

Nuances

ASSOCIATION POUR LE RESPECT DE L'INTÉGRITÉ DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

NOVEMBRE 2000 N° 25 PRIX : 30 F

☛ **Sommaire :** *Jean-Pierre Mohen lance un pavé dans la mare,*
par J. Blødé, p. 2. *Les marbres du Parthénon : Londres ou Athènes,*
par R. H. Marijnissen, p. 5. *Entretien avec Serge Rezvani,* par J. Blødé et J.-M. Toubeau, p. 15.

Note à l'attention de monsieur Michel Duffour Secrétaire d'Etat au Patrimoine

L'ARIPA est atterrée par les propos tenus par monsieur Jean-Pierre Mohen dans *Le Monde des Débats* de septembre. Le directeur du Centre de recherche et de restauration des musées de France y dit notamment, pour justifier les pratiques de restauration actuellement suivies dans les collections publiques, que : « *La lisibilité [des œuvres] devient une notion extrêmement importante. (...) Elle est indispensable pour le grand public et les scolaires (...). Il s'agit d'un choix politique.* »

L'ARIPA s'interroge sur cette nouvelle utilisation du concept de « lisibilité » qui semble justifier aux yeux de monsieur Mohen le nettoyage systématique des œuvres afin de les rendre plus facilement assimilables par le grand public, lequel pourtant n'a jamais, nulle part, exprimé un tel désir.

L'affirmation qu'il s'agit d'un « *choix politique* » est encore plus grave puisqu'elle semble signifier qu'un tel choix aurait été fait par une autorité légitime. L'ARIPA, qui ne connaît comme autorité susceptible de définir des « *choix politiques* » que le ministère ou le Parlement, souhaite savoir si monsieur le Secrétaire d'Etat, ses prédécesseurs ou, d'une manière plus générale, le Législateur, ont jamais défini une telle politique. Dans le cas contraire, que compte faire le Secrétaire d'Etat ?

L'ARIPA suggère qu'enfin, un débat national soit lancé, sous la responsabilité du ministère de la culture, réunissant les Députés et Sénateurs, les institutions (DMF, Institut... etc.), les professionnels (restaurateurs, conservateurs, artistes, historiens d'art, etc.), les citoyens (représentés notamment par la presse) et évidemment l'ARIPA, pour qu'ensuite, et avant qu'il ne soit définitivement trop tard, des « *choix politiques* » soient faits. L'ARIPA signale enfin que la discussion de la nouvelle loi sur les musées devrait être une excellente occasion pour préciser la politique à suivre en la matière.

L'ARIPA

Cette note signée James Blødé et Christine Vermont (pour le bureau de l'ARIPA) et destinée à monsieur Michel Duffour, Secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle, a été remise à madame Marie-Claude Vitoux, conseiller technique, lorsqu'elle a reçu l'ARIPA au ministère de la Culture le jeudi 12 octobre 2000.

Jean-Pierre Mohen lance un pavé dans la mare

*Le responsable de la restauration à la DMF tient dans
le Monde des Débats des propos stupéfiants*

Sous le titre générique de « Faut-il restaurer les œuvres d'art ? », *Le Monde des Débats* publiait en septembre deux articles qui feront date. Le premier est dû à Jean-Sébastien Still, peintre et membre de l'ARIPA. S'appuyant sur son regard et son expérience d'artiste, il montre de façon simple et convaincante pourquoi la moindre des interventions peut bouleverser la cohérence esthétique des œuvres. A l'aide d'exemples concrets d'œuvres falsifiées et dégradées par leur restauration, il dresse un vivant plaidoyer pour que cesse la métamorphose des œuvres en images inanimées.

Jean-Pierre Mohen, conservateur du patrimoine et directeur du Centre de recherche et de restauration des musées de France, signe le second article. Lui que nous savons d'ordinaire plus inspiré, semble ici s'exprimer de façon parfois embarrassée, parfois contradictoire, voire même surréaliste. La raison en est peut-être que, rompant avec les habitudes, il prend acte d'un certain nombre de pratiques – celles-là même que l'ARIPA s'est donnée pour mission de stigmatiser – tout en se sentant tenu de défendre des positions officielles qu'il serait loin de partager.

La muséification du patrimoine induit la confiscation des œuvres au profit de l'histoire de l'art et, de cette confiscation, résulte, pour les œuvres, une funeste perte de sens. Ou, pour citer Jean-Pierre Mohen : « *De nos jours, ces œuvres se trouvent dans des musées et sont plutôt des œuvres d'histoire de l'art.* » C'est ce que Paul Valéry a formulé en un saisissant raccourci : « *Vénus changée en document* » et Quatremère de Quincy dès 1815 : « *... faire d'une telle réunion [l'entassement des œuvres dans les musées] un cours pratique de chronologie moderne... c'est tuer l'art pour en faire l'histoire ; ce n'est point en faire l'histoire, mais l'építaphe* ». Cette évolution du statut de l'œuvre était donc en germe dès la création du musée. Sans doute était-il moins prévisible que la restauration quitterait le service des œuvres pour entrer au service de l'histoire de l'art.

Plutôt que de s'attacher à démontrer que le laboratoire favorise l'innocuité des restaurations, Jean-Pierre Mohen, contre toute attente, insiste sur le fait que « *les études radiographiques et autres fournissent des informations nouvelles et originales sur ce que le peintre a réalisé consciemment ou non* ». On lit aussi que « *la restauration s'appuie sur des techniques... qui ont pour but de déceler les secrets des chefs-d'œuvre...* » D'autres

choses encore qui toutes nous disent que l'œuvre ne serait plus qu'une terre qu'il faudrait fouiller, à la manière de l'archéologue, pour découvrir ce qu'elle cache. Rien d'étonnant alors qu'il en vienne à dire que « *“l'information créatrice” n'est pas située uniquement en surface* » (*sic* et sans commentaire !).

Quand l'érudition « *substitue ses hypothèses à la sensation, sa mémoire prodigieuse à la présence de la merveille* » – Valéry, encore¹ – le conservateur court le risque de n'être plus tenu en respect par le chef-d'œuvre. Il peut alors faire gratter le dos d'un lapin sous lequel il imagine trouver une courge² ou transformer une divinité marine en « Argus » à quatre yeux guettant de tous côtés la venue du roi.³

« *La restauration s'arrête là où commence l'hypothèse* », indique pourtant la Charte de Venise. Cela suppose qu'avant d'oser porter la main sur une œuvre toutes les études préalables aient abouti, afin d'éviter d'aller de surprises en surprises et de complications en complications. Or il est très rare que cela soit le cas et tout au long du travail surgit de l'imprévu. En témoigne ce propos que rapporte Jean-Pierre Mohen : « *Le restaurateur de La Vue de Delft de Vermeer... me confiait récemment : “Chaque fois que je retravaille sur ce tableau, tous les centimètres je découvre du nouveau...”* » Grâce au poste qu'il occupe, il est au demeurant bien placé pour savoir que si toutes les recherches avaient été conduites avant de toucher aux *Noces de Cana*, sa restauration eut suivi un tout autre cours et le majordome aurait conservé son manteau rouge.

D'ailleurs, monsieur Mohen ne cache pas que la pré-tention à restituer à l'œuvre son état d'origine n'est que vanité. Il ne cache pas plus que des excès ont eu cours et que des erreurs ont été commises. De plus, on ne peut qu'être d'accord avec lui lorsqu'il demande que l'« *on ne mette pas en cause l'ensemble de la démarche de restauration* ». Rappelons à ce sujet que la polémique ne porte que sur les restaurations esthétiques, immo-dérées et souvent inutiles, nullement réclamées par l'état de conservation des œuvres.

Si, pour les conservateurs, les œuvres dans les musées ne sont plus d'art mais d'histoire de l'art, on comprend qu'ils insistent tant sur la lisibilité comme critère essentiel de la restauration. C'est la vertu des documents – certainement pas celle des œuvres – d'être lisibles et, dès lors que la restauration cesse d'être au service de l'art pour entrer à celui du musée, on peut

s'attendre à ce que ce dernier l'emploie de telle sorte que les œuvres deviennent conformes à ses manuels ou aux notices et reproductions de ses catalogues. Car le conservateur a tout à gagner à entretenir une confusion qui le sert et dont il est vraisemblablement à peine conscient tant il ne sait – ignorant ou presque de la technique et du métier du peintre – aborder les œuvres autrement qu'à sa manière. Tout ce dont dépendent les qualités artistiques des œuvres lui échappe largement et c'est avec raison qu'il ne s'aventure pas sur ce terrain. La beauté ne se laisse pas gloser. La beauté est anhistorique. Et l'abîme qui sépare l'œuvre de l'histoire de l'art est encore plus infranchissable que celui qui sépare l'événement réel de l'événement historique.

Car, n'en déplaise à Jean-Pierre Mohen qui écrit : « ... la lisibilité fait de l'œuvre une œuvre d'art », l'œuvre d'art – au contraire du document – n'est jamais lisible. C'est sa richesse et sa force de ne l'être pas. L'œuvre d'art est une somme de questions et non pas une réponse. Elle n'est jamais de sens univoque. Elle est le contraire d'un message : on sait que quelque chose apparaît mais on ne sait pas précisément quoi. Parce qu'elle est infinie, elle se continue et se perpétue dans l'œil du spectateur. Voilà pourquoi chaque homme, de chaque génération, aussi longtemps que l'œuvre vit, peut et doit pouvoir s'ouvrir à elle de façon toujours renouvelée. Mais avoir la prétention de rendre une œuvre lisible, c'est vouloir en usurper l'énigme. C'est faire l'hypothèse qu'on peut en épuiser le sens. Ce n'est rien d'autre que l'achever. C'est en signer la mort.

Il semble qu'on en vienne à considérer, non plus le public en tant qu'il se compose d'une quantité d'individus par nature dissemblables et dont le sens artistique, le niveau culturel et les goûts seraient de toutes sortes, mais le grand public, pris dans sa masse, et dont l'approche des œuvres serait commune à tous. Je cite : « ... la lisibilité, c'est-à-dire la compréhension que le public a de l'œuvre, reste notre objectif principal. » Et, quelques lignes plus loin : « [la lisibilité] est indispensable pour le grand public et les scolaires que l'on accueille de plus en plus nombreux. Il s'agit d'un choix politique. » Le sens que Jean-Pierre Mohen donne ici à la notion de lisibilité ne doit rien à Brandi⁴ mais obéit à une logique de marketing. Il y a là l'aveu qu'afin de les rendre accessibles à un public moyen, on a pris des chefs-d'œuvre pour en faire des œuvres moyennes. Des œuvres lisibles, autant dire privées d'expression et donc immédiatement consommables. Et le succès de cette « politique » se mesure dans les quelques minutes que la majorité des visiteurs passe devant chaque œuvre.

Les musées, pour qui le Louvre se voulait à l'origine un temple, ne dispensent leur offrande qu'à celui qui s'efforce d'entendre ce qu'elles chuchotent. Leur chant se tait quand on les soumet au barème de l'audimat. Se mêler de rendre l'œuvre lisible, c'est déposséder celui qui regarde de son entretien privé et singulier avec l'œuvre. C'est mépriser le public en ne lui proposant

que des œuvres criardes et discordantes et en le privant ainsi pour toujours de son droit d'accéder à ce qu'est vraiment l'art, jamais familier ni vulgaire. C'est le mépriser en l'empêchant de connaître jamais la délectation que procurent les œuvres et à laquelle seul un lent et long apprentissage de l'œil et de l'esprit, lui-même épanouissant, permet d'accéder. « Chaque génération doit gagner ce dont elle a hérité » (Goethe). Cet héritage, il semble que la nôtre ait choisi de le dilapider.

James Bloëdé

1. Paul Valéry, « Le problème des musées », in *Œuvres*. Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, tome II, Paris 1960, p. 1293.
2. *La Vierge au lapin*, de Titien (Musée du Louvre). Voir *Nuances* 11, octobre 1996.
3. *Océanus*, de Delacroix. Salon du Roi, Palais Bourbon. Voir *Delacroix à l'Assemblée Nationale* (catalogue de l'exposition organisée à la suite de cette restauration). Editions de l'Assemblée Nationale, Paris 1995, page 64.
4. Nous reviendrons longuement sur le critère de lisibilité tel que Brandi l'avait formulé, ainsi d'ailleurs que sur la « valeur de contemporanéité » chez Riegl, dans le prochain numéro de *Nuances*.

Télérama

« Peut-on lifter La Joconde ? »

Sous ce titre sonore, Catherine Firmin-Didot commente, dans *Télérama* du 27 septembre, les propos de Jean-Pierre Mohen au *Monde des Débats*. Si elle a réagi si vite, c'est sans doute qu'elle avait écrit un précédent article (*Télérama*, 26 avril 2000) dans lequel elle s'étonnait de ce mot de « "lisibilité" prononcé à tout bout de champ par les conservateurs et les restaurateurs. »

Comme le dit cette fois-ci Catherine Firmin-Didot, « Jean-Pierre Mohen jette un pavé dans la mare. » « Jusqu'alors les restaurateurs affirmaient faire des interventions douces et réversibles, visant à retrouver l'état originel des œuvres, ou au moins à s'en rapprocher. (...) Jean-Pierre Mohen déclare, lui, que la restauration doit "adapter" les œuvres au grand public peu averti (...). En effet, celui-ci (...) perçoit mieux des peintures très clinquantes, même désaccordées, qui s'imposent à son regard. Ces propos qui font frémir ont du moins le mérite de faire avancer le débat. Jean-Pierre Mohen avoue qu'une restauration, même pointue, porte toujours la marque de son époque, et va plus loin en revendiquant cette empreinte. La querelle sur la restauration des œuvres d'art va peut-être enfin s'ouvrir, dépasser les seuls problèmes de solvants et de pigments pour rejoindre un débat philosophique : faut-il adapter les œuvres d'art au public ? L'art, aujourd'hui au centre d'une gigantesque entreprise "industrielle" de tourisme, doit-il lui aussi obéir à des exigences commerciales ? ».

La mécanisation de l'art

Extrait de Art et Anarchie d'Edgar Wind

Les restaurateurs scrupuleux ne perdent jamais de vue qu'ils ne sauraient toucher une toile sans l'interpréter. Le danger survient lorsque l'on tente de réduire le fardeau de l'exégèse en en déléguant une part conséquente à un solvant chimique qui, espère-t-on, éliminera en toute sécurité les couches de peinture et de vernis surimposées, et ainsi mettra à nu l'œuvre originale de l'artiste sans que le contact ne l'ait altérée. L'idée qu'un tableau du xv^e siècle, par exemple, puisse être rendu avec certitude scientifique à son état premier, comme si cinq siècles d'existence n'avaient laissé sur lui aucune trace, est, bien sûr, une absurdité chimique aussi bien qu'historique. Quand bien même l'histoire naturelle d'un tel objet serait réversible, ce qui n'est pas le cas, la propre vision du restaurateur ne saurait être ramenée à une optique du xv^e siècle, sinon par un effort d'imagination historique sujet à tous les aléas de l'inférence érudite. « *Tout n'est-il pas altéré par l'altération de l'œil* » (Yeats, *Essays and Introductions*). Dans un âge de recherche en histoire de l'art, laquelle accuse une convergence toujours plus marquée avec les études d'histoire de la science, il est surprenant que des conservateurs de musée ne réalisent toujours pas que, après un bref laps de temps, le traitement « scientifique » d'un tableau sera datable à l'année près. On reconnaîtra le style au nettoyage aussi facilement qu'on le reconnaissait dans l'apposition de couches successives : car nul ne peut sauter par-dessus son ombre historique.

Que ces entreprises hasardeuses de restauration soient souvent poursuivies aujourd'hui d'un esprit irréfléchi, et sur une bien plus grande échelle qu'il ne serait

nécessaire, est l'effet d'une mode scientifique autant qu'esthétique. L'idée que toute toile ancienne doit être toilettée rappelle certaines modes médicales d'un autre âge enjoignant à toute personne respectable d'un âge avancé de « prendre les eaux ». Dans la préservation des tableaux, ces ablutions réparatrices sont encouragées par un désir de fraîcheur à tout prix, fût-ce au prix de la fragmentation. Une fois le tableau décomposé, la toile est « honnêtement » abandonnée dans un état à moitié brut – ruine artificielle ou, pour dire les choses plus charitablement, spécimen scientifique soigneusement apprêté qui, comme tout autre produit de l'habileté technique, enregistre quelques-unes des particularités du technicien. La mécanique du décapage (*stripping down*) d'une toile inversant l'ordre des opérations à la création de l'œuvre, il est presque inévitable que les tableaux traités acquièrent une surface que l'on dirait faite à la machine, rappelant l'éclat lumineux et cru des reproductions mécaniques, avec leur juxtaposition voyante de couleurs vives. Sans doute peut-on attribuer la satisfaction que procurent des toiles réduites à cet état au fait que la vision s'est de plus en plus formée sur des copies dérivées, qui ont tendance à surdéterminer l'image en un sens, en la figeant à une échelle mécanique.

Que les reproductions aient transformé notre vision de l'art est une affaire entendue...

Edgar Wind : Art et Anarchie

Traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat

© Bibliothèque des Sciences Humaines

Editions Gallimard, 1988, pp. 101 et 102

Londres ou Athènes

Le problème de la restitution des Marbres de lord Elgin

par R. H. Marijnissen

☛ Ce texte fait suite à l'article intitulé :
« Les Marbres de lord Elgin ; les traitements
de conservation dans leur contexte historique »
paru en page 3 du précédent numéro
de Nuances

« Every age has the Renaissance
of classical antiquity it deserves »
Aby Warburg

Le nettoyage des sculptures du Parthénon en 1937, jugé désastreux pour leur patine archéologique, était le thème du XXIII^e Colloque classique organisé par le British Museum du 30 novembre au 1^{er} décembre 1999¹. Laisser des résidus de savon ou de soude sur les marbres nettoyés était vivement déconseillé par Michael Faraday en 1857. Certes, le célèbre scientifique avait raison. Rappelons toutefois qu'au moment où il formula sa recommandation, tous les marbres incriminés avaient déjà été moulés à deux reprises : la première fois quarante ans, la seconde fois vingt ans avant la rédaction de sa notice.

A l'époque, le moulage courant comprenait l'application d'une couche de savon mou sur toute la surface de la sculpture afin d'isoler l'épiderme du marbre du plâtre liquide et d'assurer ainsi le démoulage. Sachons que les sculptures étaient ensuite récurées par les mouleurs utilisant des lessives et, au besoin, un moyen nettement plus efficace, à savoir de l'acide. Selon le témoignage de Sarti, le chef-mouleur, on avait parfois recours à « *some other strong acid* ». Sachons en outre que le moulage de sculptures comme celles du Parthénon prend facilement quelques semaines. Bref, chaque pièce de l'ensemble des Marbres de lord Elgin, a été exposée aux effets de produits caustiques pendant des semaines.

Récemment embauché comme chef du laboratoire du British Museum, le docteur Harold Plenderleith prescrivit pour le nettoyage du marbre une recette à base de savon médical. En ce qui concerne sa recette, il n'y a rien à redire, mais ayant pris connaissance des traitements que les sculptures incriminées ont dû

subir, la prescription « scientifique » du chimiste donne lieu à des commentaires ironiques.

En 1937, le traitement soudainement fustigé était en cours depuis quinze mois. On s'explique mal pourquoi le chef du laboratoire semble avoir attendu si longtemps avant de s'opposer à un traitement préjudiciable imposé aux sculptures les plus célèbres du patrimoine occidental. Dans le contexte de l'histoire matérielle des marbres du Parthénon, sa recette à base de savon pour bébé était en quelque sorte assez drôle. Par contre, son attitude expectative révélée par les documents publiés, n'a vraiment rien de comique. Quant à ses relations avec ses collègues, les documents publiés suggèrent l'intrigue plutôt que la loyauté. Des situations de ce genre sont certes pénibles et regrettables, mais il faut bien reconnaître que l'esprit scientifique, aussi scientifique soit-il, n'exclut nullement l'élément communément qualifié d'humain. Ce qui s'est passé à Londres en 1937-1938 peut se reproduire à notre époque et n'importe où.

Le véhément réquisitoire du professeur Saint Clair (1998 et 1999) n'a rien d'une révélation sensationnelle. En effet, dès 1938, la presse londonienne publia des commentaires allègrement sarcastiques. Après avoir dépouillé des archives, l'historien publie ou résume des documents consultés. C'est le côté dit « objectif » de sa démarche. L'interprétation des informations accuse de toute façon un caractère subjectif. D'aucuns estiment même qu'une interprétation ne peut être justifiée. Or, le refus de toute interprétation n'est en réalité qu'un simulacre d'attitude scientifique et en même temps la négation de la tâche de l'historien. Ce dernier est évidemment tenu à une rigueur à toute épreuve lorsqu'il s'agit de distinguer les faits et leur interprétation.

Une partie de l'auditoire du colloque londonien a sans doute été convaincue par les accusations énoncées par le professeur Saint Clair. Les personnes qui n'avaient pas étudié les documents publiés ont probablement quitté la conférence persuadées qu'en 1937, au British Museum, toutes les sculptures du Parthénon ont été carrément écorchées (« *skinned off* ») par une équipe de maçons ignares et incompetents. Rappelons toutefois que le rapport confidentiel du dr Plenderleith traite de *trois statues* du Fronton Est du Parthénon ; au demeurant les trois pièces qui ont fait l'objet d'un trai-

tement ordonné par le directeur et le chef du laboratoire, afin d'atténuer les dégâts les plus gênants.

Le colloque était manifestement trop court pour approfondir les nombreuses questions évoquées par une matière aussi délicate et complexe. Certains aspects fort importants ont été à peine effleurés. Citons à titre d'exemple la pratique générale de la restauration des œuvres d'art dans les années trente. Or, l'étude de ce contexte spécifique est indispensable pour juger des circonstances dans lesquelles l'épisode Duveen s'est déroulé.

Le nettoyage des marbres de lord Elgin était le thème affiché du colloque londonien, mais en s'étalant longuement sur le traitement conquis de 1937, on a en réalité préparé un autre débat. L'auditoire n'était pas dupe. Les participants cherchaient tacitement des arguments valables pour justifier soit la restitution des marbres à la Grèce, soit le maintien de ces sculptures dans les collections du British Museum.

Depuis des années, la Grèce mène une campagne pour que la Grande-Bretagne lui restitue tous les marbres et plus spécialement ceux du Parthénon enlevés par son ambassadeur lord Elgin. Reprise par les médias, la controverse s'est amplifiée. Le ton des plaidoyers est devenu de moins en moins courtois. L'affaire s'est fâcheusement envenimée, à tel point que le conflit a pris le pas sur le souci d'assurer la pérennité des sculptures célèbres entre toutes.

DONNEES HISTORIQUES

Les sculptures en ronde bosse et les bas-reliefs communément appelés les « Marbres de lord Elgin » ont été conçus comme une partie intégrante du Parthénon. Ce temple, érigé entre 447 et 438 avant J.C., était destiné au culte d'Athéna, déesse guerrière, née de la tête de Zeus vêtue d'une armure et portant lance et bouclier. Protectrice du palais et de la citadelle, elle était en outre patronne des artisans. Le culte d'Athéna, fort répandu, remonte loin dans le passé.

Constatons que la première *fonction* des sculptures était le culte d'Athéna. Ce culte aboli, les sculptures se sont transformées en vestiges de l'antiquité grecque. Celles qui n'ont pas été enlevées ont continué leur existence comme partie intégrante non plus d'un temple, mais d'un monument antique réaffecté successivement aux cultes de l'église byzantine et de l'islam, sans oublier sa fonction de poudrière. Quant aux sculptures enlevées, disons que, dès leur démontage, elles ont basculé dans la catégorie des objets de collection. Dans les deux cas elles ont été démisées de leur fonction initiale pour devenir respectivement des objets archéologiques européens ou des œuvres d'art universelles.

Par la christianisation de la population grecque, le Parthénon devint un monument aliéné. Pour les *papas* grecs, la présence des sculptures était intolérable car païennes. Les premières mutilations, en l'occurrence celles de la plupart des métopes, ont été ordonnées par

l'église byzantine.

Athènes a été conquise par l'Empire ottoman, c'est-à-dire les Turcs, en 1458. Ce fut pendant le siège vénitien que le Parthénon reçut pour ainsi dire un coup de grâce. Sous l'artillerie du général Francesco Morosini, la poudrière turque sauta. Ainsi le monument devint ruine.

Les tentatives de Morosini d'emporter comme butin de guerre les sculptures les plus importantes du Fronton Est ont échoué.

Après le départ des troupes vénitienes, les Turcs ont déblayé l'intérieur du Parthénon pour y construire une petite mosquée. Ils laissèrent les débris du temple au pillage.

Il est clair que les Turcs n'ont jamais géré l'Acropole comme un site archéologique. Reconnaissons toutefois que l'avènement de l'archéologie en tant que discipline se situe au XVIII^e siècle.

Remarquons aussi que, pour lord Elgin, l'acquisition des sculptures du Parthénon était une transaction privée. Il a payé de sa poche le démantèlement, la manutention et le transport vers l'Angleterre. Dans cette affaire il n'a pas agi comme ambassadeur dans l'exercice de sa fonction et encore moins sur ordre de son gouvernement.

Son Excellence aurait-elle interprété les termes du *firman* turc à sa guise ? Et l'argent encaissé par le responsable turc à Athènes, peut-on supposer qu'il s'agissait de pots-de-vin ?

Finalement lord Elgin a échoué. Son projet de construire une somptueuse demeure avec les marbres acquis ne s'est pas réalisé. En 1816, se trouvant manifestement dans la gêne, il sollicita le Parlement britannique en faisant une offre pour l'acquisition de sa vaste collection de marbres. Confiés au British Museum, les marbres de lord Elgin sont devenus un bien inaliénable.

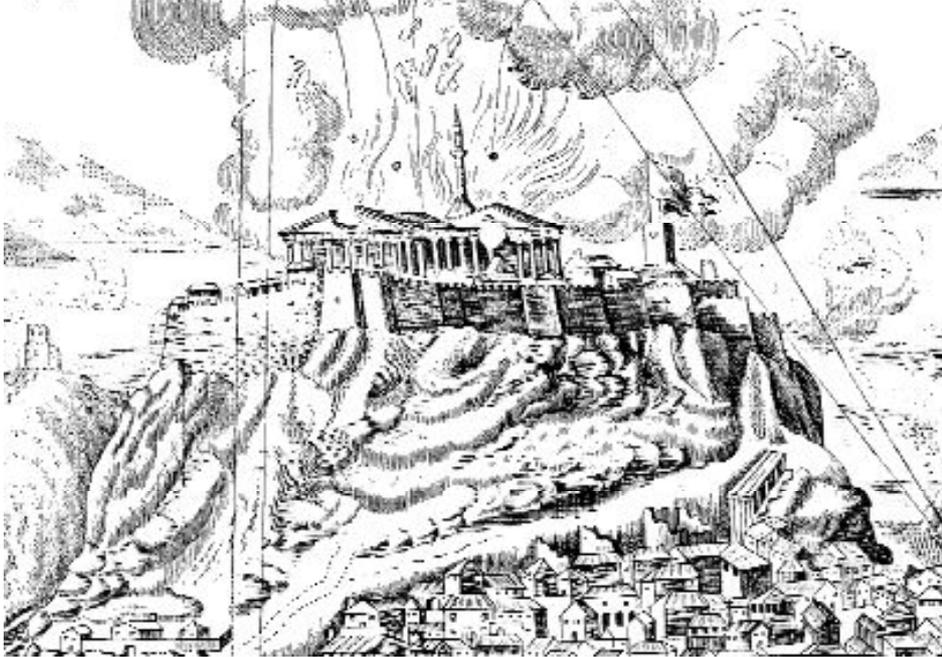
CONSIDERATIONS CRITIQUES

La revendication grecque évoque des problèmes éminemment complexes. Citons en premier lieu les questions juridiques² ; ensuite les principes de la gestion des monuments et des sites archéologiques, sans oublier ceux de la conservation et de la restauration des œuvres d'art. La tradition muséale européenne, la signification du passé dans le contexte de la réalité au seuil du XXI^e siècle constituent d'autres aspects du problème et, au niveau de la politique internationale – pour ne pas dire mondiale – on est confronté avec la controverse particulièrement pénible au sujet du *looting* : c'est-à-dire les collections occidentales rassemblées soit par des conquêtes militaires, soit par la domination coloniale.

LA LEGALITE

Il appartient aux juristes de fournir des arguments juridiques pour confirmer ou infirmer le bien-fondé de

VEDUTA DEL CAST. D'ACROPOLIS DALLA PARTE DI TRAMONTANA.



L'explosion, le 26 septembre 1687, de la poudrière installée par les Turcs dans le Parthénon (d'après F.Fanelli, *Atene Attica*, 1707)

la revendication grecque. Cette dialectique tantôt serrée, tantôt subtile, formaliste ou franchement spéculative, est inhérente à l'approche juridique. Entretemps la Grèce insiste inlassablement sur la thèse selon laquelle l'Angleterre détient les marbres du Parthénon en toute *illégalité*. Il est clair que la Grèce estime que le cas des Marbres de lord Elgin appartient à la catégorie *looting*. L'ancien ambassadeur britannique est ouvertement traité de voleur. Le langage n'est pas usuel dans le milieu diplomatique.

En 1687 le général vénitien Francesco Morosini, par sa tentative d'enlever les sculptures les plus importantes du Fronton Ouest, a entamé une mise à sac, toutefois sans réussir.

Selon la thèse grecque, l'illégalité de l'acquisition des marbres réside précisément dans une transaction engagée par lord Elgin avec l'Empire ottoman et non avec la Grèce.

Une mise à sac – le *looting* – implique une conquête militaire ou coloniale. Remarquons que les marbres qui se trouvent au British Museum n'ont été enlevés ni par une armée victorieuse, ni par une administration coloniale.

Les Turcs ont conquis Athènes au milieu du xv^e siècle. Leur garnison quitta l'Acropole après plus de 370 ans, à savoir en 1833, c'est-à-dire à un moment où les sculptures du Parthénon avaient intégré les collections du British Museum depuis seize ans.

Que la sensibilité grecque se heurte à une indifférence séculaire de la part des Turcs pour les vestiges de la culture antique grecque, quoi de plus compréhensible ? Reconnaissons sans ambages que lord Elgin a entamé le démantèlement du Parthénon avec le consentement des Turcs. Or, pour autant que l'historien puisse juger des informations fournies par les sources

historiques, il faut bien reconnaître que lord Elgin obtint son autorisation de ce qui était, à l'époque, le pouvoir légal, aussi bien en Grèce qu'à Constantinople.

Un pouvoir politique qui décide du sort d'un patrimoine culturel qui appartient à une autre nation, c'est arrivé dans d'autres circonstances. En 1942 un convoi allemand transporta de Pau (Pyrénées Aquitaine) à Neuschwanstein (Bavière) un inestimable polyptyque appartenant à la Belgique qui croyait l'avoir mis en sécurité en France. Comme Pau se trouvait à l'époque en zone non occupée, l'occupant s'est adressé au Régime Pétain à Vichy pour obtenir un laissez-passer conforme aux règles diplomatiques, ainsi que l'ordre au conservateur du Château de Pau de remettre aux allemands un chef-d'œuvre entreposé chez lui. Admettons que les vaincus ne se trouvaient pas dans une position qui leur permettait de s'opposer fermement aux désirs des nazis provisoirement vainqueurs. Constatons tout simplement que le pouvoir légal a concédé aux Allemands une œuvre qui n'appartenait ni à l'Allemagne, ni à la France³.

Les œuvres d'art confisquées pendant l'occupation nazie ont été retrouvées dans les mines de sel à Alt-Aussee. Du jour au lendemain, le butin de guerre des nazis s'est transformé en butin de guerre américain. Il est vrai que les alliés libérés ont pu récupérer leurs trésors très vite. Mais en organisant une exposition itinérante aux Etats-Unis avec une sélection significative de tableaux appartenant aux musées des vaincus, Washington s'est comporté à son tour en vainqueur. Cette attitude est toujours à déplorer pour deux raisons. Justifier le transport des chefs-d'œuvre en Amérique pour des raisons de sécurité était un prétexte peu crédible, voire franchement spéculatif. En outre

Washington a résolument ignoré un document tout à fait exceptionnel : l'unité militaire américaine chargée de la sécurité des œuvres d'art récupérées dans les pays libérés ou conquis sur l'ennemi s'est unanimement distanciee de l'ordre qu'elle avait reçu⁴.

Le polyptyque susmentionné a réintégré l'église pour laquelle il a été créé au xv^e siècle, mais l'histoire combien mouvementée de ce retable ne fournit pas une référence à l'appui de la revendication grecque qui nous occupe en ce moment. La comparaison entre les données historiques apparemment parallèles ou similaires contribue souvent à une meilleure compréhension d'une situation déterminée, mais elle ne tranche pas le problème. Une étude approfondie des cas révèle bien vite les divergences.

Les marbres dits de lord Elgin ont été sculptés pour le Parthénon – *donc* il faut qu'ils réintègrent le Parthénon. C'est pour ainsi dire un axiome.

Assembler et remettre en place ce qui a été démantelé et dispersé est en effet un des principes fondamentaux de la théorie de la restauration. Or, dans la pratique, les cas qui se prêtent à une solution aussi simple sont rarissimes. Fréquemment on est confronté à des problèmes fort complexes, et ce en dehors des obstacles pratiques usuels tels les objections d'ordre juridique, statutaire ou financier.

L'expérience européenne acquise pendant deux siècles et demi de gestion et de restauration des monuments anciens constitue la référence incontournable pour juger de l'éventualité d'un retour des marbres au monument pour lequel ils ont été créés.

Imaginons le Parthénon avec tous ses vestiges remis en place. Pourrait-on trouver une seule personne, parmi les gens familiarisés avec les problèmes des monuments, qui oserait défendre la réalisation concrète de ce projet ? En effet, le professionnel nous dira, sans

doute au grand étonnement du grand public, que cette issue est inconcevable. Un mécanisme démonté se laisse réassembler. Le Parthénon, par contre, ne se prête nullement à un réassemblage. De nombreux éléments de son entité initiale ont disparu à jamais, d'autres sont venus s'y greffer, à savoir vingt-trois siècles d'existence. Il n'y a que la science-*fiction* qui permet de remonter dans le temps.

La réintégration des Marbres de lord Elgin est un problème purement académique et didactique. Depuis peu la réalité virtuelle permet de la visualiser.

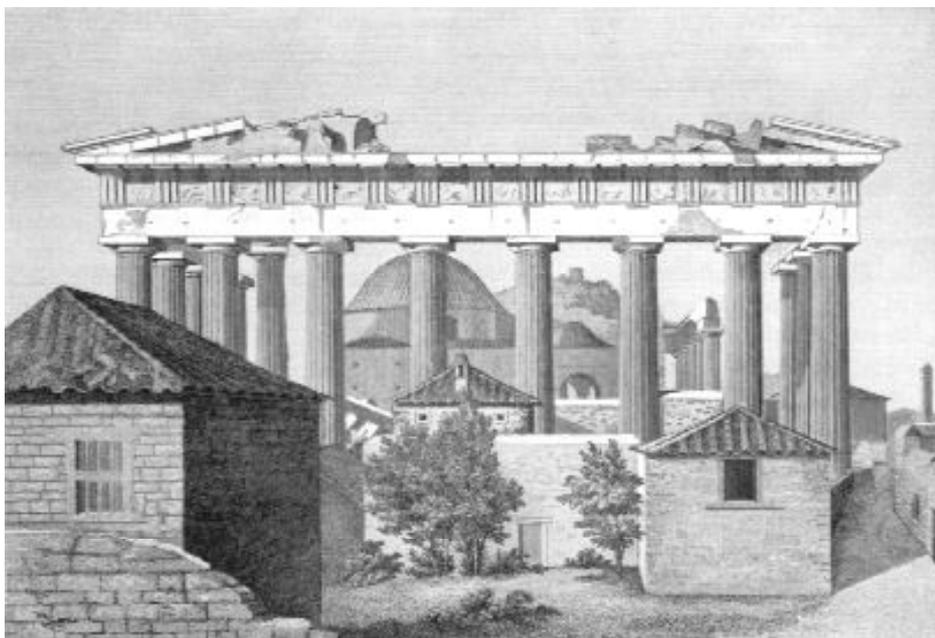
Il faut bien se rendre à l'évidence. Reconnaissons que l'entité initiale du Parthénon n'existe plus depuis très longtemps. Pour les sculptures détachées, le musée s'avère, tout compte fait, l'unique alternative.

L'amateur d'art réalise-t-il jusqu'à quel point les sculptures du Parthénon se sont littéralement transformées en objets de musée ? Réintégré dans le Fronton Est, la *Tête du cheval de Séléné* serait réduite à l'état d'un détail sculptural minuscule d'une ruine. Elle aurait perdu sa célébrité.

LA TRADITION MUSEALE

L'institution nommée « musée » est le produit d'un mouvement philosophique européen du xviii^e siècle, en l'occurrence l'Age des Lumières (*Aufklärung, Enlightenment*). Sa structure, telle que nous la connaissons, a été établie au xix^e.

Au seuil du iii^e millénaire, le musée se trouve, semble-t-il, au creux de la vague. C'est une institution en crise, sans doute aussi sous l'influence de plusieurs tendances de l'art contemporain, lui-même révélateur de la situation dans laquelle se trouve la société toute entière⁵. Qu'il y ait confusion au sujet de la mission première du musée, personne ne peut en douter.



Les ruines du Parthénon au xviii^e siècle, à l'époque de la domination turque

Le musée sert à quoi, au juste ? Disons qu'il a été conçu comme une institution pour conserver des objets désaffectés. Ils ont été destitués de leur fonction initiale et, en quelque sorte, mis à la retraite. Souvent leur entité première a été rompue. Même bien conservés, ils sont marqués dans leur matière par le temps. Ils étalent l'histoire séculaire ou relativement récente qu'ils ont vécu. Trépassé ou assassiné, l'objet de musée est une dépouille, souvent d'une beauté inoubliable, mais néanmoins une dépouille.

En effet, le musée est un mausolée et dans cette fonction il prête le flanc à la raillerie féroce.

Est-il vraiment nécessaire, au seuil du III^e millénaire, d'insister sur la valeur humaine des collections ? Les musées ne constituent-ils pas notre mémoire collective ? Le chemin spirituel que l'homme a parcouru depuis l'âge de la pierre jusqu'à l'époque des astronautes, c'est au musée que nous pouvons le contempler et nous recueillir, face à notre destin.

Le musée est autre chose qu'un simple prétexte pour passer un après-midi pluvieux. La visite du musée et l'évaluation spirituelle des collections sont deux choses bien distinctes. Il appartient aux conservateurs d'assurer une étude exemplaire des collections, avec publications à l'appui. Il leur appartient aussi d'offrir au public⁶ une visite de qualité, par quoi il faut entendre autre chose que des expositions dites de prestige⁷.

L'institution ayant été créée par une philosophie occidentale, l'approche muséographique (ou « scientifique ») est nécessairement déterminée par une attitude foncièrement occidentale, ce qui implique des résultats positifs et d'autres conséquences nettement moins positives.

Un Boschiman décédé au Botswana, à la fin du XIX^e siècle, vient d'être renvoyé en son pays par le musée de Banyoles (Catalogne). Peu après l'enterrement, un taxidermiste l'avait déterré et empaillé comme s'il s'agissait d'un primate.

Depuis quelques décennies plusieurs musées américains sont harcelés par des tribus indiennes qui revendiquent la restitution de nombreuses tombes fichées, cataloguées et emmagasinées ou exposées par des anthropologues, des archéologues et autres savants. Pour les indiens ce ne sont ni des squelettes, ni des artefacts, mais des *ancêtres*. Aussi exigent-ils une inhumation conformément au culte des ancêtres et aux rites de leur ethnie. Les arguments des érudits et autres spécialistes sont déclinés. Les principes sont incompatibles comme l'eau et le feu. Dans l'esprit de certains conservateurs, la proposition de prêts à titre temporaire représente sans doute un compromis équitable, or ce geste amplifie le malentendu au sujet du sacré⁸.

Il faut bien reconnaître que le passé du musée pèse de tout son poids sur les controverses et les conflits qui se présentent actuellement. Songeons par exemple aux suites considérables d'une activité spécifique des grands musées, à savoir leurs missions à l'étranger, entreprises soit sur une base autonome, soit en colla-

boration avec des universités. Citons les campagnes de fouilles et les expéditions ethnographiques, le plus souvent des programmes à long terme.

Les hiéroglyphes égyptiens ont été déchiffrés par un Français, l'écriture cunéiforme de Mésopotamie par un Allemand et quelques Anglais. Les érudits qui ont établi les bases de l'archéologie de l'Égypte, du Moyen-Orient et du bassin méditerranéen étaient allemands, britanniques ou français. Il en est de même en ce qui concerne l'ethnographie et l'histoire culturelle des peuples africains, asiatiques et polynésiens.

Gardons-nous d'attribuer ces activités à l'esprit scientifique des européens. Nous serions ensevelis sous des commentaires narquois. Nombreux cependant sont les spécialistes qui ont entamé et accompli leurs investigations avec une admiration grandissante pour leur sujet. D'aucuns estiment néanmoins que l'approche scientifique témoigne au fond d'une attitude hautaine et d'un esprit de lucre. Discutez de cette matière et vous serez inmanquablement traité de raciste et soupçonné de nostalgie colonialiste.

Comment expliquer qu'une tradition muséale fait défaut dans toute l'Afrique noire et, en général, dans les pays jadis colonisés ? Peut être ces peuples n'ont-ils jamais éprouvé le besoin d'inventer le musée pour des objets conçus pour des rites ?

Jusque récemment, on a publié des études sur l'art et les peuples *primitifs*. Les Européens et leurs cousins américains ont opprimé des peuples et exterminé des cultures. Avouons que la lecture des doctes monographies publiées depuis lors laisse finalement un goût amer.

On a voulu civiliser les « sauvages » et baptiser les « païens ». Si les intentions étaient en principe honorables, la compréhension de tout ce qui n'était pas occidental était pratiquement nulle, ce qui eut des conséquences tragiques.

Depuis la seconde moitié du XX^e siècle, le passé colonial a envahi la conscience de l'Europe Occidentale.

Depuis peu on discute d'un contentieux double et extrêmement pénible, à savoir celui des banquiers taciturnes et des conservateurs apparemment mal informés. Il y a d'abord celui des comptes de dépôts juifs, crédités de sommes considérables et figés depuis soixante ans, les dépositaires ayant succombé à la *Endlösung* (littéralement : la solution finale). Ensuite il y a le contentieux des œuvres d'art ayant appartenu à des familles juives et confisquées par le régime nazi en Allemagne ou ailleurs, acquises par des musées américains ou européens sans avoir vérifié la provenance de leur acquisition.

La restitution de certaines œuvres a été ordonnée par jugement⁹, or il y a encore d'autres scandales qui ont entaché la réputation du vénérable musée, en l'occurrence les acquisitions provenant de fouilles clandestines ou de marchands peu recommandables.

Bref, constatons que la controverse autour des Marbres de lord Elgin se développe dans un climat peu serein pour ne pas dire franchement hostile.

LA QUADRATURE DU CERCLE

Notre tour d'horizon confirme ce que nous savions : le cas des Marbres de lord Elgin est un vaste imbroglio de problèmes juridiques, culturels, historiques et politiques.

Les revendications avec lesquelles les musées sont sollicités concernent des collections acquises par mise à sac, pillage colonial ou missions scientifiques telles les fouilles ou les expéditions ethnographiques. Or, les sculptures du Parthénon qui nous occupent en ce moment ont été payées en espèces à lord Elgin par le gouvernement britannique.

La Grèce estime être lésée par un comportement colonial répréhensible ? C'est certes son bon droit, mais ce n'est pas la Grande-Bretagne qu'elle doit traduire en justice.

Le stade des arguties et des accusations graves étant déjà atteint, la revendication grecque risque d'aboutir à une bataille juridique. Contourner le fond de l'affaire et manœuvrer pour engager le dossier dans une procédure sans issue, les juristes et les politiciens savent comment s'y prendre.

L'Union soviétique a enlevé au III^e Reich des biens culturels par cargaisons. Une partie a été restituée à la République Démocratique Allemande (la R.D.A.), une nation qui, depuis lors, a réintégré l'Allemagne. Mais la nouvelle Russie estime pouvoir garder le reste du butin de guerre à titre de dédommagement. La Russie a bétonné sa décision un demi-siècle après la défaite allemande.

En effet, la Grèce a fait des propositions pour régler

son différend avec le British Museum, notamment le remplacement des Marbres de lord Elgin par une collection équivalente de sculptures grecques. Lesquelles ?

La promesse grecque de renoncer à des revendications supplémentaires, ou la proposition de transporter les sculptures incriminées à Athènes, tout en laissant le droit de propriété au British Museum, qu'en pense-t-on à Londres, à Paris, à Berlin, à Leyde, à Bruxelles et à tant d'autres endroits où l'on conserve de grandes collections grecques, égyptiennes, africaines, précolombiennes ?

Le débat trébuche nécessairement sur l'évaluation des conséquences d'une « restitution » éventuelle des marbres à Athènes. Constatons qu'elles sont redoutables.

L'inventaire des objets de musée dont la restitution pourrait être revendiquée dans un proche avenir est à coup sûr très long. Acquiescer à la revendication grecque, c'est créer un précédent qui aura des suites interminables. Un jugement en faveur de la restitution ouvrira la porte à un pillage « légal » de toutes les grandes collections. Finalement c'est le musée en tant qu'institution qui est mis en cause.

Réparer le mal provoqué et dédommager le préjudice dans la mesure du possible est un devoir moral universel, mais le bon sens ne déconseille-t-il pas de remonter jusqu'à Adam et Eve ? Il est vrai que les vicissitudes de l'histoire ont le plus souvent un caractère dramatique et il faut bien reconnaître que certaines nations ont vécu un passé particulièrement tragique. Quand l'histoire blesse, les plaies ont souvent besoin de plusieurs siècles pour guérir.



La plaque 30 de la frise nord du Parthénon. Etat dessiné vers 1755, puis gravé, par James Stuart



Le seul fragment de la plaque 30 subsistant en 1810, au moment où Lord Elgin le transporte à Londres

En juin 1944 les troupes allemandes ont exterminé la population d'un village grec, Distomo¹⁰. La tragédie et les souffrances sont indescriptibles. Les proches des 214 victimes peuvent exiger que justice soit faite, mais leur tentative de saisir les biens de l'Institut Goethe et des écoles allemandes en Grèce, cinquante-six ans après la tragédie, n'est peut-être pas la voie indiquée.

Faut-il envisager l'éventualité de voir la marine grecque s'engager dans l'estuaire de la Tamise pour assiéger le British Museum ? Pourtant les relations gréco-britanniques se rapprochent du scénario imaginé par l'ironie.

Espérons qu'on évitera une logique de guerre. Le Parthénon et ses admirables sculptures peuvent s'en passer comme de la peste. Comme disait l'humoriste : « *There is your way, there is my way, and there is the right way* ». La solution correcte ne serait-elle pas dictée par les sculptures elles-mêmes ?

Par sa dégradation matérielle, toute œuvre d'art arrive inévitablement à un stade où sa *restauration* proprement dite¹¹ s'avère être désormais un problème insoluble. Les résultats d'un banc d'essai de deux siècles et demi en fournissent les preuves indéniables. Les conflits en matière de restauration naissent du refus de se rendre à l'évidence. A ce niveau-là, le bien-être de l'œuvre est écarté par des arguments d'autorité.

Espérons que ceux et celles qui devront déblayer le terrain, pour que le contentieux puisse être réglé, disposeront d'un sens des responsabilités à toute épreuve.

Suggestions et avis, résolutions, décisions et jugements doivent être déterminés par le *bien-être* et la *pérennité* du Parthénon et de ses sculptures.

Il s'agit d'un patrimoine universel, c'est-à-dire un bien trop précieux pour servir de menue monnaie sur le marché de la politique internationale.

L'évolution récente d'une série de conflits séculaires – songeons au Moyen-Orient et aux Balkans – n'est malheureusement pas de nature à encourager l'optimisme.

Selon Warburg (1866-1929), chaque époque a de l'antiquité classique la Renaissance qu'elle mérite. A présent sa thèse n'a plus rien de sensationnel. Dans la citation on peut remplacer « l'antiquité classique » par « le Moyen Age ». Chaque époque interprète le passé à sa guise.

Le progrès a poussé nos générations dans une situation embarrassante. Jamais la société n'a disposé d'une information comparable à la nôtre. Notre responsabilité s'en trouve grandement accrue. Des faux-fuyants, il n'y en a plus. Sachons que la manière dont notre époque parviendra à résoudre ce problème permettra à la postérité de juger jusqu'à quel point nous étions des hommes civilisés.

R. H. Marijnissen

Notes :

1. Voir *Nuances* 24, Juin 2000.
2. Plusieurs références (traitant du problème juridique en général) dans *International Journal of Cultural Property*, 1998, 1.
3. L'histoire matérielle de ce célèbre polyptyque offre un parfait exemple des vicissitudes ahurissantes du patrimoine culturel de l'humanité. P. COREMANS e.a., *L'Agneau Mystique au laboratoire*, Anvers, 1953, pp. 21-68 ; J. LUST et R.H. MARIJNISSEN, « De wederwaardigheden van het 'Lam Gods' en de Nazi-Kulturpolitik », dans : *Academiae Analecta*, 52, 1992, 1, pp. 19-43.
4. Le « Wiesbaden Manifest », daté du 7 November 1945, précise : « 2.a. We are unanimously agreed that the transportation of these works of art, undertaken by the United States Army, upon direction from the highest national authority, establishes a precedent which is neither morally tenable nor trustworthy ». La publication la plus récente de ce document remarquable dans : *International Journal of Cultural Property*, 1998, 1, pp. 275-276. L'exposition itinérante eut lieu en 14 villes américaines.
5. Plusieurs tendances de l'art contemporain affichent une attitude radicalement anti-humaniste ; citons à titre d'exemple « l'art à jeter » (« *waste-art* »). Rappelons en passant le Manifeste du futurisme qui fit esclandre en proposant entre autres la destruction des musées (*Le Figaro*, 20 Février 1909).
6. Le 25 décembre 1794, le Ministre Roland s'adressait aux « commissaires inspecteurs du Museum » dans les termes que voici : « *Le Museum n'est pas exclusivement un lieu d'études. C'est un parterre qu'il faut émailler des plus brillantes couleurs ; il faut qu'il intéresse les amateurs sans cesser d'amuser les curieux. C'est le bien de tout le monde. Tout le monde a le droit d'en jouir* ».
7. En septembre 1980, l'Institut für Museumskunde à Berlin organisa un colloque sur le thème *Ausstellungen - Mittel der Politik* (Expositions - Instrument de la politique). Les communications de ce colloque ont été publiées comme 3^e fascicule des *Berliner Schriften zur Museumskunde*, 1981. La lecture de ce recueil donne à réfléchir. Voir à ce sujet « Het weerloze kunstwerk » (L'œuvre d'art sans défense) dans : *Academiae Analecta*, 52, 1992, 1, pp. 45-64 ; version allemande dans : *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 8, 1994, fasc. 2, pp. 183-190.
8. Des attitudes et mouvements similaires se manifestent en Polynésie, Australie et Israël.
9. Le Kunsthistorisches Museum ainsi que le Österreichisches Barockmuseum à Vienne ont dû restituer une série de maîtres anciens aux héritiers des barons Nathaniel et Albert von Rothschild. Ces tableaux ont été vendus aux enchères par Christie's King Street, Londres, le 8 juillet 1999.
10. Rappelons à ce propos le carnage similaire, mais plus meurtrier, à Oradour-sur-Glane (France, Haute Vienne), avec 642 victimes.
11. La restauration proprement dite se distingue des traitements de conservation : elle intervient sur la création artistique de l'œuvre. Nettoyer est un traitement de conservation ; retoucher une lacune ou compléter un fragment manquant est une restauration.

BIBLIOGRAPHIE

- BRACHERT, T., *Patina. Von Nutzen und Nachteil der Restaurierung*, Munich, 1985.
- JENKINS, I.D. and MIDDLETON, A.P., « Paint on the Parthenon Sculptures », in : *The Annual Report of the British School at Athens*, 83, 1988, pp. 183-207.
- MARIJNISSEN, R.H., *Dégradation, Conservation et Restauration de l'Œuvre d'art*, 2 vol., Bruxelles, 1967.
- MARIJNISSEN, R.H. and KOCKAERT, L., *Dialogue avec l'Œuvre ravagée après 250 ans de restauration*, Anvers, 1995.
- GREENFIELD, J., *The Return of Cultural Treasures*, Cambridge, 1995 (2^e édition).
- COOK, B.F., *The Elgin Marbles*, London, 1984, 1997.
- SAINT CLAIR, W., *Lord Elgin and the Marbles*, Oxford, New York, 1998 (3^e édition) ; « The Elgin Marbles : Questions of Stewardship and Accountability », in : *International Journal of Cultural Property*, 1999, 2, pp. 391-521.
- *International Journal of Cultural Property*, 1998, 1, numéro spécial : *Ethical Considerations and Cultural Property*.
- *International Journal of Cultural Property*, 1999, 2.
- ODDY, A., *The Conservation of Marble Sculptures in the British Museum before 1975* (manuscrit sous presse, 2000).

Les ailes de papillon

Pourquoi vernir des Bonnard ? La belle exposition présentée chez Dina Vierny permet, un fois de plus, de constater, en montrant côte à côte peintures mates et peintures brillantes, combien les mates témoignent parfaitement de la volonté de Bonnard concernant « la surface sur laquelle l'œil doit se promener sans accroc »¹.

Citons par exemple le merveilleux portrait *Jeune fille étendue* (n° 33, ci-dessous), et l'épiderme velouté de sa matière picturale.

Un vernissage, même léger, en approfondissant les sombres et en faisant luire les clairs, détruit cette unité et trahit les intentions du peintre.

On sait que, dans sa jeunesse, Bonnard, comme Sérusier ou Vuillard, choisissait des supports de carton ou de bois pour que l'huile soit absorbée et que la matière soit mate. Aujourd'hui on a du mal à voir en entier le grand panneau *Le Plaisir* (n° 25), gêné par des

reflets intempestifs.

A quoi bon vouloir protéger des œuvres en altérant leur sens ? Sans oublier que dans vingt ou trente ans, les vernis seront jaunes et qu'il faudra les remplacer, avec tous les risques inévitables.

Si, hélas, la mode et l'ignorance aidant, l'œuvre entière était vernie, qui pourrait à l'avenir connaître vraiment la beauté de cette peinture inimitable ? On aurait vernissé les ailes du papillon².

Marcel Siret

1. « Le tableau est une suite de taches qui se lient entre elles et finissent par former l'objet, le morceau sur lequel l'œil se promène sans aucun accroc. » Bonnard, *Propos à Tériade*. Le Cannet (1942)
2. « J'espère que ma peinture tiendra sans craquelures. Je voudrais arriver devant les jeunes peintres de l'an 2000 avec des ailes de papillon. » Bonnard, *Notes* (1946)



Bonnard : *Jeune fille étendue*

Lodève :

« Les peintres de Venise » pose le problème des tableaux douteux ou retouchés et de la confiance du public.

80 tableaux vénitiens de Titien à Canaletto sont présentés à Lodève. C'est évidemment une réussite pour cette petite ville. Passons donc sur le fait que parmi ces 80 tableaux, seuls 6 ou 7 sont encore bien conservés. Supportons de voir des peintures anciennes fraîchement rénovées dans des salles aveugles.

Arrêtons-nous pour une fois sur le problème des attributions.

Le *Portrait d'Hippolyte Riminaldi* – mains minables et visage inerte – n'a aucune des qualités d'un Titien. Il est pourtant exposé comme tel, et le public le croira qui croit les étiquettes... à moins qu'il n'achète le catalogue, y voit un point d'interrogation ajouté (« Titien ? ») et n'apprenne que cette attribution est (heureusement) rejetée par plusieurs historiens. Est-il normal qu'un public peu connaisseur doive payer pour le savoir ?

La remarque vaut aussi pour la version de *Vénus et Adonis* (au chapeau rouge) étiquetée « Titien » alors qu'elle est réplique de l'atelier pour Valcanover (1978), avec large intervention d'élève pour Carpegna, copie avec variante pour Venturi ou travail d'un suiveur pour Wethey (1975). Je connaissais bien cette version pour l'avoir revue il y a peu au Palazzo Barberini : réplique en effet, mais encore d'une belle unité. Malheureusement, une restauration « *achevée il y a quelques semaines* » s'est cru en devoir de lui « *restituer son éclat initial* ».

Plutôt que ce commentaire naïf, j'aurais préféré que l'on publie, en annexe du catalogue, à titre scientifique, une vue de cette toile sous ultraviolets. Elle permettrait d'apprécier l'étendue exacte des retouches. D'après mon relevé sur place, c'est : la fin du paysage à gauche et en partie à droite, plus la moitié de Cupidon, une large part des drapés, plus le visage entier de Vénus, toute sa chevelure, et la quasi-totalité des contours de cette déesse. Bien évidemment, ces zones étaient déjà lacunaires, mais les précédentes retouches (début XIX^e ?) étaient de très bonne qualité. Rien ne peut excuser leur élimination, pour les remplacer par de modernes retouches minables d'autant plus falsifiantes qu'elles sont super-illusionnistes. Ce nu de dos ne tient sa forme que du dessin de ses contours : ils sont aujourd'hui besogneux, raides, faux... mais le grand public les aura pris pour de vrais contours du vrai Titien. Quel respect a-t-on pour ce public confiant et pour l'idée qu'il aura du Titien ?

Cependant, un Titien, véritable, dans un état merveilleux, pouvait vous faire oublier tous ces malheurs : *La Madeleine pénitente* conservée à Capodimonte, charnelle, palpitante. « *Douceur* », « *riche intensité* », « *raffinement extrême* », en effet. Elle laisse espérer une bonne

tenue de ce musée de Naples (depuis longtemps nous ne l'avons revu et attendons d'autres témoignages).

Enfin, deux tableaux, exécutés par Monti et Pittoni vers 1730 afin de servir de modèles à des graveurs, étaient aussi d'un raffinement étonnant. Personne n'avait songé à les dévernir : ce sont des grisailles, aucune couleur chatoyante n'était donc à découvrir.

Michel Favre-Félix

Londres :

Pour la première fois, des rumeurs font état d'une opposition à l'intérieur de la National Gallery. Historique.

Depuis des décennies, les collections de la National Gallery ont été stérilisées avec obstination, alors même que ces nettoyages étaient dénoncés par Brandi, Huyghe ou Sir Ernst Gombrich.

Les exceptions se comptent sur les doigts d'une main. *Le Sultan Mehmet II*, attribué à Bellini, n'a pas été purifié car seuls quelques fragments de l'original subsistent. *Une Lady et un Gentleman dans un phaéton*, de Stubbs n'est pas encore touché car le peintre a ajouté à son huile une cire qui se dissoudrait en même temps que le vernis. La Gallery attend d'avoir un solvant miracle. Enfin, pour *Miss Lala au cirque Fernando*, de Degas, le vernis n'a pu être enlevé car il se trouve mêlé au pigment orange, très présent dans cette œuvre. Trois exceptions que le musée proclame, avec habileté, pour convaincre le public de sa prudence. Trois exceptions « techniques » qui confirment au contraire son approche purement matérialiste des œuvres d'art.

On pourrait donc croire qu'à Trafalgar Square plus rien n'est à craindre, puisque plus rien n'est à sauver.

On se tromperait. En effet, le musée londonien ne cesse d'acquérir des œuvres et comme celles-ci proviennent évidemment de collections privées, elles peuvent lui parvenir dans un état de préservation rarissime. C'est justement deux chefs-d'œuvre de Pesellino nouvellement acquis qui auraient provoqué un désaccord, pour la première fois, à l'intérieur de l'institution. Les objections contre leur nettoyage viendraient du conservateur en chef (Senior Curator) David Jaffé, lui-même récemment entré dans l'équipe de la Gallery. *L'Evening Standard*, dans son édition du 10 mars, réclamait que soient rendus publics les commentaires de Jaffé ainsi que la réponse du directeur, Neil MacGregor (celui qui voulait voir « *les beautés cachées de La Joconde* »). Le silence officiel qui s'en est suivi ne peut que confirmer la réalité de ce désaccord. D'autant que David Jaffé vient du Getty, institut qui passe pour soutenir de plus en plus une politique de restauration modérée.

M.F.F.

Potentiel 'pop'

Les cosmétiques Estée Lauder sponsorisent à présent des restaurations. Les justifications sont virtuoses...

Un de nos adhérents de passage à Rome m'apprend que *La Fornarina* de Raphaël, l'un des derniers tableaux admirables du Palazzo Barberini, vient de partir dans les services de restauration.

J'avais pu l'observer longuement fin 98, dans un état superbe : rien ne justifierait une intervention esthétique majeure (la reprise ponctuelle de quelques infimes repeints serait seule acceptable). Les dangers d'un nettoyage sont prévisibles sur les nuances de la peau, réalisées en minces grisés très vulnérables. Les feuillages du bosquet qui tiennent la plus large part du fond, peints dans des tons verts à l'origine, se sont irrémédiablement obscurcis avec le temps, mais ils étaient encore maintenus en retrait et adoucis par un vernis ancien : un dévernissage va les projeter en avant, en une masse noire étouffante.

La Fornarina est restaurée avec le soutien financier d'Estée Lauder, qui a déjà engagé un partenariat similaire avec le Palazzo Pitti. James Beck nous a signalé qu'à cette occasion la multinationale des cosmétiques avait co-produit une exposition/show « *Venere in restauro* » durant l'été 99 au Pitti. Deux tableaux y figuraient après traitement : *Vénus coiffant Cupidon* de Giovanni da San Giovanni et *Vénus, Vulcain et Cupidon* du Tintoret – ce tableau en ressortant particulièrement laminé, selon des témoins directs. Une troisième œuvre était encore au stade des études préliminaires : *La Bella* du Titien.

Dans la publication qui accompagnait l'événement, Antonio Paolucci, surintendant des Biens artistiques et historiques de Florence, s'est chargé lui-même d'expliquer cette collaboration. En deux temps et trois mouvements.

1°) Un éloge de l'Entreprise en général, qui – reconnaît-il modestement – parvient plus rapidement et plus efficacement que les historiens de l'art à « deviner le potentiel 'pop' des chefs-d'œuvre de l'art ancien, leur capacité à dialoguer avec le grand public (con la gente comune) ». Ainsi peut-elle « découvrir ou redécouvrir l'actualité de certains messages iconographiques que l'historien de l'art professionnel a tendance à négliger ».

2°) Démonstration. Le rôle des produits de beauté est bien de « fare piu belle le donne », de provoquer « l'interesse, la gelosia, l'amore ». Le sponsor associé éclaire ainsi le thème profond de ces trois œuvres.

3°) Conclusion : « C'est un triptyque parfait qui transmet un message publicitaire délicieusement efficace, porté par trois images : les soins cosmétiques

(Vénus coiffant Cupidon), le résultat des soins qui est la Beauté féminine (représentée par le chef-d'œuvre du Titien) mais aussi les intrigues érotiques (Vénus qui s'apprête à tromper son mari Vulcain) ».

Une chose est sûre. Le message n'est pas : « la restauration est le soin cosmétique de l'art ». Seul le rapport entre le sujet du tableau et le sponsor justifie ce mécénat : comme, mettons, celui d'une boucherie en gros pour *Le Bœuf écorché* de Rembrandt, rappelant au grand public la dimension gustative, très actuelle, de cette œuvre.

M.F.-F.

Au Louvre : Conférences et débat

Le 18 octobre, l'auditorium du Louvre a proposé une journée de conférences sur les restaurations récentes de fresques du *Quattrocento* en Toscane. Giorgio Bonsanti, longtemps *soprintendente* à l'*Opificio delle pietre dure* de Florence, fit un historique impressionnant des dégradations commises pendant les années 60 et 70. Le projet de créer un musée voué aux très nombreuses fresques détachées de leur paroi d'origine lui fit dire que : « *Le détachement des fresques est peut-être le meilleur exemple de transformation du patrimoine en produit de consommation périssable* ». Puis fut longuement abordé l'énorme problème des résines acryliques, entre autres le paraloïd B72, dont l'emploi sur les fresques de Piero della Francesca à Arezzo – objet des trois communications suivantes – s'est révélé désastreux. Ce produit, extrêmement difficile à supprimer, a viré au sombre et causé des brillances ; il a provoqué des éclatements de la couche picturale et créé un film imperméable empêchant la respiration du mur.

La place nous manque pour dire tout le bien que nous avons pensé de Fabrizio Bandini, restaurateur très attentif de *La Trinité* de Masaccio, qui fit l'analyse des techniques du maître.

(Nous espérons revenir dans un prochain *Nuances* sur les différents thèmes abordés dans cette journée de conférences.)

Une table ronde présidée par Michel Laclotte clôturait la journée. Il y déplora la dérestauration des antiques, prenant pour exemple celle des marbres d'Egine à la Glyptothèque de Munich où l'on démontra dans les années 70 le travail que le sculpteur Thorvalsen avait réalisé vers 1816.

Les membres présents de l'ARIPA purent s'exprimer lorsque, pour finir, le micro circula dans la salle, ce pourquoi nous remercions les responsables de l'auditorium.

James Blœdé

Entretien avec Serge Rezvani

à l'occasion de la parution de son nouveau roman,

L'Origine du monde

☞ *Ceuvre expressément peinte par Courbet pour orner le cabinet particulier d'un amateur,*

L'Origine du monde est désormais offerte à tous les regards au Musée d'Orsay. Dans le nouveau roman de Serge Rezvani, auquel elle prête son titre, elle est le pivot de l'intrigue et la pierre angulaire d'une large réflexion sur la façon dont on reçoit l'image et les traitements que l'on inflige aux tableaux. Un roman philosophique aux allures de pamphlet...



Serge Rezvani
dans son atelier en 1975

Jean-Max Toubeau : Je me demandais en lisant votre livre si vous connaissiez l'histoire d'Helmut Ruhemann.

Serge Rezvani : Pas du tout.

J.-M. T. : C'est étonnant... C'est quelqu'un qui a été probablement le pire criminel (inconscient) du point de vue de la restauration en peinture depuis la dernière guerre. Ruhemann était un restaurateur allemand qui travaillait pour les musées de Berlin. Il est arrivé en Angleterre en 1933 et la National Gallery de Londres l'a engagé comme chef d'équipe. Durant la guerre, les collections de peintures ont été stockées dans des carrières du Pays de Galles, et c'est là qu'il a fait ses expériences, sous la responsabilité de Kenneth Clark, il faut le rappeler. Ruhemann a pu donner libre cours à sa passion de dévernisseur et d'explorateur. Il s'est mis à faire des fouilles dans la matière de chefs-d'œuvre que possédait la National Gallery. Et cela a été évidemment un scandale terrible quand les tableaux sont réapparus décapés, avec des couleurs d'une brutalité épouvantable. Il y a eu une énorme polémique. Les plus grands artistes ont protesté, Balthus par exemple, mais aussi des artistes anglais, ainsi que tous les meilleurs esprits de l'époque, spécialistes des problèmes de restauration, comme Cesare Brandi, René Huyghe, Ernst Gombrich. Et donc Ruhemann s'est défendu. Et pour se défendre, il a dit des inepties sensationnelles, par exemple que les glacis sont fragiles et que les grands maîtres n'usaient jamais de procédés fragiles ; donc ne faisaient jamais de glacis ! Il a dit aussi que tous les originaux étaient

menacés par l'existence de la bombe atomique et étaient destinés à disparaître. Et que, par conséquent, ce qui comptait, c'était de constituer une réserve de reproductions photos quasi-parfaites. Evidemment, avec ce genre d'idées dans l'esprit, on comprend pourquoi il voulait que les œuvres soient les plus claires et les plus colorées possible.

S. R. : Il les mettait au service de la machine, voilà qui est merveilleux !

J.-M. T. : Il exprimait clairement le fantasme que vous mettez en scène dans votre livre.

S. R. : Non, je ne connaissais pas cette histoire. Je me garde, quand je commence l'écriture d'un livre, de trop me documenter. Mais je m'aperçois toujours qu'au bout du compte, mes fictions finissent par rejoindre la vérité, par d'autres voies... et donc rejoindre aussi d'autres intelligences critiques.

James Bløedé : Celle par exemple de Walter Benjamin. Je pense à ce qu'il a écrit sur la reproduction des œuvres dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*.

S. R. : Oui, quel précurseur extraordinaire ! Il avait compris très tôt de quoi la peinture risquait de crever !

J. B. : Pour lui, la photographie fait perdre à l'œuvre...

S. R. : C'est extraordinaire d'y avoir pensé.

J. B. : ... son authenticité.

Entretien

S. R. : Oui, et surtout son unicité. Aujourd'hui les gens vont à la source du T-shirt. Quand ils vont au musée, ils sont heureux de retrouver la matrice du truc qu'ils ont sur le dos. Que ce soit *La Joconde* ou les *Anges* de Raphaël.

J. B. : C'est ça. Et le mystère des œuvres opère d'autant moins qu'on les a galvaudées. Mais vous, vous avez imaginé mieux – je veux dire pire – que l'appareil photo : la machine qui met fin aux pratiques de restauration en volatilisant les originaux pour produire des copies inaltérables, insensibles au vieillissement. La fiction dépasse ici la réalité, mais pas de beaucoup. Bien des restaurations font de même. En supprimant les marques du temps, elles ruinent, *ipso facto*, l'authenticité des œuvres. Ce qui est très frappant et qui transparaît dans votre livre, c'est que le musée réalise dès sa création une utopie en se constituant et s'augmentant avec des œuvres arrachées du lieu pour lequel elles étaient faites pour...

S. R. : Oui, les mettre nulle part.

J. B. : C'est ça... et donc tout se passe comme si, après les avoir mises hors-lieu, il s'agissait maintenant de mettre les œuvres hors-temps. Voilà qui réaliserait la plus parfaite des utopies... enfin, parfaite... parfaitement totalitaire et mortifère.

Absolument. Détruire sous
prétexte de conserver. Egarer
sous prétexte d'universaliser.

S. R. : Absolument. Détruire sous prétexte de conserver. Egarer sous prétexte d'universaliser.

Oui, finalement, l'histoire de cette machine que j'ai « inventée » dans mon livre serait un peu comme un rappel de ce qui se passe et surtout va se passer en biologie... Je connais des gens : philosophes, psychanalystes, biologistes, juristes... qui ont créé – comme vous le faites pour les œuvres d'art – une sorte de comité de vigilance, oui, comme vous pour la restauration-destruction des œuvres ! Ils s'inquiètent, eux, de l'être humain, de la mise en morceaux de l'être humain. Donc, en venant de deux pôles si divergents, on retrouve une même terrible question : *la perte d'unicité*... c'est-à-dire la perte de raison d'être.

Je peux dire que mon livre, *L'Origine du monde*, traite, de manière sous-jacente, aussi de biologie, bien sûr d'une manière métaphorique. Il y est question du corps humain, du sacré corps humain.

Au contraire de ce que l'on croit communément, je

pense que les grands peintres – les vrais grands ! – n'ont jamais fait de portraits « ressemblants ». L'artiste, je veux dire le visionnaire, proposait un homme idéal. Disons que dans le *regard montré* d'un être humain, vous ne trouviez pas la reproduction du regard de celui qui avait servi de modèle mais, on pourrait dire, une vision de l'homme idéalisé, d'un être en dépassement de lui-même, un artiste de lui-même, en quelque sorte. Ce rapport artistique de l'homme avec son être et son futur était vraiment mis en forme par les peintres, à mon avis. Et je pense que la photographie, l'invention mortifère de la photographie, a été une réelle catastrophe non seulement pour la peinture mais pour la vision « humaniste » que l'homme pouvait projeter imaginativement de lui-même. Cela devait aboutir à *L'Origine du monde*, évidemment. Découper ! Ne prendre de la femme qu'un morceau... choisi. Un « cadrage » !

J. B. : Oui, la photographie qui cadre et qui ampute...

S. R. : Courbet a peint ce tableau d'après photo, il n'a osé peindre ce tableau qu'à cause de l'évidence *objective* de la photographie, c'est absolument sûr ! Notre œil a une vision panoramique du monde ; à quelque chose près nous voyons comme les mouches, jusque derrière nos oreilles, non ? Et les peintres fidèles à cette vision globalisante du monde peignaient... composaient leurs tableaux. Et ça, c'était un acte de grande importance ! Mais dès que la photographie est *rentrée dedans* la culture, on s'est mis non plus à composer mais... paf !... à dé-com-po-ser...

J. B. : Il est flagrant que la plupart des artistes de nos jours ne savent plus composer. Ou bien ils ne se soucient plus de composer, ils juxtaposent.

S. R. : Absolument. On a inventé ce mot de « zapping » et on le retrouve partout. Le discontinu fait maintenant partie du regard. Et donc même la pensée devient discontinue. Voilà pourquoi, ce qui m'a principalement préoccupé dans les thèmes successifs qui ont bâti mon livre, c'est la décomposition du corps humain, la *désacralisation*, si l'on peut dire, de l'homme, qui permet tout. A partir du moment où on désacralise la figure humaine, c'est l'irrespect, et bien sûr l'irrespect permet tout ! Ce n'est pas par hasard si les religions monothéistes avaient pris grand soin de l'intégrité de la « figure » humaine... laissant entendre que le jour où on s'en prendrait à cette « divine » figure, le jour où on ne la respecterait plus, on détruirait l'idée que l'homme pouvait projeter de lui-même... et donc de son appartenance au divin... donc à une éthique... et bien sûr à une esthétique qui en découle fatalement...

J. B. : Effectivement, la composition ne joue pas qu'un rôle esthétique. Elle est le véhicule de la pensée et donc aussi de l'éthique. Tout cela va main dans la

main et est indissociable. Mais aussi on a cessé de croire à la capacité de l'image d'incarner l'être réel ou imaginaire qu'elle représente. Les totems, les fétiches dans lesquels on plantait des clous ou encore les représentations de diables, au Moyen-Age, attaquées par les croyants à coups de canif n'avaient même pas besoin de reproduire fidèlement les traits d'un modèle pour être agissants. L'art se désenchanter et plus les gens se cultivent, plus se perd la croyance en la réalité vivante des images.

S. R. : Bien sûr. Mais c'est là où j'insiste cependant sur la césure profonde qu'il y a entre l'expression primitive, si l'on peut dire – les fameux arts premiers comme on les nomme maintenant – et la peinture qui projette la figure humaine vers son inconnu, vers sa représentation contenant de l'inconnu. Le danger du trop fameux « Musée imaginaire » de Malraux, c'est d'avoir tout égalisé. Je lui en fais le douloureux reproche. Voilà que tout à coup, « tout vaut tout ». Il paraît que Malraux, au moment où il écrivait *Le Musée imaginaire*, aurait réduit certaines pages sur Goya pour donner plus d'importance à la peinture haïtienne qu'il adorait et qui représentait pour lui le paradigme même d'un Art contenant en lui de l'universalité...

La question se pose de plus en plus : est-il bon de n'avoir que de la « culture » ou d'être cultivés ? Dans cette confusion je vois un véritable danger pour la compréhension des diverses possibilités de l'Art...

J.-M. T. : Par incapacité de juger du qualitatif, l'attention est continuellement donnée au quantitatif, c'est-à-dire « plus, c'est toujours mieux ». On dit d'ailleurs : « c'est un plus », on ne dit jamais : « c'est un mieux ».

S. R. : Oui, vous avez tout à fait raison. Mais je pense surtout que le drame, et ça c'est quasiment toute la peinture du XX^e siècle que je remets en question... et encore pas suffisamment dans mon dernier livre... J'ai participé exclusivement pendant vingt ans à la vie de la peinture, oui, j'ai été exclusivement peintre pendant vingt ans, avec quand même au fond de moi quelque chose comme une tension vers la « Beauté ». Nous devons à l'« acculture » américaine cette dérive vers un certain côté caricatural de la recherche en peinture. Les œuvres devaient avant tout devenir instantanément reconnaissables pour le nouveau riche américain. Et plus c'est reconnaissable, plus c'est réconfortant pour un esprit paresseux et sans nuances. Calder racontait volontiers qu'un collectionneur texan lui ayant commandé un « stable » pour son parc à sculptures lui avait demandé si ça ne le dérangeait pas qu'il le fasse couler tout en or. « *Qu'importe, lui aurait répondu l'artiste, puisque je peins tous mes "stables" en noir.* »

J. B. : Vous évoquiez, juste avant, les risques que la culture fait courir à l'art. Le drame c'est que cette cul-

ture est avant tout celle de l'historien. L'histoire de l'art a confisqué l'art alors qu'elle-même n'a des œuvres qu'un savoir, une culture livresque, et non une connaissance. Comme l'a écrit Paul Valéry, elle transforme les œuvres en documents. Si l'on voulait que les gens aiment réellement la peinture, c'est à la peinture qu'il faudrait les initier et non à son histoire. Or le développement insensé de l'histoire de l'art a produit tout l'inverse et les gens croient que pour apprécier les œuvres, il faut être savant. Le résultat c'est qu'ils ne savent plus les regarder pour elles-mêmes et n'osent plus se fier à leur propre regard.

S. R. : Je suis tout à fait d'accord. Mais là vous touchez au plus perfide des problèmes qui se trouve dans cette inflation du commentaire.

J. B. : Et plus s'enfle le commentaire, plus se perd la langue propre des œuvres. Cela vaut d'ailleurs pour l'art contemporain. Que de beaux parleurs qui répètent qu'il faudrait éduquer les gens contre leur goût personnel pour qu'ils l'apprécient ! L'influence de la critique est devenue telle qu'on a parfois l'impression que c'est elle qui fait l'art et non plus les artistes.

S. R. : Les artistes contemporains sont manipulés par les commissaires.

J'ai assisté avec Danièle, ma femme, à quelque chose d'assez comique et qui a son importance. J'ai très bien connu César... avant qu'il ne soit César. A l'époque, j'avais exposé une toile au Salon de Mai. C'était l'année où César avait fait un peu scandale avec sa première *Compression*. Je me trouvais là avec ma femme, un peu avant l'ouverture du Salon. Dans les salles encore vides nous voyons César en train de tourner anxieusement devant un cube de métal froissé. C'était une bagnole compressée – on n'en avait jamais vu. César tournait donc autour en disant : « Ah, ce que je suis emmerdé, ah, ce que je suis emmerdé ! Vous avez vu ce truc ? Je suis vraiment, vraiment emmerdé. Qu'est-ce que vous en pensez ? J'ai fait une connerie, non ? J'ai sûrement fait une connerie. » Qu'est-ce qui s'était passé ? César sculptait dans un atelier de ferrailleur et à côté il y avait un garage de compression d'épaves. Et il s'était dit : « Au fond voilà un merveilleux socle pour ma sculpture ». Et il a fait venir une compression au Salon de Mai. Sur ce socle il avait donc posé sa sculpture. Mais voilà que ce Pygmalion de Restany est arrivé. Et il a dit : « Mon petit César, hop ! tu vas m'enlever ta sculpture. » Et le pauvre César s'est retrouvé avec sa compression toute nue. Catastrophique angoisse ! Et ça a été un succès. De ce jour, toute l'œuvre de César a basculé dans le gouffre de la bonne trouvaille ! Vers le « faire choc », oui, la trouvaille, vers une surenchère de la surprise, et plus jamais dans le sens de la profondeur... toujours vers la surface, vers le tout de suite visible, le « marrant », comme on dit.

Entretien

J.-M. T. : C'était très frappant, à la rétrospective qui a eu lieu au Jeu de Paume, de voir à quel point tout le début était intéressant et à quel point après...

S. R. : Oui, absolument. Il parlait merveilleusement de son travail, quand il découpait les tôles et les soudait... Il en parlait très joliment ; il avait vraiment un sens pour ainsi dire poétique dans sa façon de parler de son travail. Et puis après, quand je l'ai vu à Venise, un peu avant sa mort, il m'a raconté pour la énième fois comment il avait pris son pouce, comment il l'avait fait agrandir et encore agrandir... D'accord, pourquoi pas ? Mais là, on est ailleurs, on est déjà dans la production marchande... oui, beaucoup plus près des petits trucs de notre société, ça il faut le reconnaître ! On est dans le sens de cette société, à gueule de SICAV.

J. B. : Une société qui, par souci de rentabilité, a fait de l'art un produit de consommation immédiate. Les statistiques à cet égard sont effarantes. Pas plus de quelques secondes d'arrêt devant tel ou tel chef-d'œuvre. Et les autorités n'hésitent pas à avouer que c'est pour cela qu'elles restaurent. Pour rendre les œuvres immédiatement « lisibles » ! Le problème du « Grand Musée », comme vous l'appellez dans votre livre, c'est de faire en sorte que des hordes de touristes puissent défiler en s'arrêtant le moins possible devant les œuvres, c'est de gérer des flux de foule.

S. R. : On vous racole vers les musées. Les affiches, par exemple : un détail de tableau... ou alors une miniature devenue soudain grande comme une maison. On fait grand, on sort les œuvres de leur mesure. Plus de mesure ! Plus d'échelle parce que les gens n'ont plus le sens de l'œuvre. Le Palazzo Grassi a fait une exposition sur les Hollandais. Il y avait une affiche immense représentant un autoportrait de Van Gogh. Et finalement, quand on le cherche dans l'exposition, au milieu d'une foule... finalement on découvre un merveilleux tout petit tableau, à peine plus grand que la main, oui, une merveille vraiment, qui a tout son sens ! Bon, vous avez un « livre d'art » sur l'œuvre de Léonard de Vinci où il y a juste – je ne sais pas si vous le connaissez... – on voit juste un bout de menton et un bout de lèvre sur la couverture. Donc maintenant on en arrive à découper le tableau en petits bouts et à trouver plus beau le détail que l'ensemble.

J. B. : Evidemment, ce n'est plus comprendre le tableau puisqu'on ne peut comprendre le détail que par rapport à l'ensemble.

S. R. : Oui, on ne veut plus de l'ensemble. Le détail, à vrai dire le fragment, arrive à devenir un tout, grâce à la photographie, d'ailleurs, qui permet la reproduction plus que vraie. Donc on a imagé la peinture, ce qui est une catastrophe. On « zappe » dans les tableaux : plus le fragment est agrandi et plus c'est beau !

J.-M. T. : Et c'est vrai que dans la tradition qui nous intéresse, la question du détail dans son rapport avec l'ensemble est absolument capitale. J'ai lu, il y a quelques jours, cette phrase de Degas : « *Il y a du courage à traiter la nature par les grands plans et les grandes lignes et de la lâcheté à la traiter par les détails. C'est une guerre.* » Et cette guerre que tous les peintres ont livrée pour aller à l'ensemble, pour faire exister un ensemble et pour ne pas se laisser tomber dans les détails – ces « *petits importants qu'il faut mettre à la raison* », comme disait Ingres – cette guerre n'est maintenant plus comprise.

S. R. : Bien sûr, là je comprends très bien... à l'époque. Mais peut-être que les mots qui sont employés ne valent plus pour nous. Parce que maintenant le détail, le fragment, disons, est presque devenu l'essentiel. La restitution par la photographie en couleur, par exemple, de certains détails de Tintoret, un arrière-plan, cet espace indéfinissable où les choses apparaissent comme des fantômes, finalement ces détails pour notre œil saturé de « cadrages » objectivés par la mécanique à faire des images, sont plus « modernes » que l'ensemble. La culture d'aujourd'hui nous amène, et eux, les graphistes qui choisissent ces photos, amènent les gens à goûter des choses qui sont d'une grande liberté, parce que finalement tous ces arrière-plans, ce ne sont pas des détails comme l'entendait Ingres, c'est exactement le contraire. Ce sont des fragments. Le fragment, aujourd'hui, est devenu « visible » par référence... On dira, par exemple : voyez, n'est-ce pas tout à fait un Staël, ce bout de paysage ? On dira : et ça, ne croirait-on pas du Soulage ? Voilà où se niche la « culture »...

Ceci dit, vous parliez de l'histoire de l'art. Je pense que, là aussi, peut-être, il faudrait y réfléchir, parce que quand Cézanne disait que chaque peintre apportait un maillon de plus à la chaîne de l'Art, à l'histoire, ça voulait dire que l'art avait un sens, qu'il allait dans un sens ; qu'il avait commencé quelque part et qu'il allait vers... Maintenant nous sommes sortis du sens. Déjà nous en sommes sortis par la politique, par l'état du monde, puisque, évidemment, l'avenir est dans le passé ; plus d'utopie, on ne peut plus imaginer l'avenir... ou alors c'est le chaos. Et là encore je me dois de rappeler que ce sont les artistes qui avaient ce rôle presque sacré de projection, justement, comme disait Cézanne. En un sens, même dans la bouleversante mélancolie de l'horreur de la mort que l'on peut lire dans le regard des derniers portraits de Rembrandt, il y avait le désir d'un *plus*, quelque chose de beaucoup plus mystérieux que le réel du pourrissement de la mort. Donc en sortant de l'histoire de l'art – pas celle des historiens – mais telle que la construisaient inconsciemment les artistes qui lui donnaient du sens, nous assistons à la fin de la peinture qui était désir d'un plus, désir d'un mieux pour l'humanité. Ça rejoint notre sortie du sens telle que se présente la vie d'aujourd'hui. Si les artistes, en plus, ne peuvent pas apporter à l'homme

une « vision », ce désir d'autre chose presque métaphysique si nécessaire à l'homme, alors à quoi bon l'Art et ces fous nommés artistes ? Si le rôle des « artistes » se restreint à faire du collage avec les éléments du monde... du monde des hommes d'action, ou de reproduire quelque chose comme un équivalent de leur violence, alors tout espoir est perdu ! Dans les années 30, je ne sais plus quel marchand de tableaux allemand écrivait à un de ses amis aux Etats-Unis, voyant la peinture expressionniste allemande : « *Je crois que des choses horribles vont arriver, il se prépare des choses épouvantables !* » Il est mort évidemment dans les camps. Il était juif. Il avait pressenti, à travers la peinture, ce qui allait se passer.

Et je pense qu'aujourd'hui, à travers ce qui se fait passer pour de l'Art... A propos, vous avez vu *Le Monde* d'hier ? En Chine ? [ndlr : 24-25 juin 2000] Ah, essayez de retrouver l'article. Il y a des « artistes » chinois qui, à l'imitation de l'Occident, font des « installations ». Mais bien sûr, eux vont plus loin. Ils ont obtenu que la morgue leur prête des cadavres de vieillards et aussi des bébés, morts. Ces « artistes installateurs » ont disposé ces cadavres mêlés sur un lit de glace. Et on voit ainsi le visage d'un vieil homme mort contre un bébé mort. Tout ça congelé. En Chine ! A Pékin ! Et comme ce n'était pas suffisant, en même temps, sont exposés des animaux vivants embrochés dans des fils de fer, qui ainsi continuent à mourir le temps de « l'installation ».

En Allemagne, à Mannheim, près d'un million de visiteurs se bousculaient pour découvrir deux cents véritables cadavres humains tenant leurs viscères, le tout plastifié, présentés par un certain *Herr Doktor Gunther von Hagen*. Non, non, il faut nommer ces choses pour ce qu'elles sont ! Voir et nommer les choses comme elles sont ! Tout ça, qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire vraiment que ces artistes – que je nomme des *anartistes* – autorisent tout simplement la torture, ils autorisent la dégradation de toutes les valeurs... ils font le lit des Mengele à venir ! C'est là où les peintres du xx^e siècle – ceux que Dali nommait les « *cocus de l'art moderne* » – ont participé de la perte de respect de « l'humain » qui a caractérisé les grandes tueries quasi industrielles réalisées par les Allemands pendant la dernière guerre. Il y a un texte de Picasso...

J. B. : Pour ma part, j'ai toujours pensé que *Les Malheurs de la guerre* de Goya étaient beaucoup plus émouvants que *Guernica*.

S. R. : Ah ! Bien entendu. Vous avez lu ce que j'ai écrit sur *Guernica* dans *L'Origine du monde* ? Ce n'était pas du tout une boutade quand Picasso a dit à un officier nazi qui s'interrogeait sur l'aspect régressif de *Guernica* : « *Mais Guernica, c'est à vous autres que nous le devons !* » Cela voulait dire que Picasso avait voulu faire aussi « laid » que l'horreur de *Guernica*... et surtout pas du « beau ». Il a fait diverger l'éthique de l'esthétique. C'est bien là l'exemple d'une « inesthétique

bien pensante » devenant le paradigme d'une nouvelle forme de « beauté ». Eh bien, personnellement, je pense que quand l'éthique et l'esthétique divergent – je le pense même pour Bacon, bien que ce soit un grand peintre... *incomplet* pour cela – oui, je pense qu'il y a là quelque chose de très inquiétant aussi ; il y a là du terrible avenir ! Comprenez-vous, la vision de l'homme à travers Bacon est une vision qui autorise le découpage du corps humain, qui autorise la boucherie future, qui autorise, autorise, autorise... et qui présage.

Bref, il ne faut jamais oublier de se souvenir de « ce que sera demain ». Et puis il y a aussi un problème de sémantique. On peint des morceaux humains sur une table d'opération... c'est encore de la peinture... ensuite on pose de vrais morceaux humains sur un lit de glace... et ce sont les mêmes mots qui disent l'Art que l'on emploie...

J. B. : Et tout cela finit dans ce que vous appelez le « Grand Musée ».

S. R. : Pour moi, c'est une métaphore. Evidemment, pour moi, le Grand Musée c'est l'ensemble de ce qu'on range dans ce qui fait art et qui va de Duchamp à *La Joconde*. Duchamp et *La Joconde* sont aussi beaux l'un que l'autre, selon le Grand Musée.

J.-M. T. : « La pissotière » aujourd'hui est devenue le bénitier dans lequel tout le monde fait ses dévotions.

S. R. : Exact ! Il y a longtemps qu'on aurait dû la déboucher et passer outre ! N'est-ce pas ce qu'aurait fait Duchamp « jeune » ? Et c'est bien ce qu'a fait un certain Pinoncelli. Il a pissé dedans, tout en lui donnant quelques bons coups de marteau. D'ailleurs on l'a condamné, au nom de la « culture », à je ne sais quel temps de prison et à une très forte amende !

J. B. : La prison, je ne crois pas. Mais une très forte somme, oui, qui comprend d'ailleurs les frais de restauration.

S. R. : Tout vaut tout... et pour finir rien ne vaut. En fait nous sommes sortis du sens, à tous points de vue, je pense, historiquement, artistiquement et même en quelque sorte intimement.

Prenons le cas des grottes de Lascaux, pour exemple de conservation démente. Je ne l'ai pas inventé. Quelle plus belle métaphore ?

J. B. : C'est l'histoire de l'huile des voitures que vous racontez dans le livre, n'est-ce pas ?

S. R. : A l'époque où la chose est arrivée, les journaux en ont parlé. Récemment, je me suis retrouvé à France-Culture avec un spécialiste de l'art pariétal. Je lui ai demandé s'il était au courant de ce joli incident. Il a nié tout en me priant fermement de ne pas en parler.

Entretien

J. B. : C'est sûr, il n'est pas très correct de parler de ces choses-là !

S. R. : Je trouve cet avatar admirable. Je jubile quand j'entends ces choses-là, parce que c'est bien fait, oui, bien fait pour nous, bien fait pour tout le monde, parce que vraiment là, le coup du parking qui fout tout en l'air... l'huile qui goutte des voitures, et tout ça !

J. B. : Vous voulez dire qu'ils ont fait le parking au-dessus de la grotte ?

S. R. : Non, non ! Pas du tout. Mieux que ça ! Il s'est passé ceci : dans les débuts, et cela pendant des années, on y a drainé de telles foules que l'haleine des gens a fait se développer une sorte de moisissure qui détériorait les couleurs... Bref, ça s'esquintait et, pour ne pas perdre la clientèle, on a fabriqué la seconde grotte identique à la première. Et les foules ont commencé à visiter la seconde grotte. Là aussi, la reproduction vaut le réel, si ce n'est mieux ! On s'en fout du réel. Et ils ont fait un parking, pas au-dessus de la grotte, je ne pense pas, mais à un certain endroit sans savoir que l'huile qui gouttait des voitures à longueur d'année s'infiltrait par des chemins secrets, suivait des veines ; et l'on s'est aperçu que l'huile commençait à suinter sur les parois de la vraie grotte.

J. B. : Est-ce qu'on a déplacé le parking ?

S. R. : J'espère que non, bien que je le suppose ! Mais finalement, qui visite la vraie grotte ? Personne ! On pourrait très bien la supprimer. C'est là où je pense que la machine que l'on trouve dans mon *Origine du monde* n'a rien de bien extraordinaire... C'est un peu comme ça que j'ai eu l'idée de cette machine qui détruit les tableaux. On prend toutes les molécules du tableau et on peut le reproduire identiquement. Mais le tableau original, lui, il a disparu à jamais. Finalement, ça évite la restauration, le tableau a disparu mais son image est devenue éternelle.

J. B. : Cette histoire de Lascaux et de parking me fait penser à une autre. Savez-vous que le projet a été monté très sérieusement de faire à Florence une copie des Offices avec tous ses tableaux, hors de la ville, à cause de...

S. R. : Pour le parking ! Ah ah ah !

J. B. : Il y ont pensé très sérieusement. On l'aurait construit dans la banlieue, dans la campagne, et comme ça les cars ne seraient plus entrés dans Florence.

S. R. : C'était des précurseurs. Ça finira comme ça. Je pense qu'un jour les vrais tableaux seront ensevelis quelque part, oui, que les originaux pourront dans quelque bunker...

J. B. : C'est ce qu'on peut craindre. Mais là, cela m'évoque la haine des conservateurs pour le public qui ressort bien de votre livre. Eux, effectivement, pourront accéder aux œuvres, mais débarrassés de ce public qui les encombre.

S. R. : Absolument, et de vous, des comités de vigilance, des gens qui sont là à dire : qu'est-ce que vous avez fait, qu'est-ce que vous faites ? On n'aura droit qu'aux reproductions.

J. B. : Déjà au Grand Louvre, au moment de l'ouverture, après la construction de la pyramide, ils avaient songé à faire une salle des chefs-d'œuvre, très sérieusement, où ils voulaient mettre *La Joconde*, *La Vénus de Milo*, *la Samothrace*...

J.-M. T. : Je pense que la peinture ancienne n'est vivante que si elle sert de point de comparaison à la peinture que l'on essaie de faire.

S. R. : Evidemment. En fait, la conservation tue. Je pense qu'une certaine iconoclastie est nécessaire à la vie. La vie et la mort vont ensemble. Qu'une œuvre vieillisse ; elle n'en sera que plus émouvante. Vouloir pratiquer de la chirurgie esthétique avec les chefs-d'œuvre, c'est comme ces maquillages pratiqués sur les morts aux Etats-Unis... ou ces vieilles qui font les petites filles...

**On ne voyait pas très bien certains
tableaux, mais l'imaginaire travaillait...
et vous encourageait à créer aussi**

J. B. : Oui, mais c'est aussi sans doute à cause d'une trouille terrible de l'avenir. Le fait d'empêcher cet avancement de la civilisation qui bâtit sur les strates du passé et d'essayer de la momifier, de la figer parce qu'on a peur de l'avenir que l'on nous promet, et d'essayer de sauver ces choses qui ont été faites avec un métier qui s'est perdu, cet humanisme qui n'est plus... Il y a là une trouille panique qui provoque la volonté de tout rénover.

S. R. : Mais c'est très spécial, ce qui se passe en ce moment, depuis la guerre, disons... Nous, on a connu des musées vétustes, où il fallait dénicher certains tableaux. On ne les voyait pas très bien mais l'imaginaire travaillait... et vous encourageait à créer aussi. Alors qu'eux, ils pensent pour vous, ils voient pour vous...

J.-M. T. : On ne les voyait pas toujours très bien mais parfois, on les voyait au sommet de ce qu'il est possible d'avoir comme qualité de vision parce que, quand un tableau était près d'une fenêtre et qu'un jour d'hiver un petit rayon de soleil tombait exactement comme il fallait... une lumière naturelle, chaude, qui rendait translucides toutes les couches de la peinture...

S. R. : Absolument, on voyait même certains repentirs dessous, dans les faux jours, la lumière frissante, les tableaux étaient vivants.

J.-M. T. : Oui, toujours différents selon le temps et l'heure.

S. R. : Vous parliez de la haine des conservateurs, je le crois à tous les niveaux. L'université est un nid de haine. Quelqu'un qui fait une thèse sur un auteur... ça finit par devenir l'ennemi. Ils se rapetissent tellement à force d'aller dans les détails, que les thèses finissent toujours par suinter la haine. Et dans les musées, il semble que ces gens qui se sont condamnés à traiter les tableaux comme de grands malades... qu'il faut cependant montrer ne serait-ce que pour vendre les fameux produits dérivés tels que T-shirts, catalogues, cartes postales, posters, etc. Il me semble qu'à la longue, ces gens doivent ressentir leur petitesse, leur incapacité de créer, c'est certain, ce sont des gens qui n'ont aucun épanouissement personnel, ça se voit ne serait-ce que par l'inflation de didactisme qui distrait et empêche toute méditation devant les œuvres. Des gens comme ceux-là sont tout simplement dangereux. ... de leur confier toutes ces œuvres !... Il est normal qu'ils détournent *le silence sacré* des œuvres par tous les moyens possibles.

J. B. : De toutes façons, déverser un tel flot de paroles sur les œuvres, c'est bien une manière de lutter contre... contre les sensations, les émotions et le sentiment du beau, et par conséquent, contre les œuvres. Et cela n'est pas près de s'améliorer maintenant que la profession se veut scientifique.

S. R. : Ensevelir sous le commentaire, évidemment. Si quelque chose demande le silence, c'est la peinture. Et la peinture, c'est le silence, c'est le seul, le dernier aujourd'hui... Il n'y a plus d'autre possibilité de silence en ce monde si ce n'est celui offert par la contemplation que suscite une œuvre peinte.

J.-M. T. : Enfin, je crois qu'il ne faut pas non plus négliger la qualité... Ils sont rares, mais il y a des commentaires de qualité. Il me semble que c'est Paulhan qui disait : « *Les peintres font des yeux et les critiques font des lunettes* ». Ça peut être vrai. Il y a des gens, par moments, qui peuvent vous aider à voir. Parce que, comme vous le disiez tout à l'heure aussi, l'image vraie est une image mentale : donc on n'est pas vierge devant

le tableau ; ce qui se passe dans la tête est toujours marqué par les idées qu'on se fait du monde et des choses.

S. R. : Bien entendu. Mais disons que chaque moyen de transmission de l'émotion, de l'intelligence, a ses exigences. Et la parole est inutile devant la peinture qui est exigence d'un certain silence.

J. B. : Bien sûr, ce n'est pas le même langage.

S. R. : Comme l'image est inutile devant le littéraire.

J.-M. T. : Tout à fait. Mais avant ou après, ce peut être intéressant.

S. R. : Je comprends, mais on ne peut pas parler de cas particuliers dans le contexte de cette conversation. Nous sommes dans le général, on parle de certains principes.

J.-M. T. : Non mais même d'un point de vue général, par exemple, je trouve que la lecture qu'on peut faire des écrits de peintres, de leurs lettres ou de leurs notes...

J. B. : Ah, mais des écrits de peintres !

S. R. : Mais un peintre évidemment, s'il se résout à rompre le silence de la peinture, c'est qu'il en éprouve une immense nécessité !

J.-M. T. : Les peintres ont une façon de parler de la peinture...

J. B. : ... qui n'est pas du tout celle des conservateurs et des historiens de l'art.

S. R. : Il y a des phrases de Cézanne ou de Van Gogh extraordinaires. Le *Journal* de Delacroix...

J.-M. T. : Mais il y a aussi des gens qui ne sont pas des peintres mais qui ont été amis de peintres, qui ont été des témoins, qui ont compris des choses, qui ont dit des choses intéressantes.

S. R. : Je suis tout à fait d'accord. Disons que le témoignage est très important dans ce sens-là, c'est certain. C'est finalement la glose qui est en question. Les poètes amis des peintres ne glosent pas, eux...

J. B. : C'est ça. Seule la forme poétique du langage est à même de traduire et de transmettre cette émotion, ce sentiment du beau que j'évoquais peu avant. Mais de toutes façons, aussi intéressant que cela soit, même ce que dit un peintre n'est rien au regard de ses chefs-d'œuvre. Quelle phrase de Delacroix ou d'Ingres vaudrait mieux que *L'Entrée des croisés* ou *Le Bain turc* ?



On ne connaît plus la composition originale de *L'Enlèvement du corps de Saint Marc*, de Tintoret, que par la gravure d'Andrea Zucchi (voir illustration ci-dessus). En 1815, Pietro Edwards, abusant de son pouvoir de contrôleur du patrimoine artistique de Venise, fit de cette composition horizontale un sujet vertical. Pour cela, les restaurateurs amputèrent, augmentèrent de prothèses et repeignirent largement le tableau, pour le placer dans une salle que visiterait l'Empereur d'Autriche (qui venait de recouvrer sa souveraineté sur Venise). Pietro Edwards avait fait disparaître le bûcher peint par Tintoret devant le bâtiment qui ferme la perspective. En 1955, la restauration de Pellicoli enlève des repeints et fait réapparaître le bûcher, sous lequel transparaît l'architecture. Serge Rezvani nous signale la perte de cette transparence comme un des effets de la dernière restauration en date.



Le Tintoret : *L'enlèvement du corps de Saint Marc*.
 Illustration ci-contre : l'état du tableau après les interventions dirigées par Edwards (1815)
 Page de droite : après la restauration de Pellicoli en 1955

Quant à l'histoire de l'art, elle n'a jamais aidé à regarder mieux, à peindre mieux.

S. R. : Bien sûr.

J. B. : Au contraire, il faut très souvent arriver à se laver le cerveau, l'œil, de tout ce qu'on a lu dans les livres, pour retrouver cette naïveté du regard.

S. R. : Sûrement, je le crois, oui ! Qu'est-ce qu'un peintre, si ce n'est un créateur resté au plus près de l'enfance ? L'acte de peindre est un acte scatologique, quoi qu'on en pense. Avant tout le peintre salit... et vous en fait l'intime témoin.

J. B. : Oui. Je ne sais pas d'ailleurs, à propos de Courbet, si vous connaissez cette phrase à laquelle j'ai pensé en lisant votre livre. Courbet, qui est invité en Allemagne à l'initiative des peintres de Munich ou de Francfort, je ne sais plus, et qui déclare au moment de partir : « *Je vais leur montrer comment on fait de la bonne merde.* » Je cite de mémoire mais c'est quelque chose comme ça.

S. R. : Ah oui, c'est son côté paysan, il employait vraiment le mot gras. Je pense qu'il y a un rapport... D'abord ce besoin d'immédiateté chez l'enfant. Un enfant montre tout de suite quand il dessine, quand il barbouille. Ça, c'est le peintre, c'est le contraire de l'écrivain qui cache et qui attend. Cette salissure, ce

côté enfantin chez le peintre est une des plus belles choses que l'on puisse voir. Le fameux « cadeau »... Les peintres restent en général si frais, si enfantins jusqu'à la mort. Quand vous voyez les œuvres ultimes des vieux peintres, elles sont encore plus fraîches et « enfantines », si l'on peut dire, que les œuvres d'avant, plus abouties... Ce retour à l'enfance... Ceci dit, nous venons de vivre un bizarre xx^e siècle où la régression a été érigée en système, où l'enfance, le naïf, la pathologie et le primitif, etc. ont été le moyen choisi pour tordre le cou à la peinture disons « consciente ». Picasso, justement, savait très bien quelle *perte* terrible on lui devait... Je vais voir si j'ai ce texte de lui dans mes bagages... C'est un texte très intelligent où il parle de lui, il se met en question. En gros il dit qu'il aurait aimé être Goya, être Titien. Que malheureusement notre époque est ainsi faite et qu'il a été un « amuseur »... C'est lui qui le dit.

J. B. : En effet, je vois. En le lisant, j'avais du mal à croire que Picasso en était vraiment l'auteur. Mais j'aurais aimé que vous nous parliez de l'inachèvement. C'est aussi l'un des thèmes importants de votre livre.

S. R. : Oui, ce nain qui « inachève ». C'est encore une fois une lutte contre l'image. Finalement, on ne regarde plus les tableaux. Encore une fois, comme je dis toujours, on va à la source du T-shirt, pour être vraiment très cruel sur la question. Là, ça fait partie du côté romanesque de mon livre et c'est aussi une métaphore, mais disons que l'artiste, le créateur, est un perpétuel insatisfait. S'il ne cesse de créer, c'est évidemment par insatisfaction. Au contraire de l'artisan qui ne peut qu'être satisfait, puisqu'il reproduit toujours la même chose, parfaitement close sur elle-même. C'est le contraire de l'insatisfaction car l'artisan fait un travail satisfait et satisfaisant. Donc l'inachèvement fait partie de l'insatisfaction, il me semble. Il y a un moment où l'artiste, si l'on considère qu'aujourd'hui cela puisse encore exister, un « artiste » – puisque maintenant on fait tout pour le nier –, il arrive un moment où l'artiste se sent *regardé* par son tableau. Vous comprenez ce que je veux dire ? Même abstrait, il y a un moment où le tableau devient une présence. Et évidemment, ce n'est pas dans l'achèvement que la présence peut se faire. Il y a un moment de suspension. Les Egyptiens, paraît-il, n'achevaient pas les obélisques, ils laissaient toujours un petit éclat de pierre – il faut voir l'obélisque de la Concorde, ce truc doré, c'est à devenir fou, cette pointe –, il paraît que dans les obélisques il y a toujours un éclat de pierre qu'ils auraient fait sauter au dernier moment. C'était un symbole de cet inachèvement par lequel le souffle divin pouvait pénétrer la chose. Et ça, je le crois, je trouve, même si ça n'est pas vrai, que c'est un exemple de grande beauté... Tout est là : à quel moment on suspend le travail pour ne pas tomber dans la « réussite » artisanale d'une chose trop bien close sur elle-même... donc reproductible indéfiniment... et donc délectable pour le futur restaurateur...



Entretien

J. B. : C'est un peu différent de l'inachèvement de Frenhofer ?

S. R. : Oui, Frenhofer, c'est extraordinaire qu'un écrivain ait pu penser cela.

J. B. : C'est en effet un des plus beaux textes sur la peinture... Je me demande si Balzac n'a pas questionné des peintres pour en parler si bien.

S. R. : C'est possible, mais je pense que Balzac n'a pas pu préméditer un tel texte. Voilà bien un texte disant l'insatisfaction en quelque sorte universelle du créateur. Ce texte ne décrit-il pas l'œuvre sublimement chaotique de Balzac lui-même ?

J.-M. T. : Oui, et il s'agit peut-être aussi du conflit entre conception et exécution. Dès lors que dans une œuvre, l'exécution déborde un tant soit peu sur la conception, l'œuvre retombe, se rabaisse. A l'époque où il y avait des maîtres graveurs, par exemple à la Renaissance, l'artiste qui donnait un portrait à graver, s'il y avait un collier de perles, ne dessinait que deux perles. Quand il avait trouvé la forme du collier, quand il avait mis cette courbe en harmonie avec les autres, il avait conçu, et après, celui qui faisait les perles, il exécutait. Il est certain que le fini, qui était tellement recherché au XIX^e siècle, était une forme de convention sociale, une forme de bêtise, de conformisme. Pour domestiquer l'artiste, on lui impose de se plier à des lois du genre : il doit se transformer en exécutant.

S. R. : Vous savez bien que Tintoret, on lui a toujours reproché de ne pas finir. Je serais plutôt admiratif de cette peinture, disons « imprévue »... Pour moi, je dirais que l'œuvre s'exécute en quelque sorte d'elle-même quand l'artiste a atteint un certain niveau. N'est-ce pas le cas de Frenhofer ? Mais de toutes façons, il y a deux sortes de peintres : il y a les peintres du repentir ; c'est la peinture qui, en quelque sorte, mène toute seule le processus de création, c'est-à-dire que le peintre ne sait pas ce qu'il va faire, c'est son cerveau – puisque la main est le prolongement du cerveau – qui peint et extrait du néant de l'impensé... Et puis il y a les peintres qui savent à l'avance ce qu'ils vont peindre. Ceux-là font une maquette, et c'est d'après elle qu'ils exécutent.

J. B. : Au fond, les auteurs de l'antiquité avaient déjà remarqué ces deux tendances. Je pense à l'histoire d'Apelle reprochant à Protogène de ne pas savoir s'arrêter, de trop travailler ses peintures.

S. R. : Oui, c'est sûrement la question. Cézanne est un cas... je pense que c'est le plus parlant de tous, Quand on regarde les tableaux de Cézanne, ils sont suspendus.

J.-M. T. : C'est une reconstruction. Quand on regarde un morceau, on ne peut pas toujours dire ce que c'est, mais on voit que c'est de la peinture. Il y a une histoire que m'avait racontée Michel Leiris. Il aimait beaucoup le fils d'un couple qui travaillait et vivait chez lui. Un jour, ce petit garçon lui montrait un dessin qu'il venait de colorier. Michel Leiris lui demande ce que représente telle et telle forme, et l'enfant répond : « maison, auto », etc. « Et ça ? », dit Leiris. Et l'enfant lui répond : « Ça, c'est de la peinture. »

S. R. : Il y a une autre histoire qui est très belle, qu'Ezra Pound cite : il regarde un enfant en train de peindre et lui demande : « Que peins-tu ? » L'enfant répond : « Dieu ». « Comment est-il ? », lui demande Ezra Pound. « Je le saurai quand j'aurai fini ».

C'est ça, la création ; c'est cette fragilité, cette délicatesse... Quand on pense qu'on se permet de malmenier par des retouches, des restaurations caricaturales, ce souffle... cette part du divin qu'est l'œuvre... on vulgarise, on grossit en quelque sorte le trait... Un exemple qui pour moi est l'un des plus douloureux : à l'Accademia de Venise se trouvait... je dis bien se trouvait l'un des plus beaux tableaux du monde... en tout cas pour moi ! C'était *L'Enlèvement du corps de Saint Marc*. Jamais, je crois, un peintre n'avait réussi à fixer cette sorte de lumière blanche, crémeuse, si particulière à cette œuvre où un peu partout vous aviez comme une électricité qui semblait ressortir de la matière, des enfilades de colonnes, du ciel, sur les êtres en fuite, partout, partout, jusque sur le sol... Et voilà que des esquisiteurs professionnels ont osé toucher, retoucher, en quelque sorte passer au papier de verre cette œuvre sublime ! On l'a « rénovée ». Restaurée. La voilà de nouveau sur les cimaises de l'Accademia : MORTE !!! Tuée !!! Finie cette lumière unique !!! La magie a disparu !!! Ils ont supprimé quelque chose d'unique et de jamais vu en prétendant « remettre en l'état ». Depuis quand passe-t-on à la toile émeri les ailes des papillons ?

Serge Rezvani
Propos recueillis par James Bloédé
et Jean-Max Toubeau

Serge Rezvani, L'ORIGINE DU MONDE. Pour une ultime histoire de l'art à propos du "cas Bergamme". Actes Sud, 416 p., 139 F.

Plus vite, moins cher

Une polémique entre professionnels autour de la restauration d'un chef-d'œuvre de la sculpture médiévale.

Le magazine *L'Objet d'Art-l'Estampille* – très documenté et clair – a présenté dans son numéro 351 d'octobre un excellent dossier sur *Le Puits de Moïse*, chef-d'œuvre de Claus Sluter, et sur sa restauration brutalement suspendue sur avis d'experts.

Ce joyau monumental, dont les six faces présentent six grands prophètes, fut sculpté vers 1385 et, par bonheur, il possède encore une grande part de sa polychromie. Après étude préliminaire, une phase de restauration a été expérimentée sur une face (le Roi David) par Mme Myriam Chataignère, ancienne directrice de la section sculpture de l'IFROA, pendant l'été 99.

La DRAC de Dijon lance alors un appel d'offre en février 2000. Mais la proposition de Mme Chataignère – travail d'une durée de six ans pour l'ensemble avec analyses de la polychromie – est écartée par la DRAC qui lui préfère une offre de 48% moins chère, pour un chantier prévu sur huit mois en tout et pour tout. Cette offre étonnante émane de M. Jean Delivré, restaurateur qui travaille pour le Louvre et les Monuments Historiques.

D'où la polémique. Un comité scientifique est finalement constitué (M. Gaborit, conservateur général des sculptures au Louvre, M. Recht, professeur d'histoire de l'art à l'université de Strasbourg, Mme Joubert professeur à la Sorbonne, Mme Serck de l'IRPA de Bruxelles...). Il porte de sérieuses critiques sur l'orientation des travaux, demande l'arrêt du chantier, et note que réaliser une restauration de qualité dans un délai aussi court serait une « *grave utopie* ».

L'Objet d'Art cite les propos de Mr Recht : « *Les études menées jusqu'à présent sont insuffisantes [la DRAC avait restreint le poste des analyses de la polychromie. Ndlr] et pour ma part je ne trouve pas satisfaisant les résultats de la phase expérimentale sur la face de David.* »

Deux problèmes sont manifestes : la constitution si tardive d'un comité scientifique et l'inquiétante habitude très française, dans ces appels d'offres restreints, de choisir le moins cher. Alain Erlande-Brandenburg, directeur du musée national de la Renaissance à Ecouen, le déplore dans *L'Objet d'Art* :

« ... *Ce n'est pas uniquement une affaire de technique mais aussi de sensibilité. Le nier conduit à faire des fausses économies. Il faut retenir dans un appel d'offres non pas le moins-disant mais le mieux disant.* »

Nous venons de défendre devant le conseiller du ministre ce même avis : choix de la qualité et non du moins cher (ce à quoi la loi n'oblige nullement). Il faut

aussi en finir avec cette effarante impatience, qui sacrifie les œuvres anciennes à notre hâte moderne.

A suivre. En attendant, nous conseillons à nos lecteurs de relire le débat que nous avons eu avec M. Jean Delivré dans *Nuances* 19.

M. F.-E.

Fondation Barnes...

Nouveaux soucis après la victoire.

Pendant l'hiver 93-94, les anciens étudiants de la Fondation étaient venus à Paris pour alerter l'opinion sur le fait que l'exposition Barnes en cours, en dehors des murs de sa Fondation, était une violation du testament du donateur. Nous en avons longuement parlé (*Nuances* 1, 2, et 16).

La tournée mondiale, autorisée par la justice, avait rapporté 17 millions de dollars. Mais, si l'on a procédé à des réparations dans les bâtiments, plus du tiers de cette somme a été dilapidé en frais de justice : le président de l'époque, Richard Glanton, intentait action sur action pour obtenir le droit de vendre des œuvres, d'allonger la tournée, de construire un parking à la place de l'Arboretum et de transformer cette Fondation à but éducatif, et non lucratif, en musée ordinaire. Il devait aussi soutenir des procès qui lui étaient intentés pour des raisons concernant la Fondation mais aussi pour des raisons personnelles.

Finalement, ce que les élèves n'ont pas pu faire, les voisins l'ont réussi : les habitants de ce quartier tranquille n'ont pas supporté longtemps les norias de cars qui leur gâchaient la vie et ont réussi à obtenir de la justice qu'elle mette fin aux rêves de grandeur de Richard Glanton : les horaires sont redevenus ceux qu'ils étaient (deux jours et demi par semaine pour le public), les cours ont repris, Richard Glanton a finalement été lâché par ses derniers appuis et a dû démissionner de la Fondation Barnes comme de l'Université Lincoln dont il était l'un des conseillers.

Mais la Fondation a maintenant des soucis de riche. Elle a été tirée de sa somnolence par l'agitation de ces dernières années et ses dirigeants actuels s'aperçoivent que, si les bâtiments ont été remarquablement construits en 1926 et si, de ce fait, la climatisation (et donc la conservation) est très honorable, par contre le système de sécurité n'est pas digne de ce nom. De même, l'inventaire des œuvres n'est pas complet et les publications presque inexistantes ; bref, on souhaiterait procéder à un travail muséographique sérieux. Où trouver l'argent pour cela ? Il serait question de vendre quelques poteries et objets personnels du docteur Barnes...

Christine Vermont

@ Courrier des lecteurs

Dans le cadre de cette rubrique de libre opinion, nous publions ci-dessous des extraits du long texte de l'un de nos adhérents, Guillaume Beaugé, qui a réagi à la lecture du Monde des Débats du mois de septembre. Ses propos, comme ceux du courrier des lecteurs en général, n'engagent que leur auteur.

❖ La confrontation de deux articles du numéro de septembre 2000 du *Le Monde des Débats*, sur la restauration des œuvres d'art est exemplaire... Elle comporte deux avis différents sur le sujet : celui d'un peintre, monsieur Jean-Sébastien Still, et celui d'un responsable officiel, monsieur Jean-Pierre Mohen...

Monsieur Still semble être un peintre convenablement initié, c'est-à-dire qu'il voit vraiment la peinture, sous l'apparence de l'image... Il sait jauger d'un œil de peintre la qualité d'une composition, son orchestration, son dessin, sa lumière, sa vision plastique d'ensemble, le respect du plan pictural. L'éducation de l'œil est évidemment nécessaire, dans le domaine pictural, principalement amenée par la pratique, entrecoupée de réflexions. Fruit d'un travail souvent considérable, elle a, bien entendu, peu de choses à voir avec la connaissance historique et universitaire, que l'on a tendance aujourd'hui, à mettre en avant...

Mais lui, monsieur Jean-Sébastien Still, ne met pas en avant sa connaissance : il nous parle avec simplicité de son art et de l'art des musées, en énumérant les principaux problèmes rencontrés et en dénonçant les principaux scandales qui ont déclenché des vagues de protestations, et la création d'une association de défense... Monsieur Still parle de ce qu'il voit au musée et de ce que chacun peut voir... Le Louvre est éloquent pour un œil averti d'amateur... Se mettre devant l'immense tableau des *Noces de Cana*, de Véronèse, constater la lourdeur du ciel, la désorganisation hors du plan du tableau de plusieurs personnages du banquet, la froideur glaciaire que le fameux manteau, devenu vert perroquet, impose à la composition d'ensemble, n'a évidemment rien à voir avec la fameuse lisibilité de l'image, dont nous parlerons plus loin. [...]

Merci donc à monsieur Still, pour son article, sincère, mesuré et lucide...

Venons-en à la défense de l'Institution et de ses buts, et à la langue officielle :

Monsieur Jean-Pierre Mohen résume d'abord l'histoire de la profession. Mais ce que monsieur Mohen « oublie » de dire, c'est que les œuvres des musées ont toujours été restaurées et que les restaurations furent, jusqu'au « renouvellement » de la profession, exécutées par des peintres de métier qui, s'ils n'avaient pas la hauteur du génie, avaient du moins une formation sérieuse dans le domaine pictural et surtout pratiquaient dans le domaine de la copie, un art de haut niveau, soutenus par un maître plus ancien et plus expérimenté...

Pour monsieur Mohen, le restaurateur est un homme sérieux : il ne voit pas seulement en surface. Mais la seule profondeur qu'il voit semble être la profondeur des couches ! Faut-il expliquer à monsieur Mohen que pour voir un tableau, il faut se reculer, et que l'oreille musicale du compositeur est d'un autre domaine que la connaissance livresque et mentale du musicologue-historien, ou celle purement artisanale du facteur d'instrument ? [...]

Reprenons les arguments officiels et essayons d'y réfléchir. [...]

• « *Mais qu'on ne mette pas en cause l'ensemble de la démarche de restauration, qui reste extrêmement prudente et qui intervient quand il y a détérioration imminente.* »

A part les catastrophes, peu d'œuvres des musées sont vraiment dans ce cas... D'autre part, personne ne remet en cause les opérations de restauration en cas de grande détérioration. Monsieur Mohen assimile les arguments opposés à des attitudes obscurantistes et fanatiques. *Les Noces de Cana* avaient-elles un immense besoin d'être restaurées ? (« remarquable état de conservation » ont écrit les conservateurs).

• « *Aujourd'hui, la politique du Centre de recherche et de restauration des musées de France se défie de l'idée de retour à l'état d'origine.* »

Cette petite phrase est capitale. L'idéologie de retour à l'état d'origine a donc fait faillite : nous constatons que l'institution recule et n'ose plus désormais soutenir une attitude aussi caricaturale. Elle progresse, dirions-nous. Quels arguments, ou quelles personnes, ont infléchi son attitude ?

• « *De nos jours, ces œuvres se trouvent dans des musées et sont plutôt des œuvres d'histoire de l'art.* »

Encore une petite phrase qui trahit bien ingénument son auteur et la corporation à laquelle il appartient.

Si Boilly est un remarquable chroniqueur de l'époque napoléonienne, David et Ingres échappent justement par leur génie à leur époque et entrent par leur audace, leur fraîcheur, leur énergie, leur jeunesse dans l'univers de l'Esprit et de la contemporanéité la plus évidente...!

Considérer Poussin comme une pièce de Musée est totalement désolant... Ne pas voir qu'il est absolument contemporain, même dans l'état physique où il nous parvient, conduit bien évidemment à le considérer comme une momie taillable, « dissécable » et « transformable » à merci. [...]

• « *Elles sont éclairées à la lumière électrique, on ne peut plus les regarder de la même manière !* »

Toutes les œuvres picturales jusqu'au *xx^e* siècle ont été réalisées à la lumière du jour. Le minimum de respect serait de les présenter au public de cette manière (cette époque de pléthore et de gaspillage en a largement les moyens...). L'éclairage électrique désaccorde l'équilibre « chauds-froids » élaboré par l'artiste, exalte certaines couleurs (les plus vives et les plus chaudes généralement) au détriment des demi-teintes.

La lampe et le projecteur sont bien entendu de règle,

au laboratoire. Ne nous étonnons donc plus du désaccord des tableaux après « restauration ».

Le musée d'art ancien de l'avenir sera quasi-unique-ment un musée de lumière du jour ; ce qui, pour l'architecture actuelle, ne serait peut-être pas un problème insurmontable ?

• « *Quelques restaurations en public ont été ainsi réalisées, dont celle des Noces de Cana de Véronèse* »

S'il fallait encore un argument pour surprendre le mensonge par omission de nos responsables officiels, ce serait bien sûrement celui-ci. Monsieur Mohen oublie de dire que, pendant la restauration, la chute de cet immense tableau le 3 juin 1992 l'a déchiré en 5 points, qu'il a fallu, cette fois-ci, réparer les vrais dégâts et que l'entreprise, sponsorisée, se termina bien entendu hors de vue du public.

• « *C'est pourquoi, l'un des critères de Brandi, la lisibilité, c'est-à-dire la compréhension que le public a de l'œuvre, reste notre objectif principal. [...]*

« Car il ne faut pas oublier que la lisibilité fait de l'œuvre une œuvre d'art. Elle est indispensable pour le grand public [le tourisme, note de l'auteur] et les scolaires que nous accueillons de plus en plus nombreux. Il s'agit d'un choix politique. »

Nous savions que la classe intellectuelle et universitaire n'était pas, loin de là, imperméable aux modes et aux slogans mais nous voici (et l'on croit rêver), revenus au temps du réalisme-socialiste d'entre les deux guerres, qui prônait un « art visible et à la portée de tous ». [...] L'art à la portée de tous ? Qui est contre ? Nos musées modernes le réalisent... Qui veut entrer, peut entrer. [...]

Guillaume Beaugé, peintre

❖ J'ai visité il y a deux jours l'exposition temporaire du Louvre, « L'Albane ». Première rétrospective, consacrée à l'italien fameux pour ses *putti* et pour son influence sur le classicisme français, nous dit-on. Le « cartel » présentant les quatre œuvres majeures du Louvre, qui illustrent la rivalité entre Diane et Vénus, nous indique leur relativement récente restauration, dans les années 90. Prévenance peu utile pour un amateur d'art et adhérent de l'ARIPA : le temps est resplendissant sur toute la surface, l'atmosphère luisante, et surtout, les personnages ont des lignes décomposées avec la surface (couleurs et textures des vêtements et des corps) ; enfin, les *putti* espiègles ont perdu leur prestance et présence charnelle, rabotés aux contours, désintégrés dans les ombres. Je note ceci : les œuvres ainsi « restaurées » laissent dans les seconds plans des fantômes, très caractéristiques, c'est-à-dire que seule la pâte claire de la mise en lumière des personnages a survécu, et mutilée bien sûr.

Pierre Assaël

❖ Je viens de lire vos admirables articles dans le numéro 24 de *Nuances*, et je suis tout à fait d'accord avec vos observations. A New York j'ai connu dans le temps beaucoup de courtiers en tableaux anciens et de restaurateurs. J'ai toujours été étonné que ces deux professions aient soigneusement évité d'apprendre à peindre et dessiner, telles que je conçois ces disciplines. J'ai pu souvent reconnaître des attributions erronées qui ont échappé même aux soi-disant experts, auxquels manquaient mes connaissances en tant que peintre. Les capacités des restaurateurs en matière de peinture étaient à mon avis celles de retoucheurs de photos.

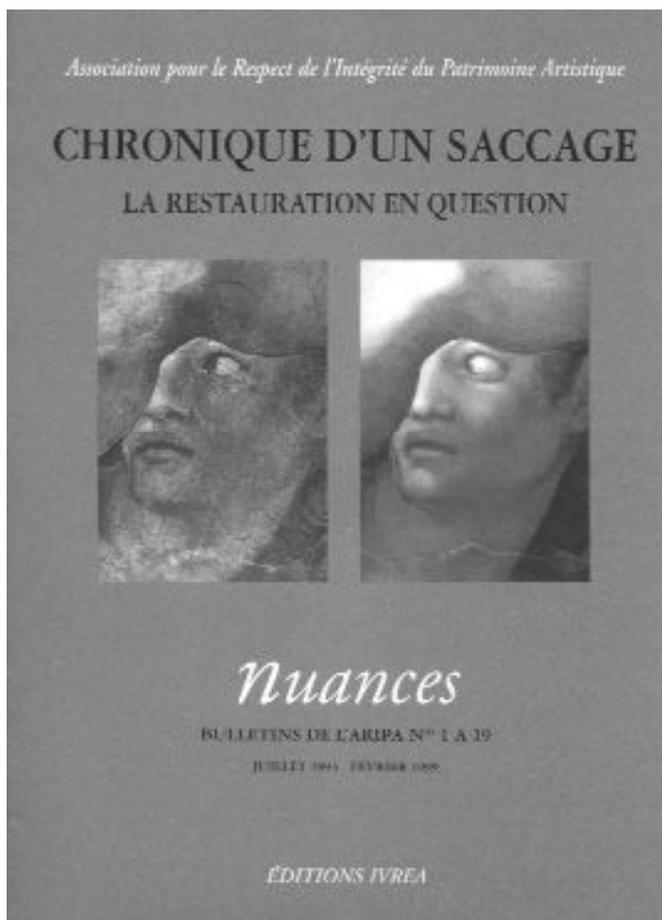
J'ai de temps à autre fait des restaurations, notamment pour le marchand de tableaux Max R. Schweitzer. Je me permets de constater que je connais plutôt à fond les principes de base, et que ça m'a permis d'entrer dans l'esprit et la technique de divers maîtres du passé, et m'a permis de comprendre leur « écriture », leur façon de comprendre la structure des formes, et les effets de lumière qu'ils ont utilisés. Les restaurateurs ne connaissent rien de tout cela.

C'est une peine insoutenable de constater qu'on a transformé La Sixtine en bande dessinée et détruit un des plus beaux et plus harmonieux tableaux de toutes les époques, le Vermeer de la Gemäldegalerie. J'ai eu le privilège de le voir il y a longtemps, au Metropolitan Museum, avant cette honteuse destruction. l'an dernier j'étais à Londres, et j'ai été bouleversé de voir le même assassinat des *Ambassadeurs*. Je ne pouvais pas en croire mes yeux ! Toute l'atmosphère, l'air qui enveloppe ses sujets, que Holbein a su rendre si parfaitement, a été aspiré par la restauration, pour ne pas parler du visage de poupée en plastique de l'Ambassadeur à droite. Tout cela relève vraiment de crimes contre l'Humanité.

D'ailleurs, j'ai remarqué dans les années d'après guerre, les années cinquante, qu'il y avait nettement une mouvance de « de-héroïsation », une volonté de tout réduire au niveau le plus banal. Je me demande même si ce n'était pas un complot délibéré, avec pour but de mieux pouvoir contrôler les masses. Notre monde actuel est le résultat de cette suppression de la modalité émotive. Les gens sont robotisés, incapables de sentir. Il me semble que nous vivons une époque historique, marquée par le conflit entre ceux pour qui la vie est sacrée, pour qui l'unicité de l'individu est la valeur suprême, et ceux qui veulent soumettre l'individu humain à un organisme étatique, despotique. [...]

Ted S. Jacobs

Nous notons avec satisfaction que l'article sur les époux Sériziat paru dans *Nuances* 24 a été la source d'un article de deux pages dans *Le Vif/L'Express* (version belge de *L'Express*) du 20 octobre 2000, sous la plume de Valérie Colin. L'auteur y fait largement référence à l'ARIPA.



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

Emmanuel de Roux,
Le Monde, 1^{er} 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 Blœdé. 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 Hajijima. André Heinrich. Jean-François Jaeger. Georges Jeanclot†. Jacques Kerchache. Pierre Klossowski. Léo Kockaert. François Lallier. Marc Le Bot. Pierre Le Cacheux. Philippe Leburgue. Roger Lewinter. Jean Leyris. Pierre Leyris. Gérard Macé. Daniel Marchesseau. Raymond Mason. Gregory Masurowski. François Mathey†. Yehudi Menuhin†. Judith Miller. Philippe Noiret. Maurice Novarina. Clémentine Odier. Olivier O. Olivier. Gérard de Palezieux. Bernard Perrin. Geneviève Picon†. Christian Pouillon. Henri Raynal. Maurice Rheims. Marc Riboud. Paul Ricœur. Claude Roy†. Colette de Sadeleer. Charles Sacchi. André Sarcq. Toti Scialoja. Jean-Baptiste Sécheret. Catherine de Seynes. Claude Simon. Marcel Siret. Pierre Skira. Gustave de Staël. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Sam Szafran. Lap Szé-to. Jean Tardieu†. Yvan Theimer. Jacques Tiné. Jean-Max Toubeau. Etienne Trouvers. Lorenzo Valentin. Paolo Vallor. Xavier Valls. Yves et Christine Vermont. Vieira da Silva†. Jean-Noël Vuarnet†. Guy Weelen. Zao Wou Ki. Jano Xhenseval. Fred Zeller...

Rédaction : 97, bd Rodin - 92130 Issy les Moulineaux - Directeur de la publication : J. Blœdé - ISSN : 1270-1955
http : // www.multimania.com/aripa - e-mail : aripa@wanadoo.fr
Abonnement annuel (3 numéros + port) : 80 F

BULLETIN D'ADHESION : cotisation annuelle incluant l'abonnement à *Nuances*

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

Nom - prénom profession ou qualité

Adresse

Tél e-mail

Règlement par chèque à l'ordre de : ARIPA, 97, bd Rodin, 92130 Issy les Moulineaux



