

Nuances

ASSOCIATION POUR LE RESPECT DE L'INTÉGRITÉ DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

MARS 2001

N° 26

PRIX : 30 F

☛ *Sommaire : Quand Bazaine fondait l'ARIPA, p. 2.*

Restaurer la restauration ? par P. Pfister, p. 5. La lisibilité. Brandi et la visée de la restauration, par M. Favre-Félix, p. 6. Rubens copiste à la chapelle Sixtine, par J.-M. Toubeau, p. 14. Eclairer les œuvres, par P. Pfister et C Vermont, p. 19.



Editorial, par James Bloédé

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

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

Jean Bazaine, on le voit, ne mâchait pas ses mots lorsqu'il s'agissait de défendre les œuvres contre « la sollicitude des spécialistes, directeurs de musées et "restaurateurs" à leurs ordres, tous hommes de bonne volonté, bien sûr, et si confiants dans leurs outils de plus en plus performants, incapables d'erreurs... »

Par ces phrases, Bazaine, l'homme qui sut créer les conditions favorables à la fondation de l'ARIPA – les deux documents reproduits ci-dessus en témoignent – et qui, malgré son grand âge, lutta à nos côtés jusque dans ses derniers instants, appartient au long cortège d'artistes – de Goya à David, de Delacroix à Degas, de Rouault à Balthus... – qui prirent fait et cause pour les œuvres malmenées par de trop expéditives restaurations. Ecrites il y a un an, elles sont tirées de l'éditorial du numéro de mars 2000 de *Nuances*, qui reprenait le texte qu'il rédigea pour le *Nouvel Observateur* afin de marquer avec force que la fin du xx^e siècle s'était révélée calamiteuse pour la transmission du patrimoine artistique.

Que de telles prises de position se multiplient bientôt, c'est ce qu'il est permis d'espérer grâce à la parution de la *Teoria del restauro* de Cesare Brandi, enfin traduite en français (en librairie dès le 2 avril).¹

Les responsables du patrimoine en France, ministres ou même conservateurs, semblent en fait ne l'avoir jamais vraiment lue. Ou alors il y a si longtemps... Quoi qu'il en soit, les amateurs, les curieux et tous ceux qui font profession d'aimer les œuvres, de les préserver ou même de les sauver, auront désormais en langue française l'ouvrage de référence pour juger de ce que l'on peut ou ne doit pas faire en matière de restauration.

Ne nous illusionnons pas pour autant. Ce que l'on ne doit pas faire est aujourd'hui si souvent pratiqué en Italie même qu'il n'est pas sûr que cette traduction profitera aux œuvres autant qu'il serait souhaitable dans notre pays.

Il est permis cependant d'en attendre plus de cohérence dans le discours de nos responsables et des thuriféraires de service. Ils ne pourront plus interpréter Brandi et s'en recommander avec autant de légèreté. Monsieur Mohen, puisque c'est d'abord à lui que je pense, ne pourra plus lui attribuer la paternité de son idée fixe : la « lisibilité de l'œuvre » comme fin première de la restauration – idée qu'il partage d'ailleurs avec nombre de ses collègues conservateurs.² C'est ce que démontre, en page 6 de ce présent bulletin, Michel

Favre-Félix tout au long d'une analyse très précise de la *Teoria* et d'autres textes de Cesare Brandi. Nulle part il n'a pu trouver dans la *Teoria* l'idée que la « lisibilité de l'œuvre par le public » soit un critère pour la restauration. Le mot même de « lisibilité » n'apparaît pas, ni la référence à un « public ». Mais au-delà de ce soi-disant critère, c'est finalement toute l'argumentation de Jean-Pierre Mohen qui est remise en question et, partant, sa conception même de la restauration.

Paul Pfister, restaurateur du Kunsthaus de Zurich et d'autres prestigieuses collections, membre éminent de l'ARIPA, fustige lui aussi les propos de Jean-Pierre Mohen dans son article intitulé « Faut-il restaurer la restauration ? » (page 5). Il montre que la lisibilité n'est qu'une réduction dérisoire des vastes possibilités du regard et de la perception et que l'emploi répété de ce terme inadapté ne peut que se répercuter de façon pernicieuse sur le traitement des œuvres.

En attendant, au Louvre, l'exposition récente des tableaux de l'Albane (page 13) est une nouvelle preuve que les principes de Brandi, comme ceux de Huyghe, sont décidément oubliés. Tant qu'il en sera ainsi, le travail de l'ARIPA se poursuivra. Nul doute que la figure tutélaire de Jean Bazaine continuera de l'animer.

James Bloédé

1. Cesare Brandi, *Théorie de la restauration* (Traduction de Gilles Tiberghien). Editions du Patrimoine. Paris, 2001.

Hommage

Jean Bazaine s'est éteint, doucement, comme une lumière s'éteint. Lui qui était la lumière, dans sa personne et dans son œuvre.

Sans lui, l'ARIPA n'existerait pas ; il a participé à sa création, en a été le premier président puis son président d'honneur et, même si, depuis quelques années il ne se déplaçait plus guère, il s'est toujours tenu au courant de nos efforts, se réjouissant de nos avancées, nous encourageant et nous prodiguant ses conseils.

Il avait encore écrit pour Le *Nouvel Observateur* du 23 décembre 1999 qui faisait le bilan du xx^e siècle un magnifique texte de combat intitulé « Massacres » (repris comme éditorial pour *Nuances* 23).

On trouve dans l'un de ses livres, *Le Temps de la peinture*, paru en 1990, de très beaux textes sur la création artistique, qui témoignent qu'un tableau est un combat dans la recherche obstinée d'un état d'équilibre et que son achèvement est un miracle. Dans *Jean Bazaine, couleurs et mots*, livre d'entretiens paru en 1997, il parle, entre autres, de l'évolution des couleurs dans le temps: il faut parfois des années pour qu'un tableau « se mette en place ».

Dans les toutes dernières semaines, même fatigué, il gardait l'ARIPA au centre de ses préoccupations. Au point que son épouse a souhaité que dans le message d'adieu prononcé à l'église de Clamart soit soulignée l'importance que revêtait pour lui la sauvegarde des œuvres d'art.

Christine Vermont

Jean Bazaine nous avait demandé de publier dans ce numéro de Nuances les vœux qu'il ne pouvait plus adresser à ses amis. Que chacun de ceux qu'il aimait trouve ici l'expression de sa constante affection.

Mes chers amis,

J'ai été profondément touché par les très nombreuses lettres d'amitié que j'ai reçues à l'occasion du Nouvel An.

Mais si je travaille encore, la peinture n'exigeant pas la « lisibilité » (contrairement à l'avis des restaurateurs), je ne peux plus écrire, mon écriture m'ayant fait la surprise de devenir, l'âge aidant, illisible.

Je vous prie de m'excuser et charge l'ARIPA de vous transmettre mes vœux les plus affectueux.

Jean Bazaine
20 janvier 2001

Quand Bazaine fondait l'ARIPA

Lettre de Jean Bazaine adressée au premier Comité d'Honneur en 1991

Un groupe de peintres et de sculpteurs, d'âge et de tendances divers, s'est vivement inquiété du mode de restauration entrepris par les membres du Comité consultatif de Restauration des Musées Nationaux. Je partage leur inquiétude.

Notre contestation vise essentiellement, dans l'imédiat, la restauration des *Noces de Cana* de Véronèse, présentée comme exemplaire mais gravement remaniée dans sa couleur comme dans son atmosphère. Cependant, le problème est malheureusement plus vaste.

En Italie, des photographies comparatives montrent, à l'évidence, que les fresques de la Chapelle Sixtine sont irrémédiablement défigurées. Beaucoup d'artistes s'en émeuvent.

En Grande-Bretagne, l'école vénitienne, les Vélasquez, entre autres, ont subi des traitements qui modifient fondamentalement leur vérité picturale.

C'est donc un problème d'une portée internationale qui se pose ; l'avenir de la peinture est en jeu.

Une association s'est fondée, l'A.R.I.P.A. : « Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique ». Ses statuts vont être déposés. Je vous en adresse un extrait.

Un Comité d'Honneur est pressenti. Cette mention est purement honorifique, et destinée seulement à valoriser les travaux de l'Association. A moins, évidemment, que ses bénéficiaires ne tiennent à participer à ses travaux. Il devrait comprendre :

MM. Balthus,
Bazaine,
Yves Bonnefoy,
Cartier-Bresson,
Georges Duby,
Manessier,
Paul Ricœur,
MmeVieira da Silva,
M. Jean Tardieu

Si elle ne méconnaît nullement le sérieux des travaux des restaurateurs, en revanche, l'association conteste qu'ils disposent de toutes les compétences requises pour les mener dans le plein respect de l'intégrité des œuvres. Notamment, elle estime que la sensibilité et la pratique des artistes entre autres – apportent des garanties irremplaçables dans la conduite de pareilles entreprises.

A ma demande, monsieur Sallois, Directeur des Musées de France, a bien voulu accepter le principe de rencontres régulières entre des délégués de l'association et des membres du Comité de Restauration.

Il est d'autre part souhaitable que ce mouvement suscite, dans divers pays, la création d'autres associations analogues. L'objectif majeur étant la tenue d'un Congrès International sur la Restauration, sous l'égide de l'UNESCO, réunissant des personnalités de nationalités et de disciplines différentes, et statuant sur les restaurations en cours et futures.

Jean Bazaine

Note de l'ARIPA : Les personnalités que Jean Bazaine sollicitait par cette lettre acceptèrent toutes dans un même élan de constituer le comité d'honneur de l'association.

Introduction de Jean Bazaine à la première réunion de l'ARIPA, le 22 février 1992

Mes chers amis,

Je remercie avant tout les personnes qui ont bien voulu répondre à notre appel et, plus particulièrement, celles qui, par leur place éminente dans les domaines de l'art, de la philosophie, des lettres ou de l'histoire, ont accepté de figurer dans notre Comité, donnant ainsi à notre association une dimension inespérée.

Avant d'aborder le fond de la question, je voudrais – pour ceux qui nous rejoignent aujourd'hui – faire très brièvement l'historique de ce mouvement, qui a mis deux ans à trouver sa forme actuelle.

Je suppose que, ayant reçu un minimum de documentation, vous savez tous ce qu'est l'ARIPA – Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique.

Je veux dire tout de suite – et notre texte de présentation le précise – que notre *questionnement* – et c'est à dessein que je n'emploie pas, dès maintenant, le mot de *contestation* – que cette *mise en question* concernant les méthodes de restauration actuelles, ne vise pas seulement celles du musée du Louvre, mais malheureusement une tendance générale des restaurateurs de musées.

Dans l'immédiat, il s'agit, bien sûr, du scandale de la restauration de la Chapelle Sixtine, mais il faudra bien parler un jour de celles des musées anglais, et de bien d'autres encore.

C'est dire que notre association a pour vocation de s'élargir, en face d'un problème qui ne date pas d'aujourd'hui et dont l'urgence s'accroît avec le temps.

En ce qui concerne le musée du Louvre, nos premières rencontres avec les membres de la commission de restauration eurent lieu, grâce à l'obligeance de monsieur Sallois, Directeur des musées de France, divers mardis devant le restaurant-témoin des *Noces de Cana* de Véronèse.

Ces rencontres, non préparées, confuses, ne donnèrent satisfaction ni aux restaurateurs ni à nous-mêmes. J'ai alors fait part à monsieur Sallois de mes réserves, et aussi des remèdes que je proposais.

Il me répondit ceci :

« Il va de soi qu'une fois votre association constituée, un mode de concertation entre la commission de restauration et les délégués de l'association pourrait être envisagé, selon les suggestions dont vous voudrez bien me faire part. »

C'était là exactement ce que nous souhaitions.

Et maintenant, à quoi bon l'ARIPA ?

Il n'est évidemment pas question de mettre en doute la conscience professionnelle des restaurateurs, non plus que les connaissances purement scientifiques qui déterminent leur mode de restauration.

« La science rassure », disait Braque (ce qui n'est pas toujours vrai).

Je crains bien que la science, lorsqu'elle s'applique à l'œuvre d'art, ne fournisse à ceux qui l'utilisent, et elle seule, des solutions dangereusement rassurantes. Et qu'elle ignore, dans ce domaine, les vertus du doute, de la remise en question, du repentir, – vertus communes, cependant, au savant et à l'artiste.

De là vient que bon nombre d'artistes, d'historiens d'art, d'amateurs, en dépit de leurs différences d'âge, de tendances, de goût même, au-delà de leur diversité d'origine, de culture et, pour beaucoup d'entre eux au-delà de leur ignorance des techniques des peintres anciens, – s'accordent sur le refus de certaines restaurations, refus qui va du simple malaise (mal défini mais non négligeable) à la contestation motivée.

La peinture est essentiellement du domaine du *sensible* – c'est un fait – et toutes les connaissances du monde ne prévaudront pas contre l'*expérience* d'un œil de peintre, façonné par 20, 30, 50 ans de frottement contre l'infinité des formes et des lumières qui l'environnent, et riche d'autant d'années de plongée dans l'infini ne fût-ce que d'un seul tableau, que celui-ci soit signé Rembrandt ou Goya, Titien ou Véronèse...

Eh bien, c'est de cette somme de *réalités* prodigieuses que se nourrit ce qu'il est convenu d'appeler – non sans ironie parfois – la subjectivité d'un artiste : rien de *moins abstrait* que cette subjectivité.

Nourritures qui furent aussi celles de nos grands aînés, de cette famille des peintres, à travers les âges, assis à la même table que nous, si modestes soyons-nous auprès d'eux – et qui nous donnent le droit, le devoir, nous vivants, de veiller sur eux. Et plus qu'à d'autres, je pense, l'aptitude à nous acquitter de cette mission.

Tel doit être l'apport capital de notre association dans la compréhension de l'œuvre d'art, sa réponse aux problèmes complexes de la restauration : celle, irremplaçable, d'une *vision*.

Il ne s'agit donc pas, face aux solutions scientifiques, de deux démarches opposées, antagonistes, mais de deux attitudes complémentaires, inséparables :

La *survie* même de la peinture, de l'un des plus hauts témoignages de l'homme, est à ce prix.

Jean Bazaine

L'article de Jean-Pierre Mohen dans Le Monde des débats suscite décidément de nombreuses réactions. Voici celles de Paul Pfister, restaurateur au Kunsthaus de Zurich, et de Michel Favre-Félix

Faut-il restaurer la restauration ?

Pourquoi l'article de monsieur Mohen (dans *Le Monde des Débats* de septembre) déclenche-t-il un débat contradictoire d'une grande importance ?

Pendant des décennies les Musées de France pouvaient servir de modèle dans le domaine de la restauration des tableaux. Cette approche exemplaire reposait sur des fondements historiques, artistiques – avec les réflexions de Delacroix – et même littéraires – avec les contributions, entre autres, des frères Goncourt. Ces connaissances avaient été intégrées dans un texte capital, rédigé en 1950 par René Huyghe, *Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre*, qui constituait une doctrine.

Mais il a suffi d'une courte génération pour que cet héritage soit oublié ou rejeté, apparemment sans nouvelle réflexion historique. Et ce changement n'a même pas été signalé, comme s'il allait de soi ; ce retournement n'a été ni justifié, ni assuré par une mise en question cognitive et critique. Toute cette mémoire artistique et tout ce legs de la critique esthétique apparaissent aujourd'hui comme effacés si l'on visite bon nombre des musées de France. A travers l'exposé de monsieur Mohen, nous nous rendons compte du point où nous sommes arrivés aujourd'hui dans le domaine de la restauration.

Avant toute chose, nous devons nous poser la question centrale : pour quelle raison faut-il réduire les vastes possibilités du monde de la perception que nous fournissent les œuvres d'art à une pauvre lisibilité matérielle dictée par une mode passagère ? Employer le mot de « lisibilité » n'est pas anodin. La « lecture » s'effectue seulement en deux dimensions – largeur et hauteur – tandis que la « perception » nous ouvre un accès d'ordre intuitif à l'œuvre dans ses trois dimensions. De cette manière nous percevons la lumière qui pénètre en profondeur à travers le vernis et les glacis, et revient à nous chargée de richesses. De même nous percevons par notre intuition la dimension spatiale de l'œuvre comme un tout cohérent. Lorsque les tableaux n'ont pas, ou n'ont plus, ces qualités perceptibles par l'intuition, ils ne sont rien de plus que des objets, tels que peut en produire n'importe quel métier, et non plus des œuvres de l'art.

Il en est de ce mot « lisibilité » comme de tous les autres mots mal pensés, déplacés, et malgré tout utilisés continuellement à propos d'une chose ou d'un être : ils provoquent infailliblement une série de malheurs pour cette chose ou pour cet être.

Cette réduction à la lisibilité est donc contraire à l'œuvre d'art. Elle ne sert ni l'artiste, ni l'historien de l'art, ni le public. Réduire les œuvres à leur propre matérialité est d'ailleurs un but vite atteint – avec une telle efficacité que finalement les restaurateurs n'auront plus qu'à chercher un autre métier pour gagner leur pain. Les termes faux se retournent également – un jour ou l'autre – contre ceux qui les utilisent. Entre temps les œuvres, elles, voient leur raison d'être détournée et deviennent des attractions, des distractions pour « le grand public, les scolaires » – autant dire des sortes d'accessoires du spectacle culturel, du cirque.

L'éthique, c'est-à-dire la direction morale qui doit être réintroduite aujourd'hui, est simple : nous devons prendre au sérieux l'individualité de la personne – car l'œuvre se donne au regard individuel – et en même temps apprécier à nouveau l'individualité de chaque témoignage artistique.

A l'égard du tableau lui-même, cette éthique nous demande de respecter l'effet d'accomplissement que le peintre a créé, comme un testament pour les hommes qui lui succéderont. Cet accomplissement artistique a été gagné pas à pas dans la matérialité de sa peinture. Dès lors il est évident que tout ce qui compte effectivement, tout ce que nous donne la peinture, nous est donné à sa surface et n'est accessible que par sa surface. Tout ce qui est situé en dessous de la couche finale ne constitue que des pas d'approche pour le résultat définitif ; par conséquent ils sont en dehors du témoignage testamentaire artistique. Ceux qui ont gardé la capacité de voir reconnaîtront ce fait.

C'est un défaut chez les conservateurs et les restaurateurs que de ne pas se contenter de leur faculté de vue pour saisir les qualités déterminantes de la peinture. Cette sorte de défiance envers les capacités de la vue explique le manque de textes de réflexion sur le thème de la surface des peintures. La radiographie et

les autres techniques d'examen ont une position à part, et mineure, vis-à-vis de l'évidence de l'œuvre, et leurs renseignements n'ont rien à voir avec ce qui constitue le but d'une peinture.

En revanche une chose est vraie : la radiographie d'un tableau doit être lisible, tandis que le tableau, lui, doit rester perceptible. Et il le reste normalement par lui-même s'il n'a pas été transformé lors d'une restauration par l'enlèvement des vernis, des glacis, des frottis, etc., transformé en un objet qui se rapproche d'une radiographie, seulement pour provoquer la curiosité passagère du public. Dans les dernières décennies de ce xx^e siècle, cette idée que « l'information créatrice n'est pas située uniquement en surface » a apparemment stimulé la recherche d'informations et de « secrets » dans les couches sous-jacentes par le moyen des nettoyages exagérés.

Il suffit de voir combien on a étudié scientifiquement les préparations des fonds, les pigments des tableaux dans leurs couches profondes, tandis qu'en revanche les vernis anciens, les glacis et les frottis, en somme

tout ce qui constitue l'accomplissement de l'œuvre, restent extrêmement mal étudiés. Est-ce cela qui explique qu'on ait éliminé tant de couches finales sans s'alarmer, sans remords, en déclarant qu'elles n'étaient que des couches sales n'ayant pas de raison d'être ? Il est bien connu que la barbarie se manifeste toujours par la destruction des qualités qu'on veut à tout prix ne pas reconnaître.

Il ne suffit pas alors d'esquiver la question de la responsabilité par des réponses telles que : « Une démarche 'scientifique' ne prétend pas à la vérité absolue » ou « la science se remet toujours en cause ». En l'occurrence, nous n'avons pas à vérifier directement sur les tableaux ces conclusions scientifiques provisoires.

Restaurons la restauration, et arrêtons avant tout les soi-disant nettoyages et ce qu'on appelle aujourd'hui allégements. Revenons à la vraie conservation des œuvres, qui respecte les multiples qualités de leurs surfaces.

Paul Pfister

.....

La lisibilité. Cesare Brandi et la visée de la restauration

La question posée par *Le Monde des Débats* – « Faut-il restaurer les œuvres d'art ? » – appelait à notre avis une réponse évidente. Les œuvres, qu'elles soient endommagées par accident, ou qu'elles soient en voie de dégradation, à cause de mauvaises conditions de conservation ou bien du fait de précédentes interventions fautives, réclament une intervention. Il faut être à leur service, en se posant toutefois la véritable question : « Avec quels critères, quelle visée et dans quelles limites doit-on restaurer ? »

Dans la première partie de son article, Jean-Pierre Mohen a aussi rappelé ces nécessités d'intervenir. Puis dans une seconde partie il a élargi son propos en expliquant quel doit être selon lui le rôle de la restauration dans notre époque contemporaine.

L'article développe alors une argumentation – où se trouvent pris en compte l'œuvre, l'artiste, le musée et le public qui s'y rend – en quatre points essentiels.

- Les œuvres ne sont plus dans leur état primitif.
- Les œuvres ne jouent plus le même rôle qu'à

l'époque de leur création. « *De nos jours ces œuvres se trouvent dans des musées et sont plutôt des œuvres d'histoire de l'art ; elles sont éclairées à la lumière électrique : on ne peut plus les regarder de la même manière.* »

- Le musée lui-même a changé ; il n'est plus réservé à la formation des peintres comme à son origine, il a aujourd'hui une fonction sociale. « *Un artiste a un public, un rôle social. 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.* »

- Cette lisibilité devient donc une notion extrêmement importante : « *Car il ne faut pas oublier que la lisibilité fait de l'œuvre une œuvre d'art. Elle 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 débat est donc placé par Jean-Pierre Mohen dans une perspective historique, ce qui est tout à fait justifié. La perte de l'état primitif, notre difficile compréhension

du passé et cette entrée au musée qui influe sur le statut de l'œuvre sont trois faits indéniables. Mais ce ne sont que les données de départ ; ne perdons pas de vue que le débat commence lorsque l'on se demande quelles sont les conséquences de ces données, et quelle attitude de notre part elles impliquent.

La réponse de Ruskin par exemple est connue. Cette perte de l'état original, notre rupture irrémédiable de continuité avec le passé étaient pour lui les raisons profondes pour lesquelles la restauration était « impossible », du moins dans les buts nouveaux qu'elle s'était fixé à son époque. En révélant la falsification historique et esthétique résultant de ces restaurations intégrales « de style », en prônant la préservation des additions d'époques successives, en réclamant l'honnêteté des interventions, Ruskin a défendu l'unicité de l'œuvre et mis en lumière l'exigence de son authenticité. Ses arguments ont finalement prévalu – et un siècle plus tard ils se retrouveront dans la déontologie de la profession.

A partir des mêmes données de départ, l'article de Jean-Pierre Mohen présente une argumentation inédite qui doit être analysée, tout particulièrement lorsqu'elle s'appuie sur un critère dit de « lisibilité » qu'il attribue à Cesare Brandi. Nous nous proposons de montrer que ce critère est ici interprété à contresens.

Prenons le temps de revenir sur le texte théorique essentiel de Brandi puisque, dans ce débat sur la restauration, il constitue un héritage communément accepté.

Teoria del Restauro

Dans la *Teoria del Restauro* convergent les diverses compétences de son auteur : sa formation juridique et philosophique, ses activités de critique et d'historien de l'art, de conservateur, et bien sûr de créateur en 1939 de l'Istituto Centrale del Restauro. Après vingt et un ans de restaurations dirigées par Brandi à l'Istituto, cet ouvrage qu'il publie en 1963 est une théorie testée dans la pratique et orientée vers celle-ci.

Néanmoins, ce sont bien les fondements théoriques d'une discipline qu'il formule. Une première crise de la restauration s'était déroulée au XIX^e autour des deux idées dominantes, déjà évoquées : la restauration intégrale « de style » et la dé-restauration systématique.

Ruskin avait le premier réfuté ces deux options « puristes ». Cependant son exigence de conservation fondée sur l'authenticité entraînait la nécessité de redéfinir entièrement la légitimité de la restauration. C'est ce qu'entreprit l'architecte Camillo Boito vers 1893, en tenant compte des arguments ruskiniens : respect des apports de diverses époques, limitation des reconstructions, parties restaurées qui devront être clairement discernables de l'original.

Il est important de voir que la *Teoria* est formulée au milieu d'une seconde crise de la restauration, connue sous le nom de « Querelle des vernis », ouverte à partir de 1947 à l'occasion du nettoyage-dévernissage radical

de quelques soixante chefs-d'œuvre de la National Gallery de Londres. Ce type de nettoyage drastique constitue en fait une variante de « purisme restaurateur » d'un type nouveau. Brandi s'y opposera avec la plus grande vigueur dans une série d'articles célèbres. Cette condamnation se trouve intégrée dans la *Teoria* – dans son développement théorique, mais encore concrètement par l'addition, à la fin de l'ouvrage, de ses longs articles de 1949 (« *La pulitura dei dipinti in relazione alla patina, alle vernici et alle velature* ») et de 1950 (« *Some factual observations about varnishes and glazes* »).

La première crise concernait au premier chef le domaine du patrimoine bâti, des monuments et des sites historiques, où elle avait trouvé une progressive résolution. La seconde s'était engagée dans le domaine particulier des peintures et objets d'art.

Afin d'assurer une pertinence générale, Brandi entend délimiter la place exacte de la restauration en la centrant sur la notion d'œuvre d'art. Il ne s'agira pas d'adopter une conception philosophique particulière de l'art ou de l'esthétique, mais de remarquer que tout comportement envers une œuvre (la restauration étant un comportement) sera bon ou mauvais selon que celle-ci aura été reconnue ou non comme œuvre d'art.

Ce sera donc en partant de l'œuvre d'art dans ce qu'elle a de spécifique – son mode d'être singulier, sa matière, sa temporalité – que l'on devra cerner ce que peut être sa restauration : déterminer ce qui fonde sa légitimité, en déduire une méthodologie et fixer les limites que la restauration doit s'imposer.

Les principes fondamentaux de la Teoria

La restauration trouvera ses fondements dans le concept d'œuvre d'art.

Dès le processus de sa création achevé, l'œuvre est au monde et elle y subsiste *en puissance* ; mais elle est œuvre d'art *actuellement* à chaque fois qu'elle est « reconnue » comme telle dans la conscience d'un spectateur.

Cependant sa réalité n'est pas simplement celle commune à toutes les choses qui existent. La réalité de l'œuvre d'art est, à l'intérieur de la conscience, très spécifiquement *une réalité qui n'a pas d'existence*, et que Brandi nomme « réalité pure ».

Le premier principe est donc cette reconnaissance de l'œuvre dans sa nature d'œuvre d'art, réalité pure, par essence esthétique.

Le second principe est que l'œuvre demeure également, par sa création à un moment donné, un fait historique.

Sa restauration devra donc répondre aux exigences de l'instance esthétique et de l'instance historique. Celles-ci ne doivent pas s'opposer mais se concilier.

Il en découle trois considérations fondamentales sur la matière et l'image, sur l'unité et sur le temps.

La matière de l'œuvre d'art

L'achèvement matériel de l'œuvre marque son entrée dans le monde. Sa vie artistique est dépendante de la subsistance de sa matière (sa conservation est donc un impératif absolu) et cette matière est datée et historicisée.

L'œuvre est indissociable de sa matière (erreur de l'idéalisme) mais elle n'est pas réductible à elle (erreur du positivisme). Ainsi que le démontre Brandi, l'espace et, bien sûr, la lumière qui éclaire l'œuvre sont également des « matériaux » qui, bien qu'externes, jouent un rôle tout aussi important pour la présence de l'œuvre.

Fondamentalement, en restauration, la matière doit être considérée comme « *ce qui sert à l'épiphanie de l'image* », c'est à dire à son apparition, à la manifestation de cette réalité pure (chapitre II). Pour cela cette matière unique assume deux fonctions : elle est structure et elle est aspect.

Le rôle de la matière étant de servir, elle ne devra jamais avoir le dessus sur l'image en se mettant en avant comme matière pour elle-même.

(Précisons qu'*image* est pris ici dans son sens fort, condensation d'une réalité mystérieuse, valable tout autant pour la poésie ou l'architecture.)

L'unité de l'œuvre

L'œuvre d'art jouit d'une unité très particulière : ce n'est pas une unité par totalisation de ses parties, mais une *unité du tout* (chapitre III). C'est cette unité du tout que nous percevons par intuition devant une sculpture du Parthénon en dépit de ses manques. De ce fait découlent à la fois les possibilités de la restauration et ses limites.

Dans une œuvre mutilée qui n'a plus son unité physique, cette *unité du tout* continue pourtant d'exister en puissance dans ce qui subsiste de l'œuvre. Pour les zones manquantes, il ne sera pas question de « refaire de l'original », mais on cherchera à faire participer ces zones à l'unité de l'œuvre. Soit on pourra rétablir à cet endroit une continuité formelle avec le reste du tissu figuratif, à condition que celle-ci soit suggérée *implicitement* par l'unité potentielle de l'œuvre. Soit, s'il s'agit de zones trop importantes (grandes lacunes) on cherchera du moins à assourdir leur présence propre, à les faire reculer, afin qu'elles laissent s'exprimer l'unité restante de l'original. Au-delà encore dans la dégradation, l'œuvre doit être reconnue en tant que *ruine*, pour laquelle aucune restauration n'est plus envisageable, ni légitime.

Ceci permet à Brandi d'établir le but de l'intervention : non pas de retrouver l'état antérieur, mais de rétablir l'unité potentielle qui peut persister encore. Nous verrons plus loin ce que cela implique dans le domaine des « nettoyages ».

Le temps et l'œuvre d'art

La dimension historique de l'œuvre est triple.

Son premier temps est celui, clos à jamais, de sa création. Son second temps comprend le temps écoulé depuis lors. Le troisième est celui de sa « *reconnaissance* » dans l'instant présent.

Il s'ensuit que la restauration ne pourra pas intervenir dans le premier temps clos de la création. L'œuvre est un *unicum* non refaisable, dont on ne pourra pas restaurer la part créative.

La restauration ne devra pas non plus annuler les traces du passage de l'œuvre à travers le temps écoulé jusqu'à nous. Elle devra en conserver la patine.

Le temps légitime de la restauration ne peut être que le troisième temps, le présent ; elle devra donc manifester que son intervention est datée, située historiquement.

La visée de la restauration

Ces principes permettent à Brandi de définir ce que doit viser la restauration. Il est étonnant que soit si rarement cité ce passage de la *Teoria*, absolument essentiel, où Brandi définit clairement cette visée modeste assortie de trois limitations strictes :

« *La restauration doit viser au rétablissement de l'unité potentielle de l'œuvre d'art, afin que cela soit possible sans commettre un faux artistique ou un faux historique et sans effacer aucune trace du passage de l'œuvre dans le temps.* »

Principes, impératifs, critères

De ces principes fondamentaux découlent des impératifs. L'impératif supérieur à tous est la conservation – Brandi le signale comme *impératif catégorique*. Les autres impératifs sont ceux qui doivent assurer la légitimité : ne pas faire de falsification esthétique, ni historique, ne pas effacer les traces du passage dans le temps, etc.

Quant au *critère*, il est ce repère qui permet de porter un jugement sur la validité d'une intervention.

Les principes pratiques

Dans l'article du *Monde des Débats*, il est fait une première fois référence à Brandi dans les termes suivants, que je rappelle afin d'analyser ce qui me paraît être une confusion.

« *Dans sa Teoria del Restauro, [Brandi] définit les principes de la profession : réversibilité de l'acte de restauration, lisibilité et intégrité de l'œuvre d'art.* »

Que ces principes soit ceux retenus par « la profession » est un autre sujet, mais constatons déjà qu'il ne s'agit pas des principes fondamentaux dégagés par Brandi. Pour trouver dans la *Teoria* au moins l'équivalent de ces trois notions – réversibilité, lisibilité, intégrité – il faudra se référer aux principes pratiques (*prin-*

cipi pratici) qui, pour autant, ne sont pas empiriques, du chapitre III.

Le premier à trait aux retouches que Brandi nomme plus exactement *integrations*.

« *Le premier principe est que l'intégration devra toujours être facilement reconnaissable ; sans que pour cela il faille aller jusqu'à briser cette unité que l'on cherche à reconstruire. L'intégration devra donc être invisible à la distance où l'œuvre d'art doit être regardée, mais immédiatement reconnaissable, et sans avoir recours à des instruments spéciaux, aussitôt que la vision se fait un peu plus proche.* »

Il s'agit donc bien d'assurer la lisibilité des retouches, de « l'acte de restauration », et nullement de fixer comme but de la restauration une « lisibilité de l'œuvre », ainsi que l'affirme Jean-Pierre Mohen.

« *Le second principe est relatif à la matière d'où provient l'image, qui n'est irremplaçable que lorsqu'elle contribue directement au caractère figuratif de l'image, en tant qu'elle [la matière] est aspect et non en tant qu'elle est structure. Il s'ensuit, mais toujours en accord avec l'instance historique, une plus grande liberté d'action relativement aux supports, aux structures portantes et ainsi de suite.* »

Aussi étonnant que cela puisse paraître, cette « intégrité » de l'œuvre n'est justement pas un principe intangible pour Brandi, contrairement à ce qu'indique Jean-Pierre Mohen.

Une matière originale qui ne participe en aucune manière à l'aspect peut être, en cas de besoin impératif, éliminée. Quelques pages auparavant, Brandi en avait fourni explications et exemples :

« *... la structure interne des colonnes pourra être remplacée à condition que ne soit pas modifié pour autant l'aspect de la matière. Là aussi cependant une grande sensibilité sera nécessaire pour s'assurer que le changement de structure n'a pas d'incidence sur l'aspect.* »

Il va sans dire que dans l'application de ce principe des abus dramatiques ont été commis lors de certaines restaurations – quoique Brandi n'en eut jamais la moindre intention, ainsi que l'avait noté A. Melucco Vaccaro.

« *Le troisième principe se réfère au futur : il prescrit que toute intervention ne devra pas rendre impossible, mais au contraire faciliter les éventuelles interventions futures.* »

Encore une fois, contrairement à ce qui est dit dans l'article, Brandi ne parle évidemment pas de « réversibilité » car il sait que cette notion est irréaliste. Peu d'interventions pourront garantir d'être réversibles au sens strict.

De manière plus vraie et plus modeste, Brandi parle uniquement de ne pas empêcher une nouvelle restau-

ration (pourtant ce critère minimum n'est pas toujours respecté – voir les difficultés rencontrées pour éliminer aujourd'hui le Paraloid B72 qui avait été étalé sur les fresques de Piero Della Francesca à Arezzo) et de la faciliter, ce qui est un objectif évident pour les restaurateurs, quoique parfois problématique.

On cherchera en vain le mot « réversibilité » chez Brandi et, à notre connaissance, en vain également dans les principaux codes d'éthique.

La lisibilité des retouches

Le mot « lisibilité » ne figure pas dans la *Teoria del Restauro*. C'est en soi un problème et il faudra se demander pourquoi Brandi ne l'emploie pas.

Pour l'instant nous avons vu que le seul critère explicite s'y rapportant – au chapitre III – est celui d'une lisibilité des retouches qui doivent être invisibles de loin mais « lisibles » de près. Brandi emploie en réalité le terme de « reconnaissable » (*riconoscibile*) ou ailleurs, « identifiable » (*facilmente identificabile*). C'est véritablement un critère de légitimité puisqu'il doit éviter à l'intervention de devenir une falsification historique : la restauration ne devant pas empiéter sur le passé, son temps étant le présent, elle doit indiquer sa nature moderne.

Ce critère paraît assez simple mais il serait intéressant de bien saisir en quoi il consiste.

Donc, à distance, cette zone retouchée reste indiscernable du reste du tableau. Que ce passe-t-il lorsque nous nous approchons ? Pourquoi peut-on dire que la retouche devient « reconnaissable » ou, si l'on veut, « lisible » ? Cette zone a gardé sa même couleur générale mais à présent on peut la voir, la discerner. Ceci est nécessaire mais pas suffisant. En effet, cette zone pourrait bien être « visible » mais – si l'on n'y prend garde – être encore comprise par le spectateur comme une légère variation picturale du nuage, du tissu, de l'armure, etc., voulue par le peintre, ou bien être vue comme une salissure laissée sur la peinture originale. Il faut donc, pour qu'elle soit vraiment « lisible » prendre un soin particulier afin que cette distinction déclare clairement cette information : 'Je suis une retouche moderne, un apport du restaurateur.'

C'est en cela que consiste cette lisibilité (et non seulement « visibilité ») : être un message compréhensible par tout le monde. Rien de mieux pour un message que d'utiliser un code, ici code visuel (petits points, striures, croisillons) reconnu par tout le public comme moderne lorsqu'il est appliqué sur une œuvre ancienne.

Dès que l'on s'éloigne, les petits points s'amalgament, le code disparaît, donc le message. Ainsi on ne doit pas parler de « visibilité de la retouche », puisque la retouche est justement invisible de loin et que sa visibilité de près n'est pas un critère suffisant ; il lui faut être « lisible ».

Nous pourrions trouver d'autres exemples de lisibi-

lité de la restauration appliquée aux nettoyages. Ainsi le fait de conserver un petit rectangle témoin de l'état de l'œuvre avant le nettoyage permet de manifester que le nettoyage lui-même est une intervention située historiquement.

Si ce procédé peut être discutable du point de vue esthétique, c'est bien parce que cette « lisibilité de l'intervention » est commandée par l'autre instance, historique : « *La restauration, pour représenter une opération légitime, ne devra jamais prétendre que le temps est réversible et que l'histoire peut être abolie, [...] l'intervention ne devra jamais être secrète ou intemporelle mais être située précisément comme événement historique. [...] Dans l'application pratique, cette exigence historique devra être traduite non seulement par la différence des zones intégrées, mais aussi dans le respect de la patine, qui peut être conçue comme la sédimentation même du temps sur l'œuvre, ainsi que par la conservation d'échantillons témoins de l'état précédant la restauration* » (chapitre IV).

En tenant compte des exigences de l'instance esthétique on pourra aboutir à un compromis satisfaisant : rectangle-témoin dans un coin discret, retouche invisible de loin...

Quelle lisibilité de l'œuvre ?

Alors que le seul critère développé dans la *Teoria* est celui de lisibilité de l'acte de restauration, Jean-Pierre Mohen ne le mentionne pas, et lui substitue celui de lisibilité de l'œuvre.

Nous pouvons y voir une pure méprise. Il est non moins possible que Jean-Pierre Mohen estime que cette autre lisibilité est un critère *non dit* mais cependant *implicite*. Ce glissement d'un critère à l'autre est-il légitime ? Puisque cette autre lisibilité tient une place si décisive dans sa conception de la restauration, la question mérite d'être posée.

Je n'entends pas y répondre personnellement, mais rechercher des réponses chez Brandi.

Repartons donc de l'interprétation de Jean-Pierre Mohen :

« [...] la lisibilité, c'est à dire la compréhension que le public a de l'œuvre. »

Cette formulation, en introduisant le public, fait dépendre cette lisibilité de sa capacité à comprendre en tant que public, nombreux, scolaire, etc. Et, non seulement cela mais, fondamentalement, elle engage à comprendre l'œuvre comme *message*. Ce sens nous est confirmé un peu plus loin dans l'article :

« *La lisibilité devient donc une notion extrêmement importante : elle est garantie de la part d'authenticité de l'œuvre, [...] de sa capacité à transmettre son message esthétique et culturel.* »

Un message adressé évidemment dans son langage très personnel par l'artiste au public.

Plus qu'il n'y paraît, ce point est crucial. Brandi s'est justement employé à démêler cette question dans le cours de son ouvrage *Les deux voies de la critique*. Il y entreprend de saisir à la racine ce qui fait que l'œuvre est une œuvre d'art, son noyau irréductible : nous savons que cette distinction est le principe fondamental qui conditionnera sa restauration.

Son enquête est d'autant plus capitale pour éclairer notre question qu'il l'envisage, comme déjà la *Teoria*, du point de vue d'une phénoménologie particulière à l'œuvre d'art. C'est à dire que Brandi part de ce fait que « l'œuvre d'art est une œuvre d'art en tant qu'elle réalise une présence » très particulière dans notre conscience.

Il distingue en effet deux types de présence : « *la fragrance* » et « *l'astance* ».

La *fragrance* est commune à tous les objets qui existent dans le monde. Le nuage par exemple est ressenti d'un coup et directement comme une réalité existante, parce qu'il réalise une présence-fragrance. Nous dirons que le nuage s'impose à notre conscience dans toute la force de son évidence – ensuite nous pourrions l'interroger, y rechercher un signe, signe d'orage par exemple.

L'autre présence, celle-ci non existentielle, *l'astance*, est unique à l'œuvre d'art. La conscience reçoit alors l'œuvre dans sa réalité spécifique et mystérieuse : *réalité qui n'a pas d'existence*, que Brandi nomme également « *réalité pure* ».

Tandis que la *fragrance* de l'œuvre s'impose à toute conscience, percevoir son *astance* implique un acte propre de la conscience du spectateur. C'est pourquoi il se peut très bien que cette présence-astance ne soit pas perçue, au quel cas on *pass*e à côté de l'œuvre, quoiqu'on puisse par ailleurs y voir – et en dire – mille choses. Nous comprenons sans peine que le restaurateur, lui, doit absolument percevoir cette *astance*.

Donc Brandi se demande justement « *s'il est conforme à l'essence de l'œuvre d'art, que nous avons conceptualisée comme réalité pure, de représenter ou tout au moins de contenir un message.* » Mais « *parler de message, c'est poser du même coup la nécessité du déchiffrement* » car le message ne se donne comme message « *qu'en fonction d'un but, et ce but est de communiquer une information* ». Et, poursuit Brandi, « *la communication concerne toujours quelque chose qui n'est pas présent : la communication informe sur une présence qui est ailleurs, ou qui a été ou sera, sinon elle ne communiquerait pas, elle se donnerait en propre.* » Or la singularité de l'œuvre d'art est précisément de « *se donner en propre* », tout à l'opposé du message : « *L'œuvre d'art ne communique pas, elle se présente ; elle n'informe pas, elle se donne comme astance.* » comme le note Brandi.

L'œuvre peut transmettre des messages de façon secondaire et collatérale, mais le problème est qu'en la qualifiant elle-même de message, fût-il nommé esthé-

tique ou culturel, nous passons de la perception au déchiffrement ; de manifestation de présence elle « *déchoit au rang d'un moyen d'information.* »

Malheureusement, c'est bien ainsi que l'œuvre apparaît dans l'article de Jean-Pierre Mohen, y compris lorsqu'il y évoque une ambiguë « *information créatrice [qui] n'est pas située uniquement en surface* ». Comprendre l'œuvre comme message est véritablement nuisible car nous entrons de fait dans une autre logique : ce qui compte dans un message – remarque Brandi – n'est pas son unité, son tout, mais essentiellement « *ce qu'il contient de nouveau* ». Dès lors, il n'est pas étonnant de voir les acteurs de ce type de restauration captivés, quasi inconsciemment, par *la quantité de nouveauté* qu'ils peuvent soutirer de l'œuvre – depuis les révélations des soit-disants « secrets » lors des études préliminaires, jusqu'à la passionnante nouveauté du résultat final.

« *Chaque fois que je retravaille sur ce tableau,
tous les centimètres je découvre du nouveau* »

Cette phrase du restaurateur de la *Vue de Delft* rapportée par Jean-Pierre Mohen, sera citée dans cinquante ans comme le parfait résumé des égarements de notre *xx^e* siècle. Ce nouveau, cette information, qui n'est pas le fruit de l'observation mais du travail sur l'œuvre. Ce re-travail, étonnant, qui n'a pas cessé. Ce chef-d'œuvre de Vermeer devenu une vaste accumulation de centimètres, soit très précisément l'inverse de cette *unité du tout*, qui est le sens même de l'œuvre d'art pour Brandi.

C'est, me semble-t-il, parce qu'ils entraînent ces réelles dérives en restauration que les termes *lisibilité* ou *lisible* ne sont jamais employés dans la *Teoria*. Et, par ailleurs, Brandi réaffirme, contre Lévy-Strauss, que l'art n'est pas un langage (*Les deux voies de la critique : Astance et sémiologie*).

Relisons attentivement la *Teoria* : l'image se manifeste, elle est visible et non pas lisible, l'œuvre se présente, elle apparaît, elle parvient à la conscience du spectateur. Celui-ci la reçoit, il la reconnaît, il contemple, il regarde, il perçoit.

La lisibilité comme métaphore ?

Mais, dira-t-on, il y a un malentendu. La « lisibilité de l'œuvre peinte » doit être vue comme une métaphore.

Ainsi la retouche permet de rétablir la continuité formelle du tissu figuratif qui avait été interrompu. Elle fonctionne *comme* une lettre manquante dans un texte, qui peut être rétablie sans invention parce qu'elle est suggérée par le sens et le contexte. La philologie réclamera que cette lettre soit mise entre crochets *comme* la retouche qui devra être réalisée en code, lisible, afin de manifester sa nature d'apport extérieur, d'interprétation critique.

Ceci est parfaitement juste et la philologie critique

est prise par Brandi comme un modèle pour la méthodologie de la restauration. Dans ce sens, identifier et évaluer les strates historiques, comprendre la nature des altérations, puis juger de leur conservation sont pour le restaurateur des opérations visant à « *reconstituer le texte critique de l'œuvre* ». Observons alors qu'il existe deux acceptions au mot « lisibilité ».

Au sens propre, la lisibilité est la qualité particulière d'une chose, d'un écrit. Par exemple : « la lettre restituée permet la lisibilité du texte grec », ou encore « l'espace blanc entre chaque mot permet la lisibilité d'un texte finlandais » ; sa lisibilité propre, étant supposé un lecteur quelque part, un jour, capable de comprendre le finnois. C'est une lisibilité qui correspond à la *cohérence interne* du texte.

Mais il existe aussi un sens figuré : « un article sur l'astronomie lisible par les élèves de 6^{ème} » – c'est à dire compréhensible par eux. C'est ce sens de lecture comme compréhension qui prévaut dès lors que l'on précise « *la lisibilité, c'est-à-dire la compréhension que le public a de l'œuvre.* »

La restauration cherchera au plus pour Brandi à faciliter la lecture/perception comme peut le faire la philologie : juste en « retissant » cette cohérence interne, si possible. Mais non pas comme on faciliterait la lecture/compréhension d'un public particulier, en traduisant le texte finnois en français, puis en le raccourcissant à deux pages pour les scolaires.

Même en nous limitant à cette lisibilité/cohérence interne, nous n'avons pas pour autant cerné encore ce qu'il s'agirait de lire/percevoir.

La réponse nous est fournie dans la *Teoria* : c'est l'œuvre en tant qu'elle est œuvre d'art (instance esthétique), et en tant qu'elle est inscrite dans le temps (instance historique). Nous possédons ainsi des repères beaucoup plus efficaces et intéressants pour juger en matière de restauration, par exemple d'un nettoyage, puisqu'en fait ce problème du nettoyage est au cœur de la question actuelle de la « lisibilité ».

Repères du nettoyage

Selon l'instance esthétique, la restauration doit permettre à l'œuvre de se réaliser comme *astance*. Le nettoyage devra donc faciliter la lecture/perception de cette présence mystérieuse, et non pas de la *flagrance*. Si ce n'était pas le cas, l'œuvre serait lue/perçue en tant qu'objet – long, large, dur, rouge, bleu – au même titre, et sans plus, que n'importe quel objet doué d'une simple existence.

Le nettoyage devrait favoriser la lecture/perception de *l'unité du tout*, et non pas de chaque partie en elle-même. Si l'on se fixait ce critère d'*unité*, nous n'assisterions plus à ces nettoyages qui réduisent le tableau à une addition de ses morceaux – flottant les uns à côté des autres – chacun valant pour lui-même. Nous comprenons ici plus clairement la nécessité de préserver un vernis ancien telle que la présentait René Huyghe. La

blondeur du vernis est utilisée pour atténuer la rupture d'unité apparue au sein du tableau à cause du vieillissement discordant de ses couleurs par rapport à son harmonie d'origine ; elle permet de rétablir, en atténuant ces désaccords, une unité encore possible.

Le nettoyage devrait favoriser l'épiphanie, l'apparition de l'image qui doit dominer sur la matière. Brandi assignait ce rôle à la patine : « *La matière ne doit jamais avoir de prééminence sur l'image, c'est-à-dire qu'elle doit disparaître comme matière pour valoir seulement comme image. Si la matière s'impose avec une fraîcheur et une impétuosité qui prend le pas sur l'image, alors la réalité pure de l'image sera perturbée. Par conséquent, la patine est, du point de vue esthétique, cette sorte de sourdine imperceptible imposée à la matière, qui se voit contrainte à tenir son rang plus modeste au sein de l'image* » (chapitre VI).

Si l'on donnait la priorité à cette nécessaire *épiphanie*, les tableaux nettoyés ne se présenteraient plus comme des surfaces de matière fraîchement posée sur une surface plane. Les tissus, l'eau, les cheveux, seraient les images vivantes d'une présence mystérieuse et non pas, comme si souvent, autant de taches, de traînées ou d'aplats de peinture.

Selon l'instance historique enfin, le nettoyage devrait permettre de lire/percevoir le passage de l'œuvre à travers le temps, ce qui implique la conservation de la patine. « *Du point de vue historique, la conservation de la patine, en tant qu'obscurcissement particulier que la nouveauté de la matière reçoit progressivement à travers le temps et qui témoigne ainsi du temps traversé, est non seulement admissible mais formellement requis.* » (chapitre V) Cette « lisibilité », formellement requise, des traces du passage à travers le temps est véritablement un critère de légitimité puisqu'il assure que l'œuvre ancienne n'apparaîtra pas comme neuve, ce qui serait déjà une forme de falsification historique.

Pour paraphraser l'article du *Monde des Débats* nous pourrions dire ceci : puisque l'état original du tableau n'existe plus, la patine devient une notion très importante.

Sa conservation permet de rétablir une unité encore possible de l'œuvre, de faire prévaloir l'image sur la simple matérialité, de réaliser cette présence authentique de l'œuvre comme une voix du passé qui se donne dans le présent.

Le public

Pour Brandi, l'œuvre ne manifeste qu'elle-même, toujours et uniquement dans une conscience individuelle qui la reconnaît. Elle n'a pas un public. Elle a besoin d'un spectateur.

Le public revient justement dans l'article de Jean-Pierre Mohen, à propos de l'artiste cette fois.

« *Un artiste a un public, un rôle social. C'est pourquoi la lisibilité...* »

Il semble assez clair à présent qu'il s'agit d'une nouvelle méprise, car il n'y a pas d'un côté un artiste du passé et de l'autre un public, comme deux entités existantes qu'il faudrait faire coïncider.

Brandi voit très justement ce danger, car il sait que l'œuvre peut avoir l'apparence d'un message qui, lui, suppose un destinataire. Pour Brandi, l'œuvre ne renvoie qu'à sa propre présence. Elle n'a donc pas de destinataire déjà constitué, mais le constitue à chaque fois qu'un individu la reconnaît pour ce qu'elle est. Elle n'est pas un message, mais un témoignage. Elle est comme un oiseau lâché un jour et que l'on distingue dans le ciel ou pas.

Si l'artiste a eu un public de son vivant – parfois nombreux, parfois clairsemé – s'il en a un de même dans les générations suivantes, c'est parce que celui-ci se constitue autour de l'œuvre : il est simplement la somme de ses amateurs. On ne fera pas du public en général, son public.

Il me semble que le fond de l'erreur est ici : dans cet article, dans cette argumentation, on confond l'œuvre d'art avec le musée lui-même.

Effectivement, le monde a changé et le musée a un nouveau rôle social, mais on ne doit pas décréter un rôle de l'artiste, ni de l'œuvre.

Effectivement, le musée reçoit un public, de plus en plus nombreux, les scolaires, mais les œuvres n'ont pas à les recevoir. Elles ont à être reçues.

Effectivement, il est nécessaire pour le public que le musée soit facile d'accès. Il doit être adapté à notre époque.

Le musée, mais non les œuvres.

Michel Favre-Félix

BIBLIOGRAPHIE

- CESARE BRANDI : *Teoria del Restauro*. Piccola Bibliotheca Einaudi 1977 [avec sur le nettoyage des peintures : « The cleaning of paintings in relation to patina, varnish, and glazes », *Burlington Magazine* 1949 « Some factual observation about varnishes and glazes », *Bollettino dell'Istituto* 1950]
- CESARE BRANDI : *Les deux voies de la critique*. Traduction et présentation de Paul Philippot. Marc Vokar Editeur 1989
- JOHN RUSKIN : *Les Sept Lampes de l'Architecture*. Editions Denoël 1987
- CAMILLO BOITO : *Conserver ou restaurer*. Les éditions de l'Imprimeur 2000.
- FRANÇOISE CHOAY : *L'allégorie du patrimoine*. Editions du Seuil 1996
- *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage* (collectif). Getty Conservation Institute 1996

L'Albane

Outre la découverte de tableaux jamais montrés, l'exposition-dossier que le département des peintures du musée du Louvre vient de consacrer à l'Albane (du 20 septembre 2000 au 8 janvier 2001) avait pour intérêt de montrer des œuvres à tous les degrés de nettoyage.

Un grand nombre d'entre elles ont été trop dévernies ou même complètement dévernies. On sait les conséquences : personnages blafards flottant sans lien sur des prairies et des arbres trop obscurs, d'autres venant en avant des rochers qui leur servent de siège, chairs éclaircies jusqu'au blanc des dessous, bleus crus ou rouges saturés de draperies, usures révélées quand ce n'est pas embus dûs à l'action des solvants. Exemples frappants, les quatre épisodes de *l'Histoire de Vénus*. On nous dira – et le catalogue nous le dit – que ces œuvres étaient déjà très abîmées : « *peu de tableaux du Louvre ont été aussi souvent restaurés, et avec des résultats aussi peu satisfaisants. A défaut de remédier aux usures provoquées par plusieurs transpositions de leurs supports, la dernière intervention a du moins permis de les mettre au mieux en valeur et de leur redonner équilibre et lisibilité* ».

Voilà qui est très contestable. Car il est possible de consolider les tableaux sans les dévernir et les dévernissages accentuent d'autant plus les usures et les déséquilibres des valeurs qu'ils sont plus radicaux. Et lorsqu'ils le sont, l'œuvre d'art, privée de sa nécessaire unité, devient parfaitement *irregardable* – pour ne pas dire *illisible*.

A côté de ces tableaux dont certains constituent de véritables répertoires des disgrâces causées par les dévernissages excessifs et les restaurations brutales, d'autres figuraient à l'exposition qui, touchés d'une main plus légère, ont gardé une part de leur ancien vernis. Leur patine les maintient dans une tonalité chaude qui fait mieux voir leur qualité picturale et permet de mieux comprendre que l'Albane fut en d'autres temps un peintre recherché.

Restent deux œuvres, *Latone et les paysans de Lycie* (Dole, musée municipal) et *La Fécondité* (Paris, palais du Luxembourg, présidence du Sénat), dont les vernis sont trop bruns. Un allègement modéré serait souhaitable, s'il est possible, et détestable, s'il doit entraîner le dévernissage quasi total qui est si souvent la conséquence des tentatives d'allègement dans des couches de vernis qui se révèlent hétérogènes. La mode étant aux restaurations « totalitaires », mieux vaudrait les laisser en paix en attendant des jours plus « nuancés ».

James Bloédé

Rubens copiste à la Chapelle Sixtine

« La publication de cette édition me donne l'occasion de parcourir à nouveau les étapes de cette extraordinaire opération, qui a permis de redécouvrir les couleurs originales du chef-d'œuvre de Michel-Ange. »

Carlo Pietrangeli. (Préface de : Michel-Ange, *La Chapelle Sixtine, La voûte restaurée*. Ed. Citadelles et Mazenod, 1994.)

« Les conservateurs ne prétendent pas – et ce serait une noire sottise – que les tableaux peuvent revenir à l'état qu'ils avaient quand ils sont sortis des ateliers des peintres ».

Jean-Pierre Cuzin.
(France-Culture, « Staccato »
émission du 27 mars 1998)

L'ouvrage en deux volumes paru chez Citadelles et Mazenod, cité en exergue, est un ouvrage de référence qui développe les conceptions et les méthodes des responsables de la restauration de la voûte de la chapelle Sixtine. On peut comparer, grâce à ces deux volumes, des reproductions documentant l'état avant restauration avec d'autres qui illustrent les résultats du « nettoyage ». (On peut aussi comparer ces reproductions « avant » avec celles de livres antérieurs à la restauration, pour voir si elles sont flatteuses...).

Il est des personnes pour prétendre que les photos ne peuvent rien prouver. Il est pourtant facile de distinguer entre ce que des photos et reproductions peuvent trahir (les couleurs et les valeurs) et ce qu'elles enregistrent infailliblement : les formes (contour et modelé). Les innombrables clichés pris à la chapelle Sixtine avant la restauration récente sont concordants en ce qui concerne les formes peintes sur la voûte. En revanche, depuis cette restauration, on ne pourra plus jamais prendre de photos qui montrent partout les formes à l'identique : ce sont des formes souvent différentes qui se révèlent à un examen attentif. Parfois même, les contrastes sont inversés, comme entre une photo et son négatif : ce qui se détachait en clair sur sombre devient sombre sur clair, ou inversement).

Cela ne peut pas s'expliquer par l'effet d'un nettoyage qui n'aurait éliminé que les encrassements, comme on a voulu le faire croire. On a ici la preuve qu'il existait, sur la majeure partie de l'œuvre, des couches de peinture, autres que la couche à fresque, qui la modifiaient beaucoup, et que les solvants ont anéanties en même temps que la crasse et la colle qui y étaient superposées ou mêlées. (On trouve dans le livre de Citadelles et Mazenod (tome II, p. 140) une liste des techniques d'exécution découvertes au plafond de la chapelle Sixtine : « Parties peintes à sec. Repentirs peints à fresque. Repentirs peints à mezzo-fresco. Repentirs peints à sec à la chaux. Repentirs peints à sec

à la colle ». La quantité, et le plus souvent la qualité des repeints qui modifiaient les fresques sont impressionnantes. La question cruciale est donc celle de savoir qui a si amplement peint au dessus des couches *a fresco*. Autrement dit : ces repeints étaient-ils de la main de Michel-Ange ? Et si ce n'est pas le cas, de qui étaient-ils, de quand dataient-ils ?



Fig.1 Copie du prophète Zacharie par Rubens (vers 1601)

« En ce qui concerne les restaurations tentées au cours des siècles, on peut identifier avec certitude deux interventions : celle de Carnevale (1570), exécutée presque entièrement à fresque, et celle de Mazzuoli (1710), lequel a travaillé fort adroitement à la détrempe. Toutes les autres interventions qui ont pu avoir lieu restent incertaines et de très bas niveau ». Cette affirmation de Gianluigi Colalucci (restaurateur en chef au laboratoire des peintures du Vatican) est un peu sommaire en ce qui concerne le XIX^e et le XX^e siècles – mais vraie pour la période antérieure à 1710. (Elle fait suite à une série de déclarations contradictoires des autorités, dont on trouve un historique précis dans le livre de James Beck, *Art et restauration*, pages 91 à 96.)

Quoiqu'il en soit, on se limitera ici à l'analyse de l'histoire de la restauration des fresques de la chapelle Sixtine au XVI^e siècle, parce que les dessins de Rubens dont nous allons parler datent de 1601. On trouve dans les cartons Rubens au Cabinet des Dessins du Louvre huit grands dessins qui sont des copies de six des prophètes et de deux des sibylles peints au plafond de la chapelle Sixtine. Ils portent au verso le paraphe du banquier Jabach (ami de Rubens), dont la collection fut acquise en 1671 par Louis XIV. « L'artiste a probablement travaillé *in situ* et non d'après des gravures (...) Tous les historiens s'accordent pour dater les dessins du séjour de Rubens à Rome (vers 1601) » dit Maurice

Sérullaz (catalogue de l'exposition « Rubens, ses maîtres, ses élèves », Musée du Louvre, 1978). Bien que l'attribution à Rubens n'ait jamais été discutée, il s'étonne du « style extrêmement consciencieux et appliqué » des dessins. Il se peut que des élèves y aient largement contribué. Mais cela n'enlève rien, bien au contraire, à l'intérêt qu'ils présentent comme témoignage de l'aspect des fresques en 1601. Cet aspect avait-il pu changer énormément depuis trente sept ans : depuis la mort de Michel-Ange ?

Le Vatican possède des archives dont la précision est étonnante en matière de factures. C'est la trace des paiements (étudiée par deux historiennes, E. Cicerchia et A. M. de Strobel) qui permet de repérer toutes les interventions anciennes (qui sont en général documentées par ailleurs : on trouve des sources qui permettent les recoupements dans les ouvrages de Steinmann, 1905, ou Tolnay, 1949). C'est au moment où Michel-Ange travaillait à la chapelle Pauline, que fut exécuté le premier nettoyage : en 1543, Francesco d'Amadore (dit Urbino) exécute un dépoussiérage, trente-et-un ans après l'achèvement de la voûte (deux ans après celui du *Jugement Dernier*). Il ne peut rien avoir fait qui ait falsifié l'œuvre de Michel-Ange quand celui-ci était présent. Il n'y a eu ensuite, jusqu'à la fin du siècle, qu'une seule intervention : celle de Domenico Carnevale, en 1570.

Suite à des mouvements de la voûte causés en par-



Fig.2 Le prophète Zacharie avant restauration (avant 1984)



Fig.3 Le prophète Zacharie après restauration (état actuel)

ticulier par la fameuse explosion de la poudrière au château Saint-Ange, des morceaux d'enduit étaient tombés du plafond, causant quatre lacunes, qui sont bien répertoriées. Carnevale les répara à fresque, après quoi il eut naturellement à parachever son travail à sec, pour raccorder tout à fait ses rebouchages. (Une partie



Fig.4 Tête du prophète Jérémie, restaurée par Carnevale, avant 1984

l'on voyait avant 1985 (elles n'avaient pas l'aspect actuel, amputé, qui n'est plus que celui de la sous-couche à fresque). Il a dessiné très exactement, en 1601, des plis (fig.6) qui, à en croire Gianluigi Colalucci, seraient apparus en 1710 sous le pinceau de Mazzuoli' (fi.7). Les dessins de Rubens sont la preuve que l'attri-



Fig.5 Tête du prophète Jérémie, état actuel

de la chevelure du prophète Jérémie se trouva ainsi prise dans une réparation. Il est frappant de voir combien cette masse de cheveux, décapée par la restauration récente, semble plate et découpée, et s'isole de la tête, tandis que les repeints à sec en assuraient auparavant l'intégration (fig.4 et fig.5). Il en va de même de la main gauche du Créateur dans *La séparation des eaux*).

Tout ceci nous mène à la certitude que, hormis les fragments, bien délimités, de la main de Carnevale, tout ce que pouvait voir Rubens en 1601 était de Michel-Ange seul, dans ses diverses techniques superposées.

bution à Mazzuoli des repeints détruits par la restauration récente est impossible. Monsieur Colalucci et ses collègues l'ont avancée faute de savoir à qui, sinon à Michel-Ange, attribuer ce qu'ils ont détruit.² Sauf à prétendre que le plafond de la chapelle Sixtine aurait été falsifié par un inconnu entre 1564 (mort de Michel-Ange) et 1601 (copies de Rubens). Sauf à célébrer l'habileté d'un fantôme qui aurait posé tant de hachures de main de maître, avec la sûreté de Michel-Ange en personne... (« *fort adroitement* » comme dirait monsieur Colalucci). Sans que le prix d'un échafaudage apparaisse dans les comptes du Vatican, ni que le monde



Fig.6 Copie de Rubens (vers 1601)

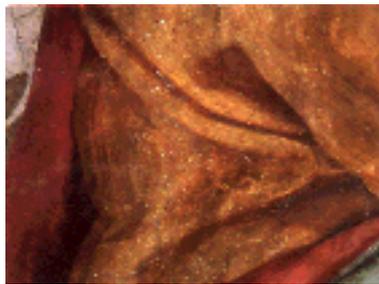


Fig.7 Dos et bras du prophète Zacharie, avant la restauration de 1985



Fig.8 Dos et bras du prophète Zacharie, après la restauration de 1985

Si l'on compare des formes aussi différentes les unes des autres que celles du dos et du bras du prophète Zacharie avant et après la restauration de 1985-1990 (fig.2 et 3 et détails : 7 et 8), on ne peut éluder la question de savoir quel est l'état que Rubens a eu comme modèle. Ici la copie (fig.1 et détail : fig.6) ne laisse aucun doute : Rubens - ou son élève - a copié d'après des peintures murales qui comportaient les repeints que

des arts de l'époque, qui avait en quelque sorte les yeux fixés sur le chef-d'œuvre, n'en ait soufflé mot ni qu'aucune copie n'en témoigne. On attend l'historien d'art qui se risquerait dans cette démonstration.

Bien entendu, il est plus facile de dénier toute valeur documentaire à des copies, puisqu'il est évident que beaucoup sont faibles ou fantaisistes. Pourtant, il y aurait de la mauvaise foi à ne pas vouloir admettre que



Fig.9 Copie de la sibylle de Cumes



Fig.10 La sibylle de Cumes
avant la restauration de 1985



Fig.11 La sibylle de Cumes
après la restauration de 1985

des copies de qualité sont des documents qui méritent examen. Comme les photos, les copies peuvent prouver certaines choses et pas d'autres. Les copistes n'enregistrent pas mécaniquement les formes, comme fait la photo. Ils les traduisent, plus ou moins fidèlement. **Mais ce faisant ils ne peuvent pas copier les couches inférieures invisibles sous les repeints.** Ils ne copient pas sous rayons X et n'anticipent pas les changements de formes qu'un décapage ultérieur pourra provoquer.

On ne peut pas traiter avec désinvolture les problèmes posés par l'existence de copies très anciennes de haut niveau, comme bon nombre de celles de la collection Jabach, ou d'autres parmi les très nombreux dessins et gravures qui attestent de l'enthousiasme avec lequel fut étudiée l'œuvre de Michel-Ange dès son achèvement.³

L'étude des copies, comparées aux états avant et après restauration, donne, ici, à distinguer plusieurs cas :

- Par de nombreux détails elles apportent la certitude que la restauration a fait disparaître des formes ou modifié des contrastes qui existaient de leur temps. Chacune des huit copies de Rubens en apporte des preuves. La besace de la sibylle de Cumes que Rubens a copiée (fig.12 et 13) n'était pas celle que la restauration a complètement aplatie (fig.14). La bretelle de la robe sur son épaule se détachait alors en clair sur la peau sombre, et non l'inverse, comme à présent (fig.9, 10 et 11).

- D'autres détails ne ressemblent ni à l'état « avant » ni à l'état « après ». On peut alors douter de la fidélité de la copie. Mais il est beaucoup de cas où ce qui fut peint *a secco* s'est mal conservé. Les plis sur la robe autour des jambes du prophète Zacharie (fig.2) sont un exemple évident de l'état dégradé dans lequel certaines couches de repeints avaient atteint le xx^e siècle. De sorte que les copistes anciens ont travaillé devant une œuvre qui n'était pas semblable à l'état « avant » restauration, et encore moins semblable à l'état « après ». La copie que Rubens a faite de la robe de Zacharie (fig.1)

nous montre un état éloigné de ceux du xx^e siècle (fig.2 et 3), mais probablement plus fidèle à la création de Michel-Ange.

- Enfin certains détails ressemblent davantage à l'état « après », donnant partiellement raison à la restauration. Il est certain que des taches de colle brunie ont été enlevées à bon escient en maints endroits.

Il faudrait faire un bilan de la restauration récente. Il comporterait un certain actif et un lourd passif. Mais l'étude exhaustive des copies anciennes de bon niveau aurait dû être faite avant et non après la restauration, de façon à aider à l'interprétation de l'état à traiter. Par exemple on distingue normalement une tache d'un repeint. Cependant certaines applications de colle, au pinceau, destinées à combattre les blanchiments causés par des infiltrations d'eau, avaient pris après brunissement l'allure de repeints. Il était plus facile, plus économique et plus spectaculaire de s'en remettre, comme on l'a fait presque partout, à un chronométrage de la durée d'action des solvants. Les amputations qui en sont résultés sont invisibles pour le touriste ingénu, puisque des sous-couches sont apparues, avec ces couleurs acidulées que Michel-Ange avait judicieusement choisies pour qu'elles vibrent sous la grisaille.

Jean-Max Toubeau

1. *La Chapelle Sixtine*, Citadelles et Mazenod, illustration p. 222, tome II : « détail des repeints de Mazzuoli ».
2. De surcroît, les repeints concernant le dos et le bras du prophète Zacharie portent de toute évidence la marque des conceptions de Michel-Ange : on sait qu'il donna de plus en plus d'ampleur aux figures des sibylles et des prophètes à mesure que le travail avançait (elles finissent par déborder des loges où elles sont assises). Déjà au moment du travail à fresque sur ce premier personnage de la série, il exécuta des repentirs *a mezzo-fresco*, élargissant un peu les formes. Plus tard il modifia largement les plis, *a secco*, pour que cette figure soit en harmonie avec les suivantes. Au point que le bras touche presque le genou et que le manteau jeté sur l'épaule est très aminci - comme le confirme la copie de Rubens (fig.1, 2 et 3).
3. Il existe des copies faites du vivant de Michel-Ange, comme celles de Clovio, qui montrent, par exemple, l'ombre portée sous le pied du Prophète Jonas, détruite par la restauration moderne (fig.15 à 17).

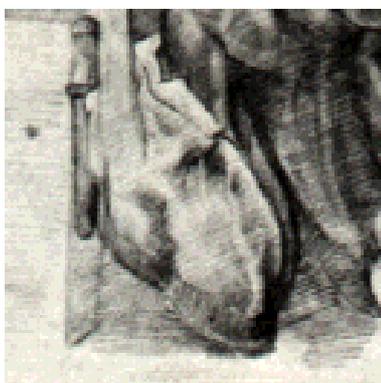


Fig. 12 La besace de la sibylle de Cumes, copie de Rubens



Fig. 13 La besace de la sibylle de Cumes, avant restauration



Fig. 14 La besace de la sibylle de Cumes, après restauration

Lumière

L'âge industriel 1750 - 1900

Art et Science, Technologie et Société

*Le musée Van Gogh d'Amsterdam a présenté jusqu'au 11 février 2001
une passionnante exposition sur l'éclairage des tableaux
accompagnée d'un important catalogue*

De même que toute existence, l'art a pour source vitale essentielle la lumière. Il est donc évident que l'histoire de l'art ne peut plus éviter un sujet historique d'une telle importance.

Le musée Van Gogh à Amsterdam peut se vanter d'être l'un des tout premiers à avoir consacré une exposition à ce thème, assez vaste pour offrir au spectateur une nouvelle vue sur l'art.¹ Le catalogue qui accompagne cette entreprise est si riche d'enseignements qu'il serait indispensable à quiconque s'occupe des questions fondamentales de l'histoire de l'art de le conserver toujours à portée de la main.

Au début de l'exposition, le visiteur emprunte un passage qui représente une rue d'Amsterdam entre 1750 et 1900. Son parcours est rythmé tous les cinquante ans par des étapes, avec un éclairage d'abord à la chandelle, suivi par celui de la lampe à pétrole, de la lampe à gaz et enfin de l'ampoule électrique. Dans les salles suivantes, on rencontre des instruments scientifiques et optiques anciens ainsi que des tableaux présentés sur des murs assez sombres et sous un éclairage modulé selon l'époque. On s'aperçoit ainsi qu'on peut aussi bien voir les tableaux sous cet éclairage que sous un éclairage fort.

Il est fascinant pour le visiteur d'observer un moulage de la *Vénus de Milo* sous un changement d'éclairage continu. Quelle richesse d'expressions en une seule sculpture ! Jamais personne ne l'avait vue ainsi.

La Chaise de Van Gogh (1888, collection de la Fondation), restera, sans doute, elle aussi inoubliable avec une imitation de l'éclairage à la chandelle, à la lampe à gaz, à l'ampoule électrique et à une lumière dite « du jour ». Malheureusement, ce tableau est couvert d'une couche de vernis très brillant, ce qui affaiblit beaucoup la démonstration.

Comme pour toute aventure sur un terrain mal labouré, il faut, malgré ses qualités, parler des points faibles de l'exposition. Trop de peintures sont dans un état de conservation déplorable, état provoqué par des erreurs de restauration. Ainsi des vernis synthétiques, incompatibles avec la peinture à l'huile, notamment avec la lumière en profondeur (*tiefenlicht*), et dont le vieillissement provoque un filtre gris intolérable, visible entre autres sur l'œuvre de Giovanni Battista Pittoni, *An Allegorical Monument to Sir Isaac Newton*, du Fitzwilliam Museum à Cambridge. Une fois de plus, une peinture de Chardin, *Verre d'eau et cafetière*, du Carnegie Museum of Fine Art, a été transformée en œuvre impressionniste par l'enlèvement méticuleux des glacis et des frottis sur lesquels, justement, la lumière ne joue plus comme il faut. De même *L'Ecole turque* de Gabriel-Alexandre Decamps du musée Van Gogh, où la lumière si indispensable a disparu à cause de nettoyages insensés. Et il faut mentionner la dernière salle des impressionnistes avec ses murs aux couleurs trop réfléchissantes, à base de blanc de titane, et un éclairage soi-disant lumière du jour, en fait une lumière zénithale comme elle existe dans les musées, et qui n'a donc rien à voir avec la réalité des conditions dans lesquelles les peintures ont été créées à leur époque.

Mais tout de même, grâce à son thème, cette exposition reste à tous points de vue fructueuse, et le sujet mériterait d'être approfondi dans des projets futurs.

Paul Pfister

1. L'exposition se rendra ensuite au Carnegie Museum of Fine Art à Pittsburg, USA, du 6 avril au 29 juillet 2001.

L'éclairage dans les musées

☛ Cette conférence-débat organisée au CNIT (La Défense) par l'Association Française de l'Éclairage et le G.I.E. Espace Elec. a eu lieu le 5 décembre dernier. Les intervenants étaient le professeur Perdriel, ophtalmologiste, Jean-Jacques Ezrati, concepteur-lumière, de la Direction des Musées de France, Jean-Michel Trouis, représentant le syndicat de l'éclairage et directeur de la division éclairage de la société ERCO et Bernard Duval, délégué général de l'A.F.E.

La première intervention, celle du professeur Perdriel, a été passionnante et non polémique : ce spécialiste a expliqué que la perception des couleurs dépend du cerveau et que tous les individus ne perçoivent pas les couleurs et les teintes de la même façon. Les exemples et les précisions apportées étaient fort bien venus. Sait-on par exemple que le bruit influe sur la perception chromatique ? Ainsi que la psychologie de l'individu ? Sait-on que, dès l'enfance, un garçon sur douze souffre d'une altération du sens chromatique ? La connaissance chromatique est acquise lors de l'adolescence ; en la mesurant, on s'est aperçu que les filles reconnaissent presque deux fois plus de teintes que les garçons. On sait mieux en revanche qu'à partir de 60 ans, parfois plus tôt, les cellules rétinienne s'altèrent. La conception de l'éclairage d'un musée ou d'une exposition devrait tenir compte, dans l'absolu, de tous les visiteurs et de toutes leurs particularités.

Par ailleurs la lumière peut modifier la tonalité des couleurs, leur saturation. Et certaines couleurs exigent plus de lumière que d'autres pour être perçues.

Dernière nécessité : éclairer suffisamment bien le visiteur pour qu'il puisse se déplacer facilement.

Au moment d'éclairer un musée ou une exposition, quels choix faut-il faire ? Lumière naturelle ou artificielle ? La lumière naturelle éclaire bien, estime le spécialiste, mais elle n'est pas homogène – elle dépend de la saison, de l'heure, de la couche nuageuse... – et l'on ne peut pas définir une « lumière naturelle moyenne ». Et puis, en France, beaucoup de musées sont installés dans des bâtiments anciens disposant de peu d'ouvertures.

En outre elle est dangereuse si elle aborde directement les œuvres, un peu par ses infrarouges – source d'échauffement –, beaucoup par ses ultraviolets qui peuvent détruire le liant (la lumière naturelle contient de 6 à 8% d'ultraviolets). On peut certes, concède Monsieur Perdriel, l'atténuer par des stores et privilégier l'éclairage zénithal.

L'éclairage artificiel, lui, a pour principaux avantages d'être dosable et directionnel. Il est également

modulable dans sa couleur ce qui permet de modifier à sa convenance l'aspect d'un tableau.

On l'aura compris, la préférence du professeur Perdriel va à l'éclairage artificiel.

Les autres intervenants ont chacun prêché pour leur paroisse.

Jean-Jacques Ezrati, de la DMF, considère le musée « comme un média », avec un « outil de communication : l'exposition ». L'œuvre d'art était assez absente de son discours, il était plus intéressé par les concepts abstraits : créer une ambiance, jouer du contre-jour ou de l'éclairage latéral, faire de la mise en scène. Il admit cependant au bout d'un moment que l'on pouvait faire de très bons éclairages avec de la lumière naturelle, et que la lumière artificielle était aussi un élément de dégradation (par exemple cette mode qui consiste à placer des halogènes à l'intérieur même des vitrines, ce qui chauffe trop les objets).

Quant à Jean-Michel Trouis, représentant des industriels, il a manifestement beaucoup de plaisir à travailler pour les musées, lieux d'expression privilégiée de la lumière, où les conservateurs ont des attentes fortes et où l'on trouve des budgets importants pour créer une scénographie (très important pour la profession !). Pour lui, le musée a évolué ces dernières années, il est devenu un enjeu politique, l'une des composantes du statut des villes ; il comporte maintenant des commerces ou des restaurants, revêt de nouvelles formes (art forain ou de traditions locales par exemple), ce qui entraîne de nouveaux besoins d'éclairage et pousse les industriels du secteur à élargir leur gamme. Il nous a paru logique que la lumière naturelle soit absente du discours de monsieur Trouis mais on aurait aimé y trouver l'œuvre d'art !

Enfin Bernard Duval, délégué général de l'A.F.E. (syndicat des éclairagistes) a clos la série des interventions en expliquant les avantages et inconvénients des différents types de source lumineuse (naturelle, halogène, lampes à sodium, fibres optiques...) et les progrès techniques réalisés dans les lampes ces dernières années.

Ont suivi des questions dans le public. Par exemple sur le mauvais éclairage des cartels.

Sur la chaleur dégagée par les lampes. La personne qui a répondu a dû admettre, un peu gênée, que, même si les lampes ont fait des progrès et chauffent moins qu'autrefois pour une même quantité d'émission de lumière, les éclairagistes oublient souvent de tenir compte de la chaleur et sous-estiment la ventilation nécessaire. Nous apprenons de même que la miniaturisation

Brèves



sation est néfaste et qu'un gros appareil évacue mieux la chaleur qu'un petit. C'est le contraire de ce que l'on voit le plus souvent dans les expositions.

Une intervention intéressante est venue d'un éclairagiste amoureux, lui, de la peinture et qui affirmait réussir à concilier dans son travail ce goût et une mise en valeur adéquate. Il nous expliqua plus tard, en privé, que sa société n'était jamais choisie pour une première installation mais qu'elle était souvent appelée au bout de quelques mois par les conservateurs catastrophés, s'apercevant un peu tard de l'inadaptation de l'installation, pour redonner leur juste place – la première – aux tableaux que l'on avait oubliés au profit du « concept ».

L'indifférence aux œuvres d'une partie de ceux qui s'en occupent nous a été, hélas, confirmée par le traitement qu'ont reçu les deux dernières prises de paroles.

Un intervenant dans le public – manifestement professionnel – explique qu'il y a des moyens pour contrôler l'éclairage naturel, pour le moduler et éliminer ses excès et que des recherches ont lieu en Allemagne depuis quelques années sur ce sujet.¹ Cette remarque déclenche l'ironie puis l'indifférence de l'estraade.

Enfin un photographe – un artiste – s'attire la même indifférence méprisante lorsqu'il plaide pour la lumière naturelle en expliquant à quel point un tableau vu dans ces conditions vibre et évolue en fonction des heures, ce qui offre un bonheur constamment renouvelé au visiteur. Il sera applaudi par une partie de la salle mais les « spécialistes » ne daigneront même pas lui répondre !

On l'aura compris, l'œuvre d'art n'existe guère pour certains professionnels. Ils ne respectent pas plus le public, d'ailleurs. Il s'agit de l'attirer avec une scénographie alléchante en jouant avec les œuvres. On espère ainsi augmenter les chiffres de fréquentation des musées et des expositions.

La lumière joue évidemment un grand rôle dans la mise en valeur des œuvres : il suffisait pour s'en convaincre d'observer le *Gladiateur Borghèse* dans l'exposition « D'après l'Antique », à l'automne dernier au Louvre. Tel qu'il était présenté, les taches dont il est couvert étaient beaucoup plus visibles qu'à son emplacement habituel dans la Galerie Daru. Question de lumière.

Christine Vermont

1. Nous savons que Monsieur Rosenberg dit être favorable à l'éclairage naturel dans les musées.

❖ *Affaire à suivre...* L'exemplaire des *Bourgeois de Calais* appartenant à cette ville, bronze pesant quatre tonnes, qui n'avait jamais quitté ce lieu symbolique, s'apprête à partir pour Rome ! Il devrait être restauré en présence du public puis exposé dans les jardins de la Villa Médicis avant de revenir à Calais.

Cette équipée semble ravir les autorités : « *Le risque zéro n'existe pas [...] mais l'œuvre qui n'est pas vraiment en mauvais état [...] sera rendue plus lisible* » selon la conservatrice, madame Haudiquet, interrogée le 7 mars au matin sur *France-Culture*.

Cette tarte à la crème de la « lisibilité », dernier avatar de la langue de bois de certains conservateurs qui prennent leurs congénères pour des illettrés, devient par trop écœurante. On prétend que le coût de l'opération qui devrait s'achever le 4 juillet prochain en fin d'après-midi, avant le passage du Tour de France, ne serait estimé qu'à 3MF!

Que pensent les calaisiens de cette odyssee ?

❖ « L'Etat saisi du droit des œuvres à vieillir en paix ». Tel est le titre de l'article qu'Emmanuel de Roux a consacré à la restauration des peintures le 6 janvier dans *Le Monde*. A la suite de cet article, James Bløedé a été interviewé par *Radio-Canada*, *Europe 1* et *Radio-France International* au mois de janvier.

❖ L'article de Jean-Pierre Mohen dans *Le Monde des Débats* de septembre dernier a suscité de nombreuses réactions. On notera dans le même journal, en décembre, celle de l'un de ses lecteurs, le peintre Guillaume Beaugé, et au mois de mars un article de James Beck, historien d'art américain, qui est aussi directeur d'ArtWatch International, association engagée dans la défense des œuvres d'art contre les restaurations abusives : « "Lisibilité" des œuvres d'art, mon œil ! »

Des interventions spectaculaires et scientifiquement intéressantes

Netscape: Site officiel du musée du Louvre: Mode d'emploi

Précédente Suivante Recharger Accueil Rechercher Guide Images Imprimer Sécurité

Aller à : <http://www.louvre.fr/francais/infos/projet.htm> Infos connexes

Wanadoo | Votre Wanadoo | Durée www.aripa-nuanc



Allégorie de la Justice

Les restaurations

Chaque département, sans compter l'architecture du palais lui-même, regorge de sculptures, peintures, objets d'art, fresques, dessins ou manuscrits nécessitant des **restaurations spectaculaires et bien spécifiques à chaque technique artistique**. C'est l'un des domaines où l'intervention d'un mécène permet souvent d'intervenir mieux et plus vite sur un plus grand nombre d'oeuvres. Pour un **budget de 150 à 500 000F HT** des interventions scientifiquement intéressantes peuvent être effectuées sur une oeuvre ou un ensemble d'oeuvres.



Livre des Morts du scribe Nebqed
Règne d'Aménophis III
(1391-1353 av. J.-C.),
18^e dynastie

Exemples d'interventions en attente de réalisation:

- un ensemble de cartons (dessins monumentaux) de Le Brun, premier peintre de Louis XIV,
- un rouleau de papyrus égyptiens,
- 3 grandes peintures de Van der Meulen à la gloire des victoires militaires de Louis XIV,
- la Cour du Sphinx,
- un ensemble de bijoux étrusques,
- un bas-relief antique,
- un espace pour aveugles et mal-voyants aux Antiquités Orientales...

Sur le Site Internet du Louvre
Page Infos Projets à l'attention des mécènes.
Les phrases sont mises en gras par le Louvre lui-même.

Sous le titre par trop sommaire de « **Restaurer ou ne pas restaurer** » eut lieu au sous-sol du Centre Pompidou, le jeudi 1er mars 2001 à 19h30 un débat qui réunissait Ségolène Bergeon-Langle, auteur de *Science et patience ou la Restauration des peintures*, Jean-Pierre Mohen, directeur du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France, David Cueco, président de la Fédération Française des Conservateurs Restaurateurs, et deux membres de l'ARIPA, James Bloédé et Michel Favre-Félix, autour du modérateur, Emmanuel Fessy. La « petite salle » fut rapidement comble : à peu près cent cinquante personnes purent s'y installer tant bien que mal, tandis que des dizaines d'autres, n'ayant pu entrer, restèrent à dialoguer dans le vestibule.

Réflexions autour de ce qui aurait pu être un débat

Nous sommes certainement nombreux à être sortis de la « petite salle » relativement insatisfaits, choqués par le manque de rigueur du « modérateur » et l'intolérance de certaines personnes, de l'une et l'autre obédience, présentes dans la salle. Dès le premier tour de table, le modérateur s'est permis de contrevenir à toutes les règles en la matière en omettant de donner la parole à notre président, James Bloédé.

Il est vrai que l'intervention de Michel Favre-Félix eut de quoi le surprendre par sa qualité et sa tenue. Décontenancé sans doute par la gravité que prenait soudain le débat, pris de cours, Emmanuel Fessy s'est empressé d'abandonner son rôle et de s'en remettre à Ségolène Bergeon en lui redonnant immédiatement le micro. Nullement gênée par cette situation quelque peu inconvenante de voir l'un des intervenants interdit de parole et se croyant sans doute intronisée, cette présidente inattendue s'est mise en tête de ne plus lâcher le dit micro. Parfaitement rodée, semble-t-il, à ce genre d'exercice, Ségolène Bergeon crut alors que l'heure était venue de nous noyer dans le flot inaltérable et continûment déversé de ses connaissances historiques. Rien ne semblait devoir l'arrêter, et surtout pas le modérateur. Le soi-disant débat se mit alors à plonger dans un monologue sans fin et le déséquilibre des temps de parole devint parfaitement intolérable.

Tout à partir de là devait s'en aller à vau-l'eau malgré les interventions de Michel Favre-Félix et James Bloédé. On dut bien vite se rendre à l'évidence qu'il ne fallait rien attendre de concret de monsieur Mohen et de madame Bergeon. Seul David Cueco nous a semblé vouloir de temps à autre aborder les problèmes dans leur gravité. Ce restaurateur nous a permis d'appréhender une fois encore le désarroi des membres de cette profession lorsque certaines décisions sont prises collégalement ou non par les conservateurs. On peut alors comprendre, devant l'ampleur des responsabilités, la précarité de leur situation et ce besoin fondamental de reconnaissance que traduirait le titre de « conservateur-restaurateur ». Le but est sans doute de se sentir en position de moindre faiblesse devant des décisions prises par un ou plusieurs conservateurs qui se révé-

raient ignorants, concrètement, de la gravité de certains gestes.

Il est grand temps, en effet, qu'un débat fondamental ait lieu, mené dans des conditions convenables d'intelligence, d'équilibre et de respect réciproque. Répétons une fois encore que selon nous, nul ne peut envisager de s'opposer à une restauration intelligente, mesurée, conservatoire. En tentant de réduire le problème à un affrontement entre partisans et adversaires de la restauration, on en reste au stade primaire et on crée évidemment le malaise devant un public de restaurateurs chaque jour plus nombreux. L'article de Paul Pfister (page 5 de ce numéro) prouve qu'un autre débat devrait avoir lieu, celui où l'on tenterait d'éviter l'autosatisfaction et l'habituelle langue de bois en allant concrètement au fond des choses devant certaines œuvres ayant subi tel ou tel traitement particulier.

Pour y parvenir il serait opportun avant tout que les dossiers de restauration soient précisément tenus et facilement accessibles aux chercheurs qui en font la demande - le citoyen est en effet propriétaire des œuvres.

On pourrait noter d'autre part que certains catalogues de musées étrangers donnent à présent la date des dernières restaurations et le nom des exécutants. N'est-ce pas là un premier pas vers une certaine clarté en la matière ? Ne devrait-on pas envisager d'y adjoindre et de publier le nom du conservateur qui a pris la décision. Quant à la nature de celle-ci, on pourrait se référer au dossier.

La situation est trop grave pour que les responsables, si imbus parfois de leurs prérogatives, ne puissent pas laisser leur nom à la postérité. « Conservateurs » et « conservateurs-restaurateurs » seraient définitivement liés à la gravité de leurs décisions et de leurs gestes. Le conservateur-restaurateur cesserait dans une certaine mesure d'être un exécutant obéissant parfois à des choix qu'il ne partage pas et cependant considéré aujourd'hui comme seul responsable.

Une telle mise en évidence des responsabilités mènerait sans doute certains membres de l'institution

vers plus de prudence. J'ai voulu évoquer lors de cette soirée les collections de peinture hollandaise du Louvre qui semblent depuis plusieurs décennies n'avoir subi aucun outrage perceptible et pourraient servir d'exemple, parmi d'autres, en matière de conservation-restauration. Il n'en est hélas pas de même pour certains tableaux vénitiens, parmi tant d'autres cette fois, dont *La Femme à la toilette* du Titien que j'avais citée

auparavant à titre d'exemple de toile trop nettoyée, désaccordée. Il est à espérer que l'on n'osera jamais s'en prendre aux *Pèlerins d'Emmaüs* de Véronèse et autres toiles vénitiennes restées en bon état, dont le *Concert champêtre* !

Il est grand temps de réfléchir et prendre garde. L'avenir jugera et juge peut-être déjà. Il semble en effet que l'on nous entende chaque jour un peu plus.

Jean François Debord

L'œil du pouvoir

Je voudrais répondre, faute d'avoir pu le faire à Beaubourg, lors du débat sur la restauration des œuvres d'art, à l'intervention d'une personne, restauratrice je suppose, qui me semble avoir soutenu un point de vue d'autant plus intéressant que je le crois assez largement répandu aujourd'hui, parmi les jeunes générations de restaurateurs. Si j'ai bien compris, elle pense que les commanditaires des œuvres d'art des siècles passés, princes ou puissants de la terre, n'avaient nulle crainte de l'éclat des couleurs et que, bien au contraire, ils manifestaient glorieusement leur splendeur en finançant l'emploi des teintes les plus chères, les plus rares et les plus vives. Ceci est certainement, en effet, une logique du pouvoir. La pourpre impériale de l'antiquité, extraite du murex (coquillage rare) et plus coûteuse que l'or, en imposait à tous. L'outremer naturel, extrait d'une pierre précieuse, le lapis lazuli, et lui aussi plus cher que l'or, avait un éclat incomparable. On en réserva longtemps l'emploi pour la coloration des manteaux de la Vierge, depuis l'époque médiévale. Bien des contrats passés entre peintres et rois ou prélats spécifiaient l'emploi de l'or et de telle ou telle couleur précieuse, qui semblent avoir été mis en œuvre pour jeter tous leurs feux.

Certes. Mais c'est une vision du passé qui ne compte pas avec une très ancienne question : celle de l'histoire ininterrompue des rapports de force entre les arts et le pouvoir (qui n'ont pas le même œil). C'est l'histoire du statut des artistes, de leur sujétion et de leurs désirs de revanche à l'égard des tout-puissants, qui les ont si souvent considérés comme de petits valets et traités comme tels, quand ce n'était pas pire. Le film de Tarkovski, *Andreï Roublev*, commence par cette scène terrible où les peintres qui viennent d'achever la décoration d'une chapelle et partent vers un nouveau pays chercher d'autres commandes, sont rejoints par des soldats du prince qu'ils viennent de servir, chargés de leur crever les yeux : le prince veut être le seul à posséder un chef-d'œuvre comme celui qui vient d'être peint. Les mémoires de Benvenuto Cellini abondent en anecdotes qui montrent combien les faveurs des papes et

des rois étaient précieuses, et comment un artiste pouvait être mis en prison ou couvert d'or au gré des caprices et des intrigues de cour.

Toute l'histoire de l'art occidental résonne, à travers une expression itérative comme le fameux *ut pictura poesis*, des luttes menées par les artistes pour conquérir la position la plus élevée possible (autrefois, au moins égale à celle des poètes). Pline relate plusieurs anecdotes célèbres montrant un empereur (Alexandre) traitant d'égal à égal un peintre (Apelle) ou même se faisant son assistant, agenouillé pour l'aider. Et ce sont Pline et Vitruve qui nous apprennent comment les artistes de l'antiquité ont inventé ce quelque chose qui permet de rabattre un tant soit peu la suprématie de la puissance brute (signifiée par la couleur pure). Pline dit qu'Apelle gardait le secret « *d'un atrament^t noir très fin qu'il appliquait sur les ouvrages achevés* » qui avait « *l'immense avantage d'adoucir l'éclat des couleurs trop vives* » ; grâce à lui, « *les couleurs par trop fleuries prenaient un éclat plus sévère* ». Le génie des artistes fut de trouver ce quelque chose au-dessus de l'éclat du pouvoir, de la tyrannie de l'or : un ordre spirituel ; une harmonie supérieure, à laquelle tout fut subordonné. Ce que les artistes ont affirmé dès l'antiquité, c'est le désir d'une suprématie de l'esprit, qui domine la matière. La peinture s'affirme ainsi *cosa mentale*. L'art lutte pour une conception qui soit l'affirmation des artistes au service d'eux seuls. Pour être mieux que des artisans doreurs, des employés du service de la pompe royale. Peut-être ont-ils pu le faire parce que les rois s'ennuient à ne jouir que des signaux de leur pouvoir. Pensons à la musique : c'est bien sûr à son de trompes, de tambours, de cymbales et de coups de canon que s'avancent les cortèges royaux devant les manants prosternés. Mais dans les chambres de leurs palais, comment les puissants n'auraient-ils pas été curieux d'une musique plus subtile ? Ayant tout loisir de distinguer les meilleurs des artistes, ils furent amenés à reconnaître à certains des pouvoirs.

La religion chrétienne emprunte beaucoup aux

conceptions antiques en affirmant la supériorité du royaume de Dieu – royaume de l'esprit – sur celui des puissants de la terre. Elle donne ainsi le dernier mot à Michel-Ange quand il s'oppose au pape. Condivi raconte comment celui-ci voulut que l'artiste ajoutât de l'or et de l'outremer au plafond de la Chapelle Sixtine « *afin qu'elle parût plus riche* ». « *Considérant la peine qu'il aurait à reconstruire l'échafaudage, le peintre répondit au pape que ce qui manquait était de peu d'importance. "Il faudrait, au moins, la retoucher avec de l'or", reprit le pape, "sans quoi elle paraîtra pauvre". "Ceux qui sont peints", lui fut-il répondu, "étaient pauvres eux aussi". Michel-Ange s'en tint à cette boutade, et la voûte demeura telle qu'elle était* ». Même à l'apogée de la contre-réforme, l'Eglise ne pensa jamais mettre l'or plus en valeur que l'art (privilegier en art « *la jactance de la matière* »).

C'est à des ignorants que la puissance brute des matériaux les plus voyants en impose. Et ce sont des tyrans grossiers qui ne voient pas plus loin que l'éclat d'une parure ; proches en cela des animaux et des insectes pour lesquels la couleur joue un puissant rôle de signal.

En sortant de Beaubourg, on est invité à méditer sur l'actualité de la question par le pot de monsieur Raynaud (combien d'art, combien d'or ?). C'est en tout cas la tyrannie des puissances d'argent qui transforment les musées en entreprises, dont je vois l'expression sans complexes dans les couleurs violentes des œuvres « restaurées ». Dans l'espoir dirait-on, d'attirer les touristes comme des mouches.

Jean-Max Toubeau

1. du mot latin *atramentum* : encre

Ethique de l'ICOM: retouches

L'International Council of Museums, organisation (non gouvernementale) créée en 1946 en relation d'association avec l'UNESCO, compte aujourd'hui environ 15 000 membres dans 139 pays. Le code déontologique de l'ICOM représente la référence éthique des personnes travaillant dans nos musées (dont les conservateurs - responsables légaux). Les associations de restaurateurs ont de leur côté formulé leurs propres codes déontologiques dans divers pays à partir du milieu des années 80, et leur fédération européenne (ECCO) a publié le sien en 1993.

Certaines modifications du Code de déontologie de l'ICOM sont actuellement à l'étude afin d'être incluses dans une nouvelle version qui sera soumise à son assemblée générale en juillet 2001 à Barcelone.

Au nombre de ces modifications, nous relevons les suivantes. (les changements de formulation sont signalés en caractères gras par l'ICOM dans son projet)

"6.3. *Conservation et restauration des collections: [...]*

Le degré de remplacement ou de restauration de parties perdues ou endommagées d'un objet, d'un spécimen ou d'une œuvre d'art, acceptable d'un point de vue déontologique nécessite une coopération appropriée entre tous ceux qui ont une responsabilité envers l'objet et il ne doit pas être décidé unilatéralement. La restauration d'objets sacrés peut être inacceptable pour les communautés qui les ont réalisés et qui y sont toujours liées."

Sur les relations avec le public, le paragraphe 7.2 du
Sur les relations avec le public, le paragraphe 7.2 du

code de l'ICOM prendrait la forme suivante, qui pourrait s'appliquer à l'accès aux dossiers de restauration souvent très laborieux en France, et quasi impossible dans les autres pays:

"7.2. *Relations avec le public: [...]*

Les professionnels de musée doivent toujours se montrer efficaces et courtois avec le public et répondre rapidement à toute correspondance et demande d'informations. Ils sont soumis aux exigences de la confidentialité, mais doivent partager leur expérience professionnelle avec le public et les spécialistes, en permettant un accès contrôlé mais illimité des objets ou documents qui leur sont confiés aux chercheurs légitimes qui en ont fait la demande."

Signalons enfin que le document publié par l'ICOM à l'issue de son congrès réuni à Lyon en août 1999 (sur le thème de la restauration en France), mentionne l'ARIPA en des termes qui ne peuvent que nous agréer:

"L'implication du public dans la restauration:

[...] *Les explications claires du travail effectué, des raisons du choix des solutions telles qu'elles sont présentées dans les expositions accessibles à tous sont une manière de créer un dialogue sain avec les associations qui recrutent leurs membres sur l'idée de l'attachement aux biens culturels et qui émanent du public, telles que l'ARIPA ..."*

M. F.-F.

Courrier des lecteurs

6 décembre 2000

... Je fréquente le Prado depuis plus de quarante ans. Je n'y avais pas été ces derniers temps. La visite que j'y fis au mois de juin m'a anéanti : la plus riche collection des Vélasquez qui fut au monde avait disparu. A sa place étaient présentées de grandes toiles, fraîchement peintes apparemment, certaines d'un goût douteux, paysages vert émeraude et bleu intense, décors pour émissions télévisées, comme dans le portrait de Don Fernando d'Autriche avec le chien ou de l'Infant Don Carlos à cheval, ou dans *Les Lances*.

Quelle douleur de continuer une visite sous de pareils auspices. Peut-être, pensais-je, y aurait-il encore quelque part un vrai Vélasquez, oublié par la tempête de restauration ? Hélas, non. Même pas *Les Ménines*. On retrouvera quelques traces des merveilleuses harmonies que nous connaissions dans le grand portrait de l'infante Marie-Thérèse, par exemple, qui nous font d'autant plus mal qu'elles rappellent les autres disparues.

Mais le seul chef-d'œuvre vierge d'interventions est au musée Thyssen : c'est le portrait de la reine Mariana, si je me souviens bien, heureusement un des plus beaux Vélasquez.

L'anéantissement de l'œuvre de Vélasquez est une des grandes pertes du monde moderne. Comme lorsqu'il s'agit d'un défunt, il deviendra désormais pénible d'en regarder les photographies.

Il n'y a malheureusement pas que les Vélasquez à avoir souffert au Prado.

Bien que, contrairement à celle de Vélasquez, toute leur œuvre ne soit pas détruite, puisqu'elle est présente ailleurs, les grands italiens, Titien, Véronèse et Tintoret ont subi le même sort.

Pourquoi s'acharne-t-on partout à nettoyer les Véronèse, alors qu'il y a peu d'artistes dont

la peinture ait si subtilement vieilli ?

Il y a d'autre part un Goya, devenu purement caricatural.

Qu'advient-il de la plus que merveilleuse collection des flamands ? Jusqu'à présent, elle nous soulage un peu de nos déceptions. Mais pourquoi cependant avoir touché la fameuse *Adoration des Mages* de Memling, si jeune de couleurs, comme beaucoup de flamands du xv^e ? J'en avais gardé un souvenir aussi brillant et tellement plus subtil. Il ne supporte plus la comparaison avec celui de Bruges (à moins qu'il n'ait été « restauré » lui aussi ?).

Pour en revenir à ce que j'écrivais plus haut, l'impression qui se dégage de la grande galerie des Vélasquez est celle d'une nécropole : ce n'est pas seulement la vraie texture des tableaux que l'on a attaquée mais surtout, ce défaisant, on a aussi détruit leur « aura ». En les enrobant dans un film étranger à leur nature, on les a désacralisés.

Il me semble qu'il faut insister sur ce point : un chef-d'œuvre rayonne. Il n'a jamais été fait. Sa présence touche aux fondements du monde et rien ne remplace sa fulgurante autorité.

Je me souviens du jour où, pour la première fois, je voyais chez Thyssen *L'Homme au chapeau de paille* de Cézanne. La puissance de cette peinture était insoutenable mais, pétrifié par la merveille, je ne pouvais bouger un doigt.

Que restera-t-il dans les musées quand les grands sommets auront disparu ? Il nous faudra contempler les montagnes, comme nos ancêtres, qui les trouvaient sacrées et se gardaient bien d'y mettre les pieds....

Jean Fournier

15 février 2001

Je suis un lecteur assidu de *Nuances* depuis quelques années et j'apprécie votre revue,

félicitations.

Que de chemin parcouru (voir *Chronique d'un saccage*) depuis huit ans : vous avez gommé le ton acide des premiers numéros pour adopter un ton plus rigoureux. Vous donnez la parole aux restaurateurs, à des philosophes, à des artistes, vous « épilchez » des dossiers de restauration. J'ai particulièrement apprécié l'article sur le dossier de restauration des tableaux de *Monsieur et Madame Seriziat*.

Par contre, si vous souhaitez toucher un large public d'amateurs d'art, ne négligez pas de répéter inlassablement les effets néfastes des dévernissages en vous plaçant sur un niveau purement technique. Car au-delà du débat philosophique et du débat sur le pouvoir, qui doit avoir sa place parce que c'est là que se situe le véritable enjeu, le public baigne dans un vaste flot de désinformation.

Ne le négligez pas, ce public d'amateurs d'art qui vous soutiendra pour peu que vous lui ayez expliqué les principales techniques picturales qui font l'œuvre. J'aimerais par exemple que vous nous expliquiez plus clairement le rôle des glacis, la technique des frottis, les vélatures, les dangers d'un vernissage et dévernissage maladroît... Ces techniques sont bien connues des peintres qui les mettent en œuvre, mais ne restent-elles pas mystérieuses pour le public ? Ce que vous savez, que vous maîtrisez, partagez-le avec nous. Je vous propose de publier systématiquement dans chaque numéro de *Nuances* un court texte technique qui expliquerait simplement les dangers de toute intervention de restauration.

J'en arrive à penser que les restaurations telles qu'elles sont pratiquées détruisent l'œuvre. Rassurez-moi, je me trompe ? Cordialement.

Rémy Wenost

BALTHUS

La mort de Balthus nous attriste profondément.

Son œuvre dépasse bien évidemment les limites de notre temps. Certaines scènes de rues, d'intérieurs mais aussi certains paysages s'emparent du spectateur au point de s'imprimer dans la mémoire. Cette présence onirique quasi obsédante est celle des toiles des maîtres que nous aimons tant et qu'il aimait tant.

Balthus en vint à prononcer quelques phrases définitives à l'égard des restaurateurs devant certaines toiles du Tintoret brutalement « dévernies ». Ces invectives sont restées dans l'esprit de chacun. Elles sont l'expression de la souffrance d'un artiste authentique, épris de son métier plus que celle d'une quelconque haine à l'égard d'une profession évidemment respectable lorsqu'elle contribue avec discrétion à la conservation des œuvres.

La présence de Balthus faisait honneur à l'ARIPA qui lui rend un fervent hommage. Son président James Blœdé évoque ci-dessous le souvenir de quelques conversations romaines.

Balthus est mort

et c'est lui vivant dont je me souviens.

Je l'ai rencontré plusieurs fois lorsque j'accomplissais mon séjour à la Villa Médicis. Il n'en était plus le directeur mais y revenait, de temps à autres, passer quelques jours. Pour moi, sa présence était comme fixée à demeure, dans le palais et les jardins qu'il avait recréés. Jusque dans le groupe sculpté des *Néréides* installé par ses soins au fond du « carré ».

Il parlait beaucoup. Je l'écoutais. Et de l'écouter m'élevait. Il évoquait sa jeunesse, sa position solitaire parmi les peintres de son époque et la difficulté d'être un peintre figuratif à la nôtre ... De temps en temps, je risquais une question à laquelle il répondait toujours volontiers.

Un jour, nous en vîmes à parler de la restauration des fresques de Piero della Francesca. L'évocation des grandes saignées de béton qui, à San Francesco d'Arezzo, balafraient les peintures, lui arrachait les mots les plus durs. Nous nous tenions alors dans les salles d'exposition, aux murs conçus par lui, si beaux et si propices à l'accueil des tableaux. Ce jour-là, les tableaux accrochés étaient les miens et Balthus me faisait l'honneur de sa visite...

La plus belle de ces salles, l'un de ses successeurs allait la transformer en salle de projection et en crépir les murs sous prétexte d'en améliorer l'acoustique. C'est d'Efisio, le *portiere*, que je l'appris. Il ajouta, tonitruant :

- *Porca miseria ! Adesso sembra una pizzeria !*
C'est qu'il était homme de goût, transformé, comme les autres membres du personnel, par la longue présence de Balthus.

Aujourd'hui la Villa est devenue blanche dans Rome restaurée...

Naturellement, Balthus fut du premier Comité d'honneur de l'ARIPA.

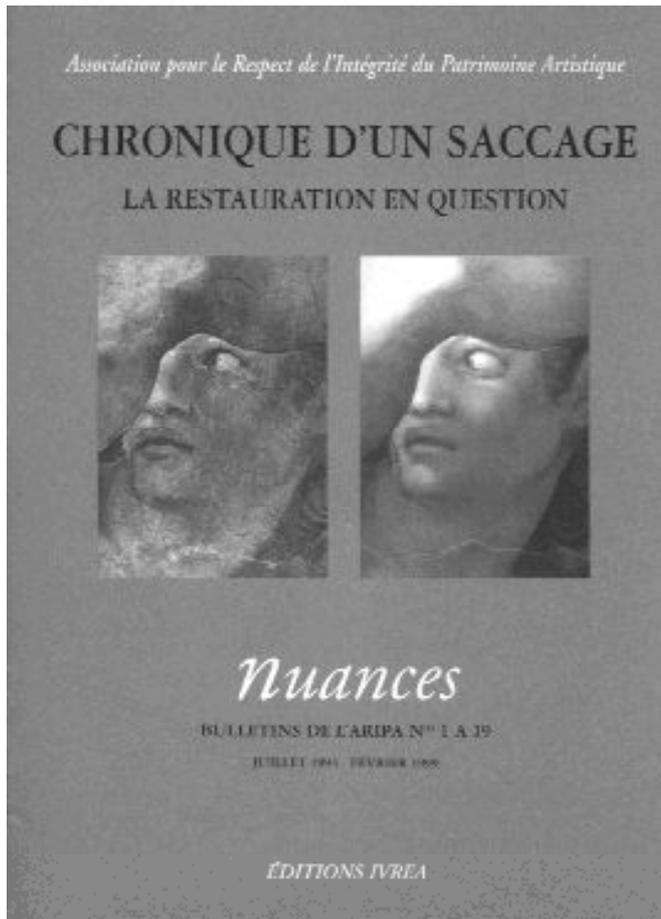
James Blœdé

PIERRE LEYRIS

Nous avons appris avec beaucoup de tristesse la disparition de Pierre Leyris. Il laisse une œuvre de traducteur d'une qualité et d'une ampleur exceptionnelles. C'était aussi un être passionné par la création et la liberté dans les domaines d'affinités électives que furent pour lui la littérature et la peinture. Depuis l'époque où, tout jeune homme, il fréquenta l'atelier de Baladine, rue Malebranche, puis la NRF de Jean Paulhan et Marcel Arland, il ne cessa, sa vie durant, de fréquenter poètes, écrivains et peintres.

La peinture habitait chez lui : son épouse dessinait, peignait et brodait ses propres sujets dans la tradition anglaise des « needle paintings ». L'amitié de Charles de Tolnay lui permit d'approfondir sa curiosité passionnée pour l'œuvre de Michel-Ange dont il traduisit les sonnets. Il fut l'un des premiers à rejoindre l'ARIPA.

Jean-Max Toubreau



« *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,
Politix, 20 mai 99.

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

Ce que demande l'ARIPA

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

Parmi les signataires de cet appel :

Rémy Aron. Balthus†. Paul Baudiquey. James Bayle. Jean Bazaine†. Laure de Beauvau-Craon. James Beck. René Belletto. Jacques Bertin. Vincent Bioulès. Serge Bloch. Alain Blondel. James Bløedé. Pascal Bonafoux. Yves Bonnefoy. Jacques Bony. Alain Bosquet. Maurice Breschand. Robert Bresson†. Pierre Bulloz. Pierre Cabanne. Elisabeth Caillet. Jean Cardot. Pierre Carron. Edmonde Charles Roux. Christo et Jeanne-Claude. Louis Clayeux. Julien Clay†. André Comte-Sponville. Jean Courthial. Leonardo Cremonini. Jean Dastét†. Jean François Debord. Michel Deguy. Jean Delannoy. Jean Desailly. Decerle. Deverne. Jean-Philippe Domecq. André du Bouchet. Georges Duby†. Jacques Dupin. Henri Dutilleux. Jean Dutourd. Georg Eislert†. François-Xavier Fagniez. Michel Favre-Félix. Jean-Michel Folon. Georges Formentelli. Marc Fumaroli. Julien Gracq. André Green. Jean-Pierre Greff. Simone Gröger. Luigi Guardigli. Carlo Guarienti. Christine de Guerville. Masao Hajijima. André Heinrich. Jean-François Jaeger. Georges Jeanclost†. 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 Toubreau. Etienne Trouvers. Lorenzo Valentin. Paolo Valloriz. 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. Bløedé - ISSN : 1270-1955
<http://www.aripa-nuances.org> - 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