernis de *La Joconde*, Catherine Firmin-Didot montre clairement quels sont les dangers encourus par des œuvres trop souvent soumises à des examens hâtifs et à des conclusions approximatives et contradictoires. Jean-Pierre Mohen observe très justement qu'aujourd'hui « *on ne peut plus parler de vérité originale d'une peinture, puisque celle-ci a été altérée par le temps* ». Rappelons cependant que c'est au nom de cette « *vérité* » que de nombreuses restaurations hasardeuses, voire destructrices, ont été entreprises. Aujourd'hui, il semble qu'il ne faille plus parler de « *vérité* » mais de « *réalité* ». « *Michel-Ange est un prémanieriste* », assure Ségolène Bergeon, conservatrice générale du patrimoine. Ceux qui refusent d'« *admettre* » de telles réalités

– la réalité – ne sont que des « *passéistes* ». Venant de la bouche d'un conservateur dont la fonction est précisément de s'interroger sur les moyens de préservation d'un patrimoine constitué d'œuvres provenant du passé, de tels propos sont ahurissants (voir notre éditorial en p. 1). Quel serait donc l'inverse d'une attitude passéiste ? Comment peut-on parler péremptoirement de vérité ou de réalité en un domaine où la prudence et la mesure devraient dicter la conduite de chacun ? C'est, nous semble-t-il, en refusant de considérer l'œuvre, dans un certain cadre spirituel ou métaphysique, comme la manifestation d'un certain ordre de beauté et d'esprit (que certains pourront estimer dépassé), qu'on la ravale au rang d'une image insignifiante et anecdotique. L'œuvre devient de ce fait un simple objet fétichisé du passé à consommer rapidement du regard sans s'y attarder. Lorsqu'on entreprend de rendre une œuvre « *lisible* » – mot-clef « *prononcé à tout bout de champ par les conservateurs et les restaurateurs* », comme le note Catherine Firmin-Didot –, on suppose par là même qu'elle était « *illisible* ». Or, si l'on ne parvient plus à « lire » une œuvre, selon quels critères pourrait-on la restaurer ? Ce sont-là les questions que cette enquête soulève.

Nous nous félicitons donc de la parution d'un tel article qui, nous l'espérons, contribuera à susciter enfin ce débat public que nous ne cessons de réclamer. Il est en effet grand temps de « *crever l'abcès* », pour reprendre les termes de Bruno Mottin. Cet article a, en outre, le très grand mérite de rappeler que les artistes, qui ont été écartés des activités de restauration, auraient en effet « *beaucoup à dire sur la question* ».

Lorenzo Valentini

---

## Le Figaro

### La braise et la glace pour le Siècle d'or

*Événement : Deux cents peintures, une centaine de dessins de Rembrandt, Frans Hals, Vermeer, Ruysdael, pour les deux cents ans du Rijksmuseum.*

Ils ont tué Vermeer. Balthus avait raison quand il fulmina devant le tableau « nettoyé » d'un maître italien du XVI<sup>e</sup> siècle qui brillait comme une toile cirée : « *Les restaurateurs ont un œil, mais il faudrait leur couper la main !* » Oui ! il aurait fallu couper la main à celui

qui a lessivé, étrillé le fameux *Verre de vin* de la Gemäldegalerie de Berlin, un des rares tableaux de Vermeer à ne pas avoir figuré à la rétrospective du maître de Delft organisée en 1996. De cette toile récurée, il ne reste plus qu'un vague souvenir de ce qui en faisait un chef-d'œuvre où un homme et une femme sont placés autour d'une table dans une pièce spacieuse, à la fenêtre entrouverte. Vermeer voulait rendre l'éclat de la lumière solaire quand elle braconne dans les intérieurs clos, ce qui était alors jugé irréalisable à l'époque. Le peintre avait remarqué que l'œil perçoit les parties éclairées par le soleil au milieu de la pénombre comme des taches et des points éblouissants. Il réussit à traduire ce phénomène en inventant le « *pointillisme* » dans les parties les plus éclairées. Vermeer fait alors ressortir limpide le déroulement spatial et provoque cette sensation envoûtante, non seulement visuelle mais pour ainsi dire tactile des différences de texture entre le bois poli, une tenture rugueuse et une soierie chatoyante. C'était hier. L'enchantement Vermeer n'existe plus. La lumière solaire s'est aplatie, et la jeune fille au verre de vin se trouve aujourd'hui affublée au bras gauche d'une prothèse couleur rose celluloïd. [...]

Jean-Marie Tasset  
Le Figaro, 18 avril 2000

---

## Journal des Arts

### Restaurations radicales

En huit ans, l'Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique (ARIPA) est devenue la bête noire des restaurateurs et du corps des conservateurs. Empêcheurs de tourner en rond, les artistes, historiens de l'art et intellectuels regroupés au sein de cette association ne cessent de fustiger « *l'attitude techniciste et historiciste* » des restaurateurs modernes, accusés de se livrer à une véritable « *purification* » esthétique. Bréviaire de la modération et de la conservation préventive, la sortie du recueil des dix-neuf premiers numéros de son bulletin *Nuances* (éd. IVREA) épingle plusieurs « *restaurations radicales* » : la chapelle Sixtine (« *récurée* »), le *Gladiateur Borghèse* (« *dépouillé* »)... L'ARIPA décerne à l'occasion quelques satisfecit, pour la restauration des quatre Arcimboldo du Louvre par exemple. Sévère mais juste ?

Numéro spécial 2000 : *La vie des arts à travers les 100 premières unes du JDA*

## La presse et la restauration

### La Nouvelle Revue Française

#### L'an 2000, comme un estuaire parsemé d'îles

[...] REPARER. « Vous êtes, je le sais, car vous me l'avez dit, convaincu que les restaurateurs d'œuvres d'art sont des criminels. » Une lettre d'Adrien Goetz, commençant par cette phrase et finissant par m'inviter à visiter l'École Nationale du Patrimoine, m'a fait aller, à Saint-Denis, arpenter les étages du bâtiment où les restaurateurs sont sans doute plus à l'aise que dans les vieilles pierres des Gobelins où ils siégeaient autrefois. Ils ont perdu quelques vieux arbres... J'ai vu des jeunes filles minutieuses occupées à sauver des tissus menacés, à ôter d'une commode les ravages du temps, car c'est en restaurant qu'on devient restaurateur. J'ai retrouvé dans l'École un graveur admirable, Virgile Nevjestic, qui apporte à ces jeunesse la culture générale des techniques de la peinture et de la gravure. Dans cette maison, en ressentant un tel amour de l'art, totalement respectueux, je n'ai pu que m'émerveiller. Jamais je n'aurais soupçonné ces jeunes personnes qui s'engageaient à quatre années d'études dans cette école, sans être assurées, à la fin, d'un emploi, d'avoir des pensées criminelles. Cependant, dans l'exposition des autoportraits de Rembrandt, les spécialistes signalent au catalogue bien des nuisances de restauration. Je reprends leurs termes : « *Nettoyages abusifs qui entraînent des retouches, ce qui pourrait expliquer certaines faiblesses* » (n° 34). Pour le n° 59, « *un nettoyage trop rigoureux ; le fond a été repeint entièrement* ». Pour le n° 66, « *une couche picturale recouverte de repeints* ». Pour les n° 69 et 76, « *des nettoyages excessifs* ».

Je voudrais être bien sûr que les jeunes filles de l'École reçoivent un enseignement qui leur fera éviter les excès de nettoyage dont la mode apparut au Royaume-Uni et dont les musées français se crurent un certain temps protégés. Mais je crains que la société de spectacle qui est la nôtre ne leur demande, avec toujours plus d'insistance, de lui fournir des tableaux bien propres, rajeunis dans leurs couleurs, au garde-à-vous dans l'éclairage savant et la muséographie d'un architecte, pendant l'inspection d'un ministre inaugurateur qui a d'autres soucis en tête, puis sous le regard d'un public dont l'œil est trop souvent conditionné par la palette de couleurs des magazines offset et de la télévision.

Il est vrai que la vieillesse efface la nature des tableaux, mais les restaurations les font trop souvent ressembler aux corps refaits par la chirurgie esthétique. Comment éviter l'illusoire jeunesse des instituts de beauté ? Comment faire en sorte de ne plus camoufler l'âge d'un tableau ? Aux Offices de Florence, j'ai le souvenir d'un Botticelli, *La Naissance de Vénus*, remis à neuf et ressemblant à une reproduction. C'était de

l'art comme si le chromiste de l'imprimerie était déjà passé dessus, de l'art prêt pour la diapositive et bon pour le banc-titre de la télévision.

Non, l'art n'est pas une image pour emballer un produit surgelé. Le soleil en mûrit les couleurs. Le temps les désaccorde. Il faut avoir assez d'humanité (Soyez humains avec les tableaux !) pour préférer le lent affaiblissement d'une voix à son remplacement par une doublure. La doublure est toujours fautive.

Nos restaurateurs modernes sont armés d'un appareillage qui devrait leur permettre d'être supérieurs aux restaurateurs d'autrefois. Cependant, je n'ai lu nulle part que Chardin avait massacré les Rosso du château de Fontainebleau, ni les peintres Jan van Scorel et Lancelot Blondeel au XVI<sup>e</sup> siècle le miraculeux *Agneau Mystique* de Van Eyck, alors qu'on a récemment entendu des lamentations sur les modifications qu'un restaurateur apporta à un Vermeer (*La peseuse de perles*).

Pierre Alechinsky me dit avoir vu à Vienne un Vélasquez qui semblait décapé au tampon métallique. Que faire ?

« *Les restaurateurs*, m'écrit Adrien Goetz, *n'ajoutent pas foi aux excellents articles de la revue Nuances*.<sup>1</sup> » C'est bien dommage qu'ils aient choisi de se comporter comme les gens de l'énergie atomique : ils préfèrent fonctionner dans le secret. Pourtant un contrôle de l'opinion publique est toujours bénéfique. La revue *Nuances*, publiée par l'Association pour le respect du Patrimoine artistique, a fait prendre conscience de certains abus de restauration. N'était-il pas bon qu'on disputât du ravalement du *Jugement dernier* de Michel-Ange ? Qu'une discussion fit apparaître une critique de l'affaire ? Que les peintres puissent faire connaître leurs réserves ? Je suis persuadé que les jeunes élèves de l'Institut de formation des Restaurateurs approuvent cette ouverture à un contre-pouvoir qui résiste à ce que les spécialistes de Rembrandt nomment des « *nettoyages abusifs* ». On ne prolonge pas un tableau comme on entretient une voiture en en changeant les pièces. L'art n'est pas un produit calibré en usine et multiplié à souhait. L'œuvre est unique, comme l'être humain. [...]

Pierre Descargues  
Nouvelle Revue Française, janvier 2000  
« Réparer », page 284

1. L'ensemble des bulletins *Nuances* de l'ARIPA publiés depuis 1993 vient d'être rassemblé en un volume intitulé *Chronique d'un saccage*, aux Editions Ivrea, 1 place Paul-Painlevé, 75005 Paris. A ne pas manquer.

# Les portraits par David de Monsieur et Madame Sériziat

*Étude des dossiers de restauration (1985-1989)*

Les aventures des époux Sériziat, entre le premier mai 1985 et la fin de l'année 1989, sortent de l'ordinaire. C'est une histoire que nous avons découverte avec une certaine stupeur, à mesure que l'étude des dossiers, enchevêtrés, et laconiques sur bien des points, progressait par recoupements. Nous présentons à nos lecteurs, afin qu'ils puissent se faire leur propre opinion, des extraits significatifs de ce double dossier (nous avons souligné certains passages, en italique ou en gras, afin de mettre en évidence certains propos).

## EXTRAITS DES DOSSIERS

---

### *I - Le portrait de Madame Sériziat*

---

**\$** *Commission de restauration du 28 janvier 86.  
RF 1282. DAVID, Madame Sériziat*

Ce portrait représente Mme Sériziat, née Emilie Pécoult et apparentée à Mme David, avec l'un de ses fils. (...) Le tableau a déjà été présenté à une sous-commission le 13 Juin 85, à la suite de la dramatique inondation du 1<sup>er</sup> mai 85. Un réservoir d'eau en mauvais état a occasionné une fuite d'eau importante qui a endommagé non seulement le tableau de David, mais aussi *Le Baiser de l'Amour* par Gérard (Inv. 4739).

Remarque : *Déjà le 17 décembre 82, une fuite d'eau, exactement au même endroit, a eu lieu*; mais cet incident avait été moins grave, et seuls quelques dégâts, heureusement superficiels, avaient intéressé : Gérard, *L'Amour et Psyché* (Inv 4739) (...) La chance a voulu, aujourd'hui 1<sup>er</sup> mai 85, qu'aucune des œuvres atteintes ne soit transposée, car, dans ce cas, la situation aurait été encore plus tragique, (...) on est conduit à la reprise complète de la transposition, y compris tout le nettoyage et toute la réintégration (cf. Inv. 584, S. ROSA, *La Bataille* - accident le 19 février 78 : perte de matière locale ; restauration encore en cours le 1<sup>er</sup> mai 85).

**\$** *Mercredi 1<sup>er</sup> mai 1985. Rapport de Mlle Bergeon. Inondation au Palais du Louvre. Salles des peintures françaises XIX<sup>e</sup>, dans la nuit du 30 avril 85 au 1<sup>er</sup> mai 85. RF 1282. DAVID, Mme Sériziat.*

(...) *L'ensemble du vernis était blond homogène et la couche picturale pure.* (...) Le problème le plus important est celui des coulures profondes qui ont altéré le vernis un peu jauni (il avait été allégé en 1948 par M. Goulinat). Un essai de régénération du vernis a été tenté par M. Roulet en Décembre 85 mais sans succès. Seul un allègement semble capable de rattrapper ces coulures irrécupérables par une simple régénération du vernis, fragilisé par le nettoyage de 1948. (...)

Des essais d'allègements ont été tentés par M. Roulet au début du mois de janvier dans l'angle inférieur senestre du tableau, ***essais d'allègement très modérés*** de façon à garder au vernis une blondeur en accord avec celle du portrait de M. Sériziat. (...) M. Petit va faire l'analyse des coulures pour que l'allègement puisse être conduit en toute connaissance de cause. (...)

M. Laclotte estime dramatique qu'un tableau aussi important soit enlevé des cimaises aussi longtemps pour une simple fuite. Mlle Bergeon précise qu'une fuite n'est que rarement simple.

L'essai de régénération ayant été négatif, mais l'essai d'allègement étant plus positif, on propose un ***allègement à un degré modéré***, mais suffisant pour venir à bout des coulures en creux. *L'effet de la fuite n'est pas mince : ceci entraîne une importante intervention esthétique.*

---

**\$** *Laboratoire de recherche des musées de France. 20 mars 1986. Examen du tableau de DAVID, Madame Sériziat. RF 1282. Détermination de la nature des traces de coulure.*

(...) Ces coulures ont, pour le plus grand nombre, un aspect blanchâtre. Certaines présentent sur leur bord des traînées jaunâtres. (...) Un examen au microscope binoculaire montre que la cause principale du blanchiment est un chanci dû à l'infiltration de l'eau dans le vernis.

Un microprélèvement a montré qu'en fait, deux vernis sont superposés. Un mince vernis externe, demeuré

## Dossiers

transparent, recouvre le vernis chanci beaucoup plus épais.

Les coulures jaunâtres sont constituées par les éléments du vernis, devenu hydrosoluble au cours du temps, entraîné par l'eau de ruissellement.

*En conclusion, le mal observé est beaucoup moins grave que ce que l'on pouvait craindre. Une régénération locale du vernis au droit du chanci devrait redonner son aspect normal à l'œuvre. Des essais effectués avec de l'éthanol ont montré que ce solvant est particulièrement efficace.*

De plus, un allègement ayant été prévu, celui-ci permettra l'élimination du très léger dépôt minéral abandonné par l'eau en surface du vernis.

---

§ *Rapport de restauration, 27 octobre 1987.*  
RF 1282. DAVID, Madame Sériziat.

*Intervention : Mise en ordre du support et restauration fondamentale de la couche picturale. Mai 85 à mai 86.*

(...) **L'allègement prononcé du vernis ne put être évité** ; il a induit la purification de la couche picturale. Les repeints étaient situés essentiellement sur les bords. (...) La réintégration illusionniste de la couche picturale fut minime.

Signalons que se posait, en final, la question d'un allègement du vernis du portrait de *Monsieur Sériziat*, son pendant (RF 1281), pourtant d'une belle blondeur. L'optique étant d'intervenir au minimum et compte tenu que les deux œuvres sont exposées de part et d'autre d'un passage, il fut décidé de ne pas y toucher. (...)

Commentaire sur le traitement du vernis et de la couche picturale :

Le chanci du vernis disparaît difficilement sur la robe. Les coulures d'eau ayant entraîné le vernis, des amas bruns s'étant ainsi constitués sur les rives des coulures, il faut les amincir au scalpel avant d'alléger l'ensemble. On allège en dernier sur le fond de la composition pour pouvoir véhiculer le vernis du fond sur les zones très allégées du portrait (zones qui étaient repeintes). On veut préserver au maximum une certaine blondeur. (...)

---

### II - Le portrait de Monsieur Sériziat

---

§ *Commission de restauration. 17 Juin 1987.*  
RF 1281. DAVID, Pierre Sériziat.

(...) Pour faciliter la réflexion de la commission, Mlle Bergeon présente à côté de ce portrait celui de *Mme Sériziat*. Un dramatique accident était arrivé à ce tableau : le 1<sup>er</sup> mai 85, une réserve d'eau des pompiers s'était déversée dans une salle du Louvre, endommageant le tableau. (...) Il était devenu indispensable

d'alléger le vernis. (...) L'allègement du vernis de ce tableau amène M. Laclotte à demander un allègement pour *Pierre Sériziat*, qui n'est plus, maintenant, en accord avec *Mme Sériziat*. (...) Le vernis blond serait satisfaisant si le tableau était considéré seul.

Mlle Bergeon : Si on considère ce tableau seul, il est superbe.

M. Laclotte : Je suis très embarrassé, j'hésite.

M. Bazin : Il faut alléger *Pierre Sériziat*.

Mlle Male : Non, on peut le laisser comme ça.

M. Hoog : Que signifie la zone sombre en haut ?

Mlle Bergeon : *Il reste un témoin d'allègement en haut à droite*, fait par M. Aubert à l'époque où M. Bazin était chef du Service de Restauration.

M. Bazin : *Le témoin date de 1948.*

M. Brejon de Lavergnée et Mlle Male : *Il ne faut pas y toucher.*

M. Bazin : Les deux tableaux ne vont plus ensemble, il faut les mettre en accord.

Mlle Bergeon : Seul il est très beau dans cette blondeur, mais il s'agit de pendants.

M. Vallot : Dans la salle où les deux tableaux sont exposés actuellement, la différence d'allègement ne choque pas.

Mlle Male : Il y a des choses plus urgentes à restaurer.

M. Laclotte : La majorité décide-t-elle de surseoir à une décision ?

(...)

Décision de la Commission : **Pas d'intervention sur la couche picturale.**

---

§ *Commission de restauration, 30 mars 1988.*  
RF 1281. DAVID, Pierre Sériziat.

Ce tableau avait déjà été montré à la Commission de Restauration du 17 juin 1987. La Commission avait préféré **surseoir à la décision d'allègement** en raison de la blondeur et de l'homogénéité de son vernis. Il est montré avec son pendant (RF 1282 - *Madame Pierre Sériziat*) qui dut faire l'objet d'une intervention d'allègement du vernis en 1985. (...) Aujourd'hui ces pendants ne sont plus en harmonie. L'un est couvert d'un vernis blond clair mais homogène, l'autre est allégé.

Leur présentation actuelle très écartée dans la salle Mollien, de part et d'autre de la porte et du passage, pourrait faire admettre qu'aucune intervention ne soit conduite sur *Pierre Sériziat*, tant qu'il n'aurait pas à être exposé à côté de *Madame Pierre Sériziat*. *L'exposition sur David qui doit avoir lieu à l'automne 1989 change les données du problème.* (...)

M. Rosenberg : On vient récemment de revoir tous les David ; il nous a été possible de constater le trop fort contraste entre le mari et l'épouse. (...)

Mlle Bergeon : Vous souhaitez que l'on intervienne sur *Monsieur Sériziat*.

M. Rosenberg : Oui.

M. Bazin : On y est obligé. Mais il faudra faire très attention à l'ombre du chapeau, peinte en frottis et donc très légère et fragile. C'est un frottis davidien typique de la première période. *Madame Pierre Sériziat est devenue un peu rougeaude.*

M. Rosenberg : Il faudrait trouver un équilibre, aller à mi-chemin de ce qui a été fait sur *Mme Pierre Sériziat*.

Mlle Male : *On peut assourdir Mme Pierre Sériziat.*

(...)

Mlle Bergeon : *Monsieur Sériziat*, une fois allégé, sera très clair.

M. Rosenberg : Le ciel sera bleu et non vert.

Mlle Bergeon : Il y a un repentir des fleurs en bas à droite qui sera plus sensible après l'allègement.

M. Bazin : Toute une végétation a été enlevée.

M. Rosenberg : David a toujours mieux représenté les hommes que les femmes.

Mlle Bergeon : La Commission a-t-elle infléchi son jugement de juin 1987 ?

M. Rosenberg : Elle l'a nuancé.

Mlle Male : *Monsieur Sériziat* a déjà été allégé, il y a un ancien témoin en haut à droite.

Décision de la Commission : **Accord pour allègement un peu moins prononcé que celui de Madame Pierre Sériziat.**

---

§ DAVID, *Portrait de Monsieur Sériziat*. RF 1281. Dossier n° 1859. Rapport d'intervention sur la couche picturale, juin à octobre 1989. Restaurateur : Madame Nicole Delsaux.

(...) La commission de 1987 a renoncé au projet d'allègement de Monsieur Sériziat. En 1988, une nouvelle commission a décidé de faire procéder à un allègement de *Monsieur Sériziat*, plus modéré que celui de *Madame Sériziat*, en envisageant de « patiner » celle-ci pour l'accorder. (...) Au cours de la suite du travail, on constate que de larges plages dans la moitié dextre du ciel sont jaunes et que l'amincissement du vernis accentue ce phénomène.

Un essai d'élimination du vernis (localisé sous le pied) démontre qu'il s'agit des restes d'une « patine » aqueuse posée sous le vernis. Le dossier de *Madame Sériziat* : (...) (Commission de restauration du 17 janvier 1987) mentionne la présence d'un jus marron sur *Madame Sériziat*. Il semble logique que ces deux tableaux aient été traités selon les mêmes méthodes de restauration. Les conséquences sont donc identiques et **il sera proposé d'amener Monsieur au degré de Madame.**



*Monsieur Sériziat avant 1988*

« Si l'on considère ce tableau seul, il est superbe »

« Il ne faut pas y toucher »

## NOS COMMENTAIRES

I. — Le 17 décembre 1982, une fuite provenant d'un réservoir d'eau endommage le tableau de Gérard, *L'Amour et Psyché*, (dit aussi *Le Baiser de l'Amour*).

Les autorités se rassurent : les dégâts sont peu importants... On peut s'interroger sur les mesures de sécurité prises, puisque le 1<sup>er</sup> mai 85, le réservoir fuit à nouveau, ce qui cette fois endommage gravement le même tableau de Gérard, ainsi que le portrait de David, *Mme Sériziat*.

Les autorités se consolent : on a connu pire. C'est une inondation « dramatique », mais l'eau n'a pas touché de tableau ayant subi une transposition. Les dégâts sont donc moindres que dans d'autres cas, par exemple dans celui du tableau de Salvator Rosa, *La Bataille*, encore en cours de restauration sept ans après son inondation le 19 février 78.

En ce qui concerne les portraits des époux Sériziat, la défaillance de conservation (que l'on pourrait appeler conservation fataliste, pour la distinguer de la conser-

## Dossiers

vation préventive), a induit un processus de restauration avec effet « boule de neige ». Non seulement on a modifié toute la surface en bon état d'une œuvre parce que l'on n'a pas su en restaurer convenablement les parties abîmées (*Madame Sériziat*), mais on a violenté un autre tableau, qui était aussi dans un état exemplaire (*Monsieur Sériziat*), sous prétexte qu'il représente l'époux d'une dame dont le portrait fut accidenté, puis décapé. C'est un peu comme si un chirurgien, par souci de symétrie, amputait le mari d'une patiente à qui il a fallu couper la jambe, et baptisait cela : « une importante intervention esthétique ».

La très belle qualité des vernis blonds des deux portraits de David, *Monsieur et Madame Sériziat*, n'a jamais été contestée par personne. Bien au contraire, elle est plusieurs fois mentionnée au sein des commissions de restauration. Mais la lecture des dossiers montre comment on passe petit à petit de la conscience qu'il faut conserver les vernis tels qu'ils sont, à l'acceptation d'un « allègement prononcé ». Pour qui est familiarisé avec les euphémismes du langage officiel, c'est là un constat de carence. Ce qui a disparu, on peut le mesurer en comparant actuellement les tableaux de David accrochés dans la salle du Louvre. L'autoportrait de David jeune peut servir de référence. Il faut noter qu'une fois de plus, c'est le projet de déplacer des tableaux en vue d'une exposition qui déclenche un processus de restauration que l'œuvre ne demande nullement, considérée seule. Les critères de restauration sont à la dérive, quand les conservateurs attachent plus d'importance à l'aspect d'ensemble d'un accrochage, qu'à l'intégrité et à l'authenticité de chaque œuvre.

La déontologie de la restauration aussi bien que le bon sens exigent que l'on traite les parties endommagées d'une œuvre pour les rendre compatibles avec les parties saines. Modifier les parties saines et satisfaisantes d'aspect, pour les accorder avec les parties accidentées, est un bricolage inacceptable. La pratique autrefois si fréquente des repeints débordants est condamnable pour cette raison. On a déverni drastiquement le portrait de *Mme Sériziat* parce que l'on n'a pas su régénérer ou remplacer le vernis là où des coulures l'avaient abîmé. En touchant aux parties saines, on commet par soustraction de matière les mêmes erreurs, les mêmes débordements que l'on pratiquait autrefois par addition. En réalité l'erreur est pire, parce que totalement irréversible.

On peut donc se demander à quoi a servi le rapport du Laboratoire de recherche des musées de France du 20 mars 86. Il révèle la cause de l'aspect blanchâtre des coulures qui affectent le tableau. Les examens montrent qu'il y a deux couches de vernis. Le blanchiment est dû au chanci et ne concerne que le vernis inférieur, voisin de la couche picturale. C'est la preuve que ce vernis (préservé par M. Goulinat en 1948) est très ancien, probablement d'origine, parce que les vernis ne deviennent hydrosolubles que dans leur

grand âge. (Les chancis sont d'autant plus tenaces que le vernis est ancien.) Le laboratoire préconise une régénération locale du vernis au droit des chancis, avec de l'éthanol. Bien au contraire, on a complètement éliminé le vieux vernis chanci, puis l'on s'est attaqué au vernis voisin qui était en parfait état. *La décision de faire un « allègement » ayant manifestement été prise avant que l'on ait consulté le laboratoire et fait les analyses, le rapport conclut que le problème de l'aspect de surface du vernis disparaîtra avec cette surface elle-même !*

Une fois de plus, on constate l'écart entre les bonnes intentions de principe – « préserver au maximum une certaine blondeur » – et la réalité de ce qui devient un « allègement prononcé » du vernis. Qui de surcroît « induit la purification de la couche picturale ». On a découvert ici sous les vernis « une patine aqueuse », gênante parce qu'à l'état de traces irrégulières. Mme Nicole Delsaux<sup>1</sup> nous a expliqué à quel point il est rare (« deux ou trois fois dans toute ma carrière », disait-elle) qu'un allègement de vernis se fasse de façon régulière, homogène, et mérite véritablement le nom d'allègement (qui n'emporte qu'une mince et régulière couche de vernis). Presque toujours, on rencontre des obstacles, des pièges liés à des actes antérieurs de restauration. On rencontre des repeints, ou des restes de glacis, ou des traces de patine qui n'étaient pas visibles, intégrés dans les vernis blonds qui donnaient de l'air, de l'espace, de l'enveloppe. En amincissant ces vernis, on emporte de façon imprévisible des lambeaux de la patine qui leur est intimement mêlée à certains endroits. Ayant provoqué des ruptures de continuité, on est obligé de dévernir bien au-delà de ce que l'on souhaitait au départ. Mme Delsaux nous a appris, pour en avoir été témoin quand elle était jeune stagiaire, que dans l'atelier de MM. Aubert et Goulinat, on corrigeait souvent les irrégularités d'aspect consécutives aux amincissements de vernis, en passant une eau teintée d'aquarelle avec du noir, du jaune et de la terre de sienne brûlée, là où le voile doré que l'on voulait conserver semblait troué par des clairs trop vifs. Il fallait aussitôt essuyer, pour égaliser et éviter que l'eau ne provoque de chanci. Cette patine aqueuse posée sur les parties trop amincies du vernis subsistant, était ensuite recouverte, et solidifiée, par le vernis neuf posé à la fin des opérations. Quelques décennies plus tard, lorsque des conservateurs décident un allègement « modéré », les restaurateurs qui se trouvent engagés sur ce terrain miné n'ont d'autre ressource, pour rendre un aspect homogène au tableau, que d'amincir ces vernis mêlés de patine au-delà du degré qui fut déjà jugé excessif (et avait été corrigé) lors du précédent allègement (authentique dans son aspect mais imparfait dans son exécution).

Jean-Max Toubeau

1. Nous remercions vivement madame Nicole Delsaux, qui fut la restauratrice du portrait de *M. Sériziat*, et qui a bien voulu nous recevoir, de nous avoir aidé à élucider certains points.

II. — Pour *Madame Sériziat*, la Commission s'était prononcée le 28 janvier 86 en faveur d'un « *allègement modéré selon l'essai proposé* », qui devait conserver au vernis une blondeur. Hélas, le constat final d'août 87 a reconnu qu'un « *allègement prononcé du vernis ne put être évité. Il a induit la purification de la couche picturale* ».

Pour *Monsieur Sériziat*, le même principe de modération avait été retenu « *à mi-chemin de ce qui a été fait sur Madame* ». Hélas encore, « *l'allègement très modéré souhaité par la Commission n'a pas été possible* ». La première raison fournie est que l'intervention d'ébénisterie sur le support exigeait d'éliminer les repeints et les mastics, donc le vernis qui les couvrait.

Ce type d'argument, fréquemment utilisé, nous laisse songeurs car on peut très bien s'arranger pour enlever un mastic, réduire une retouche vieillie et retoucher localement en raccordant, sans toucher au vernis de l'ensemble du tableau. Des restaurateurs chevronnés, disposant au besoin de loupes binoculaires n'en seraient donc pas capables ?

La deuxième raison est plus sérieuse. « *Après amincissement du reste du vernis, il a été constaté qu'une fausse patine aqueuse se trouve sous le vernis. Elle a évolué de manière irrégulière et se voit sous forme de larges traînées...* » Il s'agit de larges plages dans la moitié dextre du ciel mais aussi sur le gilet, dont on comprend qu'elles n'étaient pas discernables auparavant. Plus cet « amincissement » entamait partout le vernis ancien conservé en 1948, plus elles devenaient apparentes.

La première réaction d'un service de conservation-restauration dans un musée disposant d'un laboratoire sophistiqué ne serait-elle pas de lui demander l'analyse d'une telle matière, du fait même qu'elle se situe *sous* le vernis ? Non, et on en vient à se demander si l'échéance de l'exposition qui a « induit » l'intervention sur *Monsieur Sériziat*, bien qu'il fût en parfait état, n'en a pas aussi précipité les délais. L'analyse n'a donc pas été faite.

Cela est regrettable car la suite du dossier de *Monsieur* nous apprend qu'une matière comparable avait été observée aussi sur *Madame Sériziat* et que ce « *jus marron* » avait été éliminé, sans en faire mention ni dans le rapport, ni dans les discussions. Le dossier de *Monsieur Sériziat* n'en dit pas plus. A quel niveau se situait ce « *jus marron* », sachant que sur *Madame* il n'y avait que deux couches de vernis ? Au niveau de la couche picturale ? Un ou deux prélèvements observés en coupes minces nous auraient bien renseignés.

Mais l'on se contente d'un raisonnement simple : les deux œuvres ayant été restaurées ensemble en 1948, « *il semble logique que ces deux tableaux aient été traités selon les mêmes méthodes* », avec une même matière jaune « *sans doute passée lors de la restauration par MM. Goulinat et Aubert.* »

On peut rester confondu devant le « *il semble logique* »... car, s'il s'agissait de deux œuvres d'époques



Madame Sériziat  
après l'inondation  
(détail)

et d'auteurs différents, un tel jutage identique pouvait être attribué « logiquement » à leur restauration commune. Mais il s'agit ici des œuvres d'un même peintre, qui plus est, de pendants. Que cette matière « *sous le vernis* » puisse provenir de leur conception commune par David était la première hypothèse à approfondir. Goulinat aurait pu moduler son allègement afin que l'ensemble apparaisse homogène, tout en intégrant ce reste de patine originale. Cette hypothèse n'est pas même évoquée.

Prenons maintenant l'hypothèse du jutage jaune de « restauration » posé sur certaines zones en 1948. Jacques Poincier, ancien collaborateur de Goulinat (cf. *Nuances 13-14*), dément pour sa part que des jutages aient été couramment pratiqués à l'époque pour égaliser des allègements. On voit mal en outre Goulinat – alors chef de l'Atelier – et Aubert – qui était au Louvre avant lui – rater leurs allègements au point de les maquiller de concert. De plus ce jutage se situe trop en dessous pour être le simple rattrapage d'une inégalité. Il serait donc plus cohérent de supposer que, dans les zones concernées, ces deux restaurateurs aient eu à enlever des surpeints couvrant l'original, ou d'autres dégradations, ce qui les obligeaient localement à dévenir à fond (quoique la fiche pour 1948 ne mentionne pas d'enlèvement particulier). Aubert et Goulinat auraient eu recours à cette fausse patine pour raccorder visuellement ces zones dégarnies avec le vernis ancien qu'ils avaient sauvegardé sur le reste du tableau. On aurait souhaité que ce point soit étudié et établi car il intéresse l'histoire de la restauration. Il indiquerait une attitude respectueuse de restaurateurs qui, en 1948, pensaient que l'élimination d'un problème local devait se faire sans toucher au vernis sain sur le reste de l'œuvre et préféreraient un léger jutage d'appoint. Celui-ci étant aqueux n'avait guère vieilli : il était encore indiscernable avant que l'on ne réintervienne. Son ton jaune, puisqu'il était calculé pour se marier avec l'ensemble du tableau, nous fournissait un intéressant repère sur le degré de « blondeur » préservée dans ces années 50, période où René Huyghe publiait son fameux article sur le nettoyage modéré des peintures (voir *Nuances 13-14*) Cet article de Huyghe est toujours censé servir de doctrine au Louvre. Mais il est patent que les critères de blondeur contemporains n'ont plus rien à voir avec ceux de ces années de modération.

# Un Signac sur les routes

Au Temps d'harmonie, le chef-d'œuvre donné par la veuve du peintre  
à la ville de Montreuil, voyage en dépit des risques  
et malgré l'avis des experts

**A**u temps d'harmonie (1894-95), le grand tableau de Signac (3,11 x 4,10 m) donné par son épouse à la ville de Montreuil et conservé dans le grand escalier d'honneur de la mairie, se trouve actuellement au Grand Palais pour l'exposition 1900.

Ce tableau a voyagé en 1992 pour une exposition au musée des Beaux-Arts de Reims. A cette occasion, il fait l'objet d'un rapport détaillé du musée car il a été déchiré « en plusieurs endroits sur toute la longueur du montant inférieur du châssis. La déchirure la plus importante (70 cm)... la toile est particulièrement affaiblie... Cette déchirure menace de s'étendre sur toute la longueur du bord inférieur ». Le rapport du restaurateur poursuit : « Nous ne disposons que de quelques jours pour intervenir sur l'œuvre », d'où une « intervention minimale de consolidation » ... permettant « de rendre l'œuvre présente pour l'exposition mais elle ne constitue en aucune manière une alternative durable au doublage de l'œuvre nécessité par la fragilité de la toile. » « De grandes précautions sont à prévoir lors du trajet retour de cette œuvre à Montreuil », avec description précise des procédés à utiliser. Le tableau a été raccroché en l'état.

Malgré cet accident et cet avis, en 1996, après l'avoir fait examiner par Gérard Ten Kate, spécialiste des supports, Denis Lavalle, Inspecteur en chef des Monuments Historiques voit le tableau à Montreuil et trouve cette œuvre « capitale » en « état de conservation exceptionnel ». « Cette très rare maintenance d'un "état d'origine" - surtout pour la peinture de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du XX<sup>e</sup> siècle - étant inespérée, ... je préconise que la toile de Signac demeure aujourd'hui, et pour les années à venir, en l'hôtel de ville, dans le grand escalier d'honneur, et qu'il ne soit pas tenté de la faire circuler dans diverses expositions. On ne peut pas prendre le risque, aussi minime soit-il, d'interrompre la vie d'une œuvre aussi importante. Une vie qui a trouvé une stabilité quasi parfaite depuis la donation symbolique du tableau à la ville de Montreuil-sous-Bois. »

Hélas, quelques mois plus tard, voilà le grand tableau remballé et transporté pour « participer » à l'exposition Paris-Bruxelles, en février 1997. Et lors du déballage apparaît un enfoncement de la toile avec une déchirure de 14,5 cm en bas du tableau. L'administrateur, Irène Bizot, et le commissaire général de l'exposition, Anne Pinget, sont « désolées ». Et cherchent comment « un choc aurait pu avoir lieu »... On

envisage une consolidation de nouveau dans « l'urgence, dans le contexte de l'exposition ». Celle-ci est conduite par Gérard Ten Kate qui constate : « A cet endroit, la toile était saine et sans faiblesse. » A la fin de son rapport de restauration, il indique une fois de plus que « la plus grande vigilance et les plus grandes mesures de protection doivent être en permanence le souci majeur lors du déplacement éventuel de l'œuvre ».

Malheureusement, voilà cet immense tableau reparti en déplacement pour le Grand Palais, puis Bruxelles, puis Orsay et à nouveau le Grand Palais (plus d'un an d'absence et de voyages) sans qu'aucune consolidation sérieuse n'ait été effectuée pour sa conservation durable. Seulement quelques rustines dans l'urgence avant un nouveau tour de piste.

Françoise Odier-Chazara

## A PROPOS DE CE DEPLACEMENT

C'est à Jean-Pierre Brard, député-maire de Montreuil, que nous devons d'avoir pu examiner ce dossier. Nous l'avions, il y a quelques mois, rencontré à sa demande. Il s'inquiétait alors des demandes pressantes que lui faisaient subir les commissaires de plusieurs expositions afin qu'il accordât le prêt du tableau. Deux de ses précédents déplacements venaient d'être, coup sur coup, causes d'accidents. D'un côté, il était en possession de l'avis rendu, en septembre 1996, par Denis Lavalle, inspecteur en chef des monuments historiques, qui, tout en s'appuyant sur l'examen minutieux du tableau par Gérard Ten Kate relevant l'extrême faiblesse du support, constatait l'état de conservation exceptionnel et très rare de sa couche picturale et prescrivait de ne pas déplacer le tableau en raison même de cet état. D'un autre côté, on lui demandait d'autoriser de nouvelles pérégrinations dangereuses pour l'œuvre.

Monsieur Brard souhaitait que nous examinions le tableau et que nous lui donnions notre avis sur la question. Il nous demandait en quelque sorte de pratiquer une expertise. Nous avons refusé, n'étant pas habilités. Mais nous lui avons dit que les deux expériences précédentes nous semblaient suffisamment parlantes pour

prendre parti et lui avons exposé la position de l'ARIPA sur ce point. Pour de multiples raisons, et notamment la grande fréquence des accidents, nous sommes opposés au voyage des œuvres.

Sans doute les pressions auront-elles été trop fortes. Le tableau a été décroché, emballé, expédié. Puis déballé, raccroché. En un court laps de temps, l'opération va se répéter quatre ou cinq fois. Les commissaires pouvaient-ils ne pas connaître l'état du tableau et n'en ont-ils pas été informés par Jean-Pierre Brard ? Cela est impossible. Mais les commissaires des expositions font courir des risques insensés aux œuvres. Cela est possible. Cela est avéré.

James Bloedé

---

## Restaurer chez les anciens

Du 27 avril au 22 juin se déroule à l'auditorium du Louvre une série de conférences intitulée : *Regards sur l'histoire de la restauration*

Rappelons, en préambule, que James Beck, historien de l'art et président de ArtWatch International, avait, dans un premier temps, été contacté par l'organisateur de la manifestation et qu'il avait accepté l'invitation. Mais Pierre Rosenberg avait opposé un veto formel à sa venue, craignant que James Beck ne vienne troubler le consensus par quelques considérations intempestives (voir à ce propos, dans *Nuances 20-21*, l'article *Au Louvre, le printemps de la censure* et, dans le numéro 22, les réactions que cet abus suscita jusque sur les bancs du Sénat).

Le cycle a donc commencé le 27 avril et les conférences sont dans l'ensemble passionnantes, ce dont il faut savoir gré à son organisateur, Mathias Waschek.

La conférence d'ouverture, confiée à Jean-René Gaborit, conservateur général chargé du département des sculptures au Louvre, portait ce titre prometteur : *On ne restaure pas une sculpture*. Elle avait pour thème les reconstitutions de parties manquantes ou abîmées. Au cours de son intervention, il fit remarquer que la pratique de restitution des parties lacunaires perdait sa

raison d'être en même temps que les œuvres perdaient leur valeur de culte quand, à la création du musée, elles changèrent de destination. Il est dommage que monsieur Gaborit n'ait pas cru bon de citer Rodin qui combattit, pour sa part, les restaurations de statues, au nom de l'Art.

Les membres de l'ARIPA présents à la deuxième conférence ont eu le plaisir de faire connaissance avec Agnese Parronchi, excellente restauratrice de sculpture. La présentation de son travail, grâce à de nombreuses diapositives, avait à elle seule, tant les images étaient parlantes, valeur de leçon de prudence et de modération. L'assistance put voir comment elle avait nettoyé, en s'interdisant le recours aux produits chimiques, un grand bas-relief exposé depuis toujours aux intempéries. Avec un soin extrême, elle le débarrassa de sa crasse, tout en conservant intacts les traitements de surface de la pierre prodigués à l'origine et qui, retrouvés, produisent un bel effet de patine jaune.

La conférence suivante traitait de *La restauration des cathédrales anglaises aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Elle fut prononcée par Alexandrina Buchanan, archiviste à la Lambeth Palace Library de Londres. J'en ai surtout retenu le thème, longuement développé, de l'utilité de ces restaurations (souvent de véritables transformations) dont le but recherché visait moins à préserver un patrimoine qu'à restaurer le pouvoir de l'Eglise ou à accompagner l'évolution du dogme. A entendre cette conférence, on ne pouvait manquer de penser, à l'instar de Panowsky, à *la restauration comme forme symbolique*, et de s'interroger sur ce que les innombrables restaurations esthétiques essaient désespérément aujourd'hui de restaurer. Et de se dire ainsi que, de fait, leur résultat est le pur produit de la transformation radicale du rapport à l'art de nos sociétés occidentales.

La quatrième conférence avait pour auteur Ulrich Sinn, professeur à l'université de Würzburg. Son titre : *Restaurer chez les Anciens : les pratiques dans le cadre des sanctuaires-musées*. Elle faisait le tour des connaissances sur les pratiques de conservation et de restauration des sculptures dans l'Antiquité grecque et romaine. Regrettons simplement que M. Ulrich Sinn n'ait pas su apporter de réponses satisfaisantes aux questions qui lui furent posées à l'issue de son intervention. Ces questions portaient sur le contraste frappant, et pour le moins étrange, entre la perfection du modelé et la pauvreté de la couleur criarde et plate des habituelles tentatives de reconstitution de la peinture recouvrant, à l'origine, la statuaire antique. Remarquons à ce propos que ces reconstitutions colorées se font toujours sur des dessins qui ne montrent que le contour des sculptures et négligent leurs volumes.

Le cycle comprend trois autres conférences qui n'ont pas encore eu lieu au moment de la rédaction de ce bref compte-rendu.

J. B.



Cathédrale de Metz, portail de la Vierge

## Que se passe-t-il à la Cathédrale de Metz

Depuis 1995, la Cathédrale de Metz est en restauration. Le chantier est important, des désordres étant apparus dans la structure de l'édifice.

Les travaux concernent évidemment aussi les vitraux et les sculptures, tout se passant derrière un imposant échafaudage.

Cependant, en entrant dans la Cathédrale par le portail de la Vierge, on est surpris de constater sur le pilier central une zone très claire contrastant avec la patine de la pierre de Jaumont au-dessus et au-dessous de cette zone.

Dans cette partie, les reliefs sont complètement abîmés, le tore d'un pilastre, cassé. *Le Républicain Lorrain* consulté avait obtenu comme réponse qu'il s'agissait d'« une dégradation naturelle de la pierre ».

Un article du *Républicain Lorrain* du 13 février 2000 ne calme pas les inquiétudes, au contraire. Il y est dit que la Cathédrale sert de cobaye ; pour la première fois, une technique de nettoyage par cryogénéisation est employée : « un mélange sous pression de calcite et de gaz carbonique à  $-80^{\circ}$  est projeté sur la pierre ».

Voilà qui évoque le microsablage responsable de tant de dégâts en matière de restauration. Il reste à souhaiter que le cobaye en question soit en bonne santé et puisse résister aux expériences.

Marcel Siret

## La part de l'enseignement artistique à l'IFROA

*Une visite chez les élèves  
restaurateurs : on ne copie pas !*

Les jeudi 11 et vendredi 12 mai, l'Institut de formation des restaurateurs d'œuvres d'art entrebâillait ses portes pour un public choisi : « enseignants, étudiants, futurs candidats (et leurs proches), journalistes de la presse écrite et audiovisuelle intéressés par les disciplines professionnelles liées à la conservation-restauration du patrimoine », ainsi que le précisait l'invitation. J'avais été invité en tant que professeur à l'École des Beaux-Arts, comme me l'expliqua Dominique Rudrauf, qui m'accueillit avec beaucoup de courtoisie. Je parlai quelques minutes avec elle, lui dis combien j'avais apprécié le livre sur Delacroix de son père (ou de son oncle, j'ai oublié), Lucien Rudrauf, et me fis expliquer le chemin de l'atelier de Virgile Nevjestic. J'avais craint de ne pas pouvoir le rencontrer car, d'après les termes de l'invitation, seuls les ateliers de restauration étaient censés être ouverts au public. L'invitation mentionnait aussi que le directeur et la directrice des enseignements répondraient aux questions « sur tous les aspects pédagogiques, historiques, techniques et scientifiques des formations assurées par l'IFROA ». Rien sur un quelconque enseignement artistique. Simple oubli ? Pourtant la salle de dessin était ouverte et le professeur était là, entouré des travaux de ses étudiants.

Monsieur Virgile Nevjestic est ce responsable des enseignements artistiques qui nous écrivit à la suite d'un éditorial de *Nuances* dans lequel j'affirmais, en passant, que « dans la formation des restaurateurs il est d'usage de prohiber leur sensibilité artistique ». Nous

publiâmes sa lettre et je convins sans difficulté du ton péremptoire de ma formule (voir *Nuances* n° 22, p. 20). Mais depuis lors je souhaitais le rencontrer, comme chaque fois qu'un lecteur nous écrit, fut-ce sur le ton de la colère.

Monsieur Nevjestic est un véritable artiste qui fait tous les efforts possibles pour inculquer à ses élèves de bons principes. Beaucoup de dessins qu'il avait choisis pour illustrer son enseignement étaient de bons dessins. Il y avait aussi d'excellentes copies de gravures réalisées selon les divers procédés de la discipline ainsi que des copies d'enluminures. Dans l'ensemble, les élèves sont bien plus à l'aise lorsqu'ils copient que lorsqu'ils dessinent d'après nature. Les nus par exemple étaient faibles. Cela vient, sans doute, du fait qu'ils se sont surtout entraînés au dessin d'après les plâtres, objet d'une épreuve au concours d'entrée de l'école. A ce propos, cette épreuve est, selon moi, à réformer. Non qu'il s'agisse de reproduire un plâtre, exercice utile, mais parce qu'il est demandé aux candidats de ne le dessiner qu'au trait. Ils n'apprennent pas ainsi à comprendre le contour de l'intérieur, ni comment traduire les volumes et les plans à l'aide de la lumière et de l'ombre. On juge ainsi leur habileté à tracer un contour, souvent vide et dénué d'esprit, plutôt que leur intelligence sensible de la forme.

Comment s'étonner alors qu'ayant abordé de cette façon la pratique du dessin, certains étudiants s'en détournent. Au reste, ce manque de goût et d'intérêt est bien dans l'esprit du temps – comme l'est aussi le fait que, même à l'IFROA, on puisse passer en classe supérieure sans savoir dessiner pour peu qu'on ait obtenu des résultats satisfaisants dans les autres matières (chimie, histoire de l'art...).

Les cours de dessin se déroulent à raison de quatre heures par semaine, uniquement pendant les deux premières années (et non pas les trois premières comme l'indiquait, à tort, le programme des enseignements que nous avons reproduit dans le n° 22 de *Nuances*). Ensuite, plus de dessin. Il va de soi que c'est nettement insuffisant.

J'ai visité rapidement les divers ateliers de restauration pour m'arrêter surtout dans celui de peinture. J'y ai été accueilli par deux sympathiques étudiantes. Il y avait là un petit nombre de tableaux en attente d'être nettoyés. Le plus beau était un primitif italien encore embruni par le temps. Le plus étonnant, couvert de lambeaux d'un ancien cartonage, un panneau qui évoquait, quoique de loin, Carpaccio, et que je serais curieux de revoir une fois nettoyé. Rien, ou presque rien, ne laissait supposer qu'ici on apprend à dévernir les tableaux. Un coin de l'atelier était occupé par l'exposition d'un surprenant exercice. Sur des chevalets étaient posées une petite copie ancienne d'une composition de Rubens et, à côté, des représentations de têtes mal torchées censées en reproduire des détails. Ni le dessin, ni la couleur, ni la matière n'étaient justes. C'était simplement laid. Comme je m'en inquiétais

auprès de mes guides, elles m'expliquèrent que le but de l'exercice n'était pas la copie, mais que le professeur leur demandait de reproduire seulement le « geste » qui avait conduit le pinceau. Comme si ce geste pouvait être dissocié de la forme et de la qualité de la matière, celle qu'il faut trouver et celle qui charge le pinceau. Une telle explication était stupéfiante parce que la copie du Rubens était très finement réalisée mais, de plus, parce qu'elle montrait des têtes dont la dimension n'excédait pas trois centimètres alors que celles de l'exercice en faisaient quinze ou vingt. Pour leur défense, les étudiantes me firent observer qu'elles n'étaient qu'en première année et que, s'il était clair qu'elles ne savaient pas peindre, elles désiraient sincèrement faire des progrès. D'accord. Mais quand même pas en faisant ça ?

Pour une telle formation, le meilleur exercice est la pratique raisonnée de la copie d'après les maîtres. C'est ce que pensait Huyghe, c'est ce que pensaient Philippot et bien d'autres, théoriciens ou praticiens de la restauration. Mais à l'IFROA, la pratique de la copie ne figure pas au programme.

J. B.

---

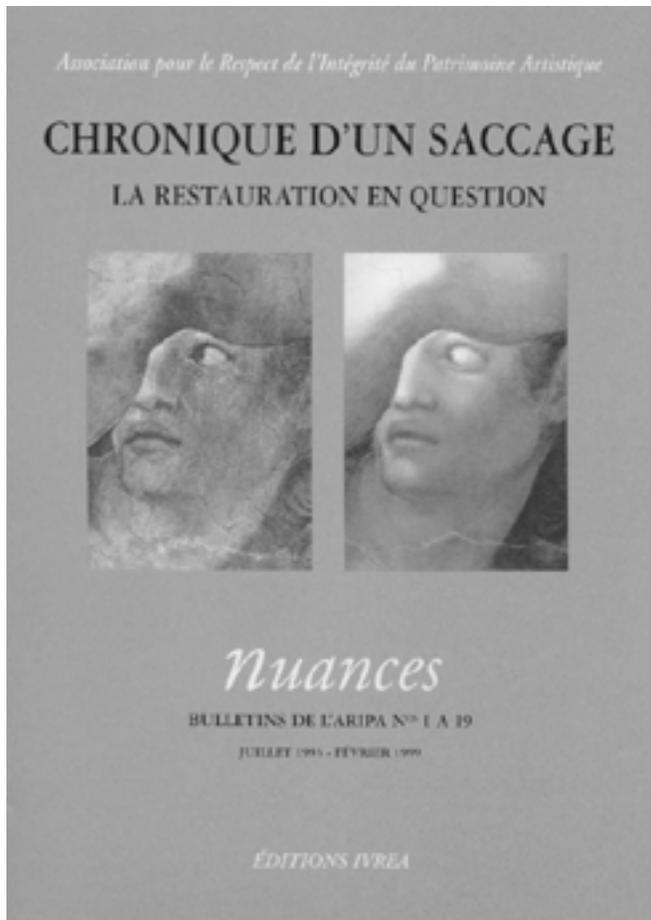
## @ *Courrier des lecteurs*

(...) Avez-vous eu connaissance de l'action qu'eut en son temps Anquetin (il fut un contemporain de Renoir) et surtout de celle de l'Académie Anquetin dont je fus élève et dont on me dit qu'elle perdure sous forme de conférences au Louvre ? Il fut à l'origine de la *redécouverte* des médiums picturaux des anciens, et la présidente de cette Académie Anquetin, Mme Versini, a beaucoup fait contre les dévernissages abusifs de certains conservateurs à la *vision plate et impressionniste* de la peinture et des couleurs...

(...) Malheureusement, comme tout est dans tout, sur un plan général, la perte du sens de l'esthétique, l'ignorance (souvent) et le parasitisme éhonté de nos contemporains produisent « d'horribles mariages » ou de navrants « panachages » dans toutes sortes d'expositions où le pire côtoie le meilleur, ce qui n'est pas fait pour une bonne éducation de l'œil et de la sensibilité. Discernement souvent tagué par le bain médiatique.

C'est dans l'enseignement qu'une action – à terme – pourrait produire des conservateurs qui ne seraient pas guidés par une image mentale littéraire ou historique, donc forcément incomplète, mais connaîtraient de *l'intérieur* les œuvres qu'ils ont mission de conserver... Hélas : « *Science sans conscience...* »

Richard Gautier, peintre



« Ce sont les principes mêmes de la restauration qui sont ici en cause. Au nom de l'art. »

Emmanuel de Roux,  
Le Monde, 1<sup>er</sup> juin 99.

« Une aventure intellectuelle qui fera date. »

Jacques Bertin,  
Politis, 20 mai 99.

Editions IVREA - 1, place Paul Painlevé - 75005 Paris  
Format 21x 30 - 296 pages - 220 F  
En vente dans toutes les librairies

## Ce que demande l'ARIPA

Créée en septembre 1992, l'ARIPA demande instamment au ministre de la culture l'instauration d'une Commission supérieure nationale d'éthique indépendante de l'administration des musées nationaux. A sa création, un texte avait été rédigé qui demandait un moratoire et un débat public sur les problèmes de la restauration.

Parmi les signataires de cet appel :

Rémy Aron. Balthus. Paul Baudiquey. James Bayle. Jean Bazaine. Laure de Beauvau-Craon. James Beck. René Belletto. Jacques Bertin. Vincent Bioulès. Serge Bloch. Alain Blondel. James Bløedé. Pascal Bonafoux. Yves Bonnefoy. Jacques Bony. Alain Bosquet. Maurice Breschand. Robert Bresson†. Pierre Bulloz. Pierre Cabanne. Elisabeth Caillet. Jean Cardot. Pierre Carron. Edmonde Charles Roux. Christo et Jeanne-Claude. Louis Clayeux. Julien Clay†. André Comte-Sponville. Jean Courthial. Leonardo Cremonini. Jean Dasté†. Jean François Debord. Michel Deguy. Jean Delannoy. Jean Desailly. Decerle. Deverne. Jean-Philippe Domecq. André du Bouchet. Georges Duby†. Jacques Dupin. Henri Dutilleux. Jean Dutourd. Georg 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 Jeandot†. Jacques Kerchache. Pierre Klosowski. Léo Kockaert. François Lallier. Marc Le Bot. Pierre Le Cacheux. Philippe Leburgue. Roger Lewinter. Jean Leyris. Pierre Leyris. Gérard Macé. Daniel Marchesseau. Raymond Mason. Gregory Masurowski. François Mathey†. Yehudi Menuhin†. Judith Miller. Philippe Noiret. Maurice Novarina. Clémentine Odier. Olivier O. Olivier. Gérard de Palezieux. Bernard Perrin. Geneviève Picon†. Christian Pouillon. Henri Raynal. Maurice Rheims. Marc Riboud. Paul Ricœur. Claude Roy†. Colette de Sadeleer. Charles Sacchi. André Sarcq. Toti Scialoja. Jean-Baptiste Sécheret. Catherine de Seynes. Claude Simon. Marcel Siret. Pierre Skira. Gustave de Staël. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Sam Szafran. Lap Szé-to. Jean Tardieu†. Yvan Theimer. Jacques Tiné. Jean-Max Toubeau. Etienne Trouvers. Lorenzo Valentin. Paolo Vallorz. Xavier Valls. Yves et Christine Vermont. Vieira da Silva†. Jean-Noël Vuarnet†. Guy Weelen. Zao Wou Ki. Jano Xhenseval. 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