

Nuances

ASSOCIATION POUR LE RESPECT DE L'INTÉGRITÉ DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

JUN 2001 N° 27 PRIX : 30 F

-
- ☛ *Sommaire : La nouvelle loi sur les musées et l'Aripa, par J. Bertin, p. 3.*
Abolition de l'histoire et caution scientifique, par J. Raphanel, p. 5.
Dossier de restauration : Quelle démarche scientifique ? par J. Blœdé, p. 9.
Delacroix : sur la restauration, par M. Favre-Félix, p. 11.
-

◆ *Editorial, par James Blœdé*

A propos de la loi sur les musées

Le musée serait-il une forme vide, sans contenu ou de contenu indifférent ? Les musées peuvent-ils s'envisager et se traiter, tous, à la même enseigne, qu'ils soient « de la guerre », « de la mine », « de la chemise » ou des Beaux-Arts ? C'est pourtant ce que fait le ministère dans son projet de loi relative aux musées en les rangeant sans distinction sous cette unique appellation : « Musée de France ». Un tel projet s'interdit de la sorte de tenir compte de la spécificité de chacun et, tout particulièrement, de ceux des Beaux-Arts.

Il se place dès lors au service de cette « machinerie patrimoniale »¹ en pleine dérive dont l'emballage n'a d'égal qu'une incapacité à penser les vrais problèmes qui sont des problèmes de fond, des problèmes d'éthique : comment faire en sorte que les musées contribuent au développement et à l'épanouissement des *individus* plutôt qu'à l'abêtissement d'un *public* ? Ou encore : comment conserver et présenter les œuvres sans en exproprier toute la part d'aura, de mystère, de spiritualité, d'ancienneté, sans laquelle elles déchoient au rang d'objet, invalidant, du coup, la notion même de patrimoine ? Autrement dit, comment assurer la possibilité d'un dialogue enrichissant entre l'œuvre et son spectateur ?

On voit mal en effet comment il pourrait y avoir une politique des musées sans une véritable politique patrimoniale. Or ce qui constitue le patrimoine n'est pas, en principe, le musée mais les œuvres qu'il abrite. Par ailleurs, le patrimoine n'a pas de valeur en soi qu'il suffirait de thésauriser. Loin d'être une abstraction, il est la réunion d'œuvres produites par des créateurs d'exception qui, au prix d'un difficile apprentissage et de bien d'autres difficultés surmontées, ont su élargir les limites de leur perception du monde. Offertes à la communauté, ces œuvres ne valent qu'autant qu'elles permettent à

DANS - CES - MURS - VOUEÉS - AUX - MERVEILLES
J'ACCUEILLE - ET - GARDE - LES - OUVRAGES
DE - LA - MAIN - PRODIGIEUSE - DE - L'ARTISTE
ÉGALE - ET - RIVALE - DE - SA - PENSÉE
L'UNE - N'EST - RIEN - SANS - L'AUTRE

IL - DÉPEND - DE - CELUI - QUI - PASSE
QUE - JE - SOIS - TOMBE - OU - TRÉSOR
QUE - JE - PARLE - OU - ME - TAISE
CECI - NE - TIENT - QU'À - TOI
AMI - N'ENTRE - PAS - SANS - DÉSIR

TOUT - HOMME - CRÉE - SANS - LE - SAVOIR
COMME - IL - RESPIRE
MAIS - L'ARTISTE - SE - SENT - CRÉER
SON - ACTE - ENGAGE - TOUT - SON - ÊTRE
SA - PEINE - BIEN-AIMÉE - LE - FORTIFIE

CHOSSES - RARES - OU - CHOSSES - BELLES
ICI - SAVAMMENT - ASSEMBLÉES
INSTRUISENT - L'ŒIL - A - REGARDER
COMME - JAMAIS - ENCORE - VUES
TOUTES - CHOSSES - QUI - SONT - AU - MONDE

*Paul Valéry, Inscriptions du
Palais de Chaillot*

leurs spectateurs d'élargir à leur tour les limites de leur propre perception et satisfont ainsi leur désir d'être portés vers le haut.

« *Je me suis dit cent fois que la peinture, c'est-à-dire la peinture matérielle, n'était que le prétexte, que le pont entre l'esprit du peintre et celui du spectateur* », notait Delacroix en 1850. L'erreur de notre époque c'est de croire que l'on peut démocratiser la culture en substituant à ce pont, fragile et étroit, de larges autoroutes. C'est oublier que les œuvres d'art, créées par des esprits indépendants, ne s'adressent qu'à d'autres esprits indépendants ou qui aspirent à le devenir. L'art et la culture sont des écoles de la liberté qui mènent chacun, loin des sentiers battus, sur le chemin de son individuation.

Aussi pourrions-nous nous réjouir de l'augmentation constante de la fréquentation des musées si celle-ci manifestait un amour individuel de l'art qui serait, on ne sait par quel miracle, en train de se répandre. Non seulement il n'en est rien mais, de plus, l'excès de visiteurs condamne l'amateur à battre en retraite ou à adopter lui-même un comportement superficiel de touriste.

Qu'est-ce donc qui altère ainsi notre rapport à l'art ? Cela a été dit, cela a été répété², la disparition des savoirs et savoir-faire qui avaient permis l'éclosion de tant de chefs-d'œuvre ainsi que la disparition d'une certaine manière d'être au monde et de (se) le représenter sont aujourd'hui vécues comme un meurtre collectif inavoué.

Or, c'est le sentiment de culpabilité que cette disparition engendre qui pousse notre société à couvrir le territoire de nouveaux musées, à rénover et à agrandir les anciens, à produire un flot continu de commentaires érudits ou non – comme si parler des œuvres

pouvait servir à les maintenir en vie –, à les livrer à l'acharnement thérapeutique d'une restauration volontiers conçue comme résurrection. Et c'est ce même sentiment de culpabilité qui masse le public aux portes des lieux d'exposition en de longues et pénibles files d'attente, qui transforme la visite en acte de contrition – le visiteur associant dès lors son expérience du musée à un épuisement physique extrême.

Ce qui pourrait passer à première vue pour l'expression d'un engouement généralisé pour les œuvres résulte en fait du *travail de deuil* d'une société qui a perdu ses marques et qui erre entre un passé qui la fuit et un futur qui l'affole.

Ce n'est ni en développant une culture de masse ni en promouvant une science de l'art que l'on peut espérer rendre le patrimoine artistique à sa véritable fonction. Au demeurant, dans les deux cas, culture de masse et science de l'art, la contradiction est dans les termes.

Pour Poussin, la fin de la peinture c'est la « *délectation* », celle des sens comme celle de l'esprit. Pour Delacroix, « *Le premier mérite d'un tableau est d'être une fête pour l'œil. Ce n'est pas à dire qu'il n'y faut pas de la raison...* » Commençons donc par rendre les œuvres au plaisir de l'œil et laissons aux spectateurs la possibilité de les éclairer à la lumière de leur imagination.³

James Bloédé

1. *La Machinerie patrimoniale*. Titre du dernier livre de Henri-Pierre Jeudy. Editions Sens et Tonka, Paris, 2001.
2. Voir entre autres : Michel Thévoz, *Requiem pour la folie*. Ed. La Différence, Paris, 1995. Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*. Ed. du Seuil, Paris, 1996. Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*. Ed. Circé, 1996.
3. Voir : John Cowper Powys, *Le Sens de la culture*. Editions L'Age d'Homme, Lausanne, 1981.

Vie de l'association

Une conférence en septembre

Dans le cadre des Journées du Patrimoine 2001 des 15 et 16 septembre prochains, dont le thème sera « Associations et Patrimoine », l'ARIPA donnera une conférence avec projection de diapositives : « *Restaurer dans le respect du patrimoine. Le cas des peintures* ».

Celle-ci aura lieu le samedi 15 septembre de 18h30 à 20h à la chapelle de l'Hôpital Corentin Celton à Issy-les-Moulineaux (Hauts-de-Seine). Ce lieu est assez étonnant et mérite d'autant plus d'être découvert que les bâtiments de l'hôpital doivent être prochainement démolis pour laisser place à un programme immobilier. L'entrée à la conférence est libre. Pour ceux qui souhaiteraient prolonger la soirée, un concert de musique de chambre, composé de mélodies et lieder de Fauré, Ravel, Richard Strauss et Mahler, est programmé à 20h30.

La chapelle est à deux pas de la station de métro Corentin Celton (ligne 12) et un fléchage sera mis en place. Adresse : 38 rue Ernest Renan, Issy. Pour ceux qui viendraient en voiture, il vaut mieux arriver par le côté opposé, 51 rue Guynemer, pour les facilités de parking qu'offre cette rue.

Rectificatif

Dans l'éditorial du numéro 26 de *Nuances*, nous avons attribué à tort (p. 3) la traduction française de la *Teoria del Restauro* de Cesare Brandi à Gilles Tiberghien. Celle-ci est en fait de Colette Déroche, à qui l'on devait déjà la traduction du *Libro dell'arte* de Cennino Cennini (Editions Berger-Levrault, 1991). Nous la prions de nous excuser pour cette méprise. Notre erreur vient de ce que Gilles Tiberghien avait déjà traduit quelques chapitres de la *Teoria*, publiés dans le numéro 3 de la revue *Recherches Poétiques*.

La nouvelle loi sur les musées et l'ARIPA

*La loi qui vient d'être votée par les députés en première lecture
n'intègre pas les problèmes de la restauration.*

C'est absurde et c'est dommage.

✎ *Ayant eu connaissance du projet de loi sur l'organisation des musées de France déposé à l'Assemblée nationale le 21 mars, l'ARIPA a envoyé à quelques députés et sénateurs, ainsi qu'à quelques journalistes, un texte présentant des propositions d'amendements destinés à y intégrer le thème de la restauration.*

Tout d'abord, nous disions qu'il nous semblait incompréhensible que le mot *artistique* ou le mot *esthétique* ne soient jamais écrit dans le projet de loi alors que le but premier des musées d'art – après la conservation des œuvres – est le plaisir *esthétique* et non la connaissance scientifique, et que l'une de leurs fonctions majeures est la formation des artistes. D'autre part, on ne peut réduire les opérations de conservation à un seul traitement scientifique.

En particulier, nous disions que **l'article 4** – « [les musées] *contribuent* [à donner à ceux qui travaillent] à *des recherches scientifiques l'accès à leurs collections* » pourrait être utilement transformé en y ajoutant : « ...des recherches scientifiques ou artistiques... »

Nous suggérons aussi qu'il soit ajouté à ce même **article 4** que les musées « contribuent à la formation artistique et, à cette fin, assurent aux artistes et aux amateurs, ceux notamment qui se livrent à l'exercice de la copie, l'accès à leurs collections. »

De même, nous disions espérer ardemment que le Conseil d'Etat qui, selon **l'article 5**, devra définir les qualifications requises des professionnels responsables des activités scientifiques des musées, garantirait même leurs qualifications artistiques.

Nous rappelions ensuite que l'ARIPA souhaite depuis longtemps la création d'un Conseil supérieur de la restauration, indépendant des Musées de France,

composé de représentants des musées, de savants de diverses disciplines, de Parlementaires et d'artistes, qui devrait développer la réflexion sur le patrimoine, veiller à la légitimité des restaurations et à ce qu'elles s'effectuent dans le plein respect de l'essence esthétique et historique des œuvres, et devant lequel tout projet de restauration devrait être présenté pour faire l'objet d'une enquête préliminaire, œuvre par œuvre. Il devrait pouvoir connaître et mesurer les résultats des restaurations selon des critères esthétiques, scientifiques et historiques. En particulier, ce conseil devrait s'opposer aux restaurations systématiques, aux prêts et aux déplacements trop nombreux des œuvres (lesquels ont automatiquement un effet destructeur sur celles-ci), et enfin à leur adaptation au goût de l'époque.

Or nous pensions (nous le pensons encore) que ce Conseil pourrait trouver une forme de réalisation dans le Conseil des Musées instauré par la loi (**article 2**), à condition :

- que l'indépendance de ce Conseil soit organisée et garantie par la loi, ce qui n'est pas le cas dans la moulture actuelle. Il est notamment important que la Direction des Musées de France ne soient pas habilitée à nommer ou proposer les artistes ou les savants appelés au Conseil.

- que la loi assigne à ce Conseil une mission relative à la restauration. Or le Conseil d'Etat ne peut trouver dans le projet actuel de justification à organiser cette mission.

Nous proposons donc qu'à **l'article 2** soit ajouté la phrase :

Le Conseil des musées « est garant de l'intégrité des œuvres d'art, organise le débat public sur la restauration du patrimoine, limite ou interdit les déplacements d'œuvres fragiles, est avisé de tout projet de restauration – sauf cas d'extrême urgence – sur lequel il enquête et qu'il peut interdire. »

Enfin, nous suggérons aux Parlementaires des propositions d'amendement aux articles suivants :

- à l'article 10 (fin) (dans le but de lutter contre la mode actuelle de faire voyager les œuvres) :

« ... fixées par décret en Conseil d'Etat, à condition que ces prêts ou ces dépôts ne portent pas atteinte à l'intégrité des œuvres. »

- à l'article 11 : La conservation de l'intégrité des œuvres étant la mission première des musées des Beaux-arts, ils s'interdisent toute restauration systématique, seules étant autorisées les restaurations conservatoires.

- à l'article 12 (le rajout du mot « intégrité » n'a pas besoin de commentaires) :

« Lorsque la conservation ou la sécurité ou l'intégrité d'un bien... »

La loi a été votée par l'Assemblée nationale en première lecture. Elle sera prochainement discutée par les sénateurs avant de revenir à l'Assemblée nationale pour la deuxième lecture. Des amendements ont été adoptés, mais il n'a été fait aucun cas de nos propositions. La loi sur les musées fait totalement le silence sur les problèmes liés à la restauration. Sauf pour dire que la DMF devra être informée des restaurations d'œuvres par les nouveaux musées labellisés. C'est paradoxal puisque les services de la DMF sont les responsables majeurs de la vogue actuelle de restauration systématique et d'une conception « scientifique » de celle-ci. Le pouvoir de la DMF reste donc absolu et sans aucun contrôle extérieur. La politique suivie depuis quelques années pourra donc se poursuivre sans opposition.

Tout se passe donc comme si la restauration des œuvres n'était définitivement qu'un simple problème technique, un simple problème de nettoyage comparable à n'importe quel autre problème de nettoyage.

Jacques Bertin

Encore un Léonard menacé

Après l'annonce de la restauration de L'Adoration des Mages de Léonard de Vinci, James Beck, président d'ArtWatch International, a adressé aux autorités muséales de Florence la pétition suivante.

« La Galerie des Offices de Florence a annoncé qu'elle va restaurer L'Adoration des Mages de Léonard de Vinci. Ce sera la dernière phase de la restauration des trois œuvres du maître que possède le musée : Le Baptême du Christ, tableau produit par l'atelier de Verrochio avec la participation de Léonard, a été nettoyé en 1999 ; il a été suivi par L'Annonciation en 2000. Le Musée des Offices vient de rendre sa décision publique alors que le Louvre, à Paris, déclarait récemment qu'il n'entreprendrait aucune restauration de La Joconde à cause de la fragilité de sa technique picturale. Nous ne comprenons pas pourquoi les autorités de Florence ne tiennent pas compte de la prudente attitude du Louvre, d'autant plus que L'Adoration des Mages est un tableau inachevé. D'un point de vue philosophique comme d'un point de vue méthodologique, il est certain que la restauration d'une œuvre inachevée entraîne des problèmes différents de ceux d'un tableau terminé.

Notre préoccupation première étant la protection et l'entretien de L'Adoration des Mages, nous reconnaissons que s'il était avéré que l'œuvre a un besoin urgent de restauration, il faudrait y donner suite. Cependant, cette intervention devrait avoir pour but de stabiliser la peinture et d'empêcher une future détérioration, et non une modification esthétique.

Nous soussignés insistons auprès du Surintendant Paolucci, de Madame Anna Maria Petrioli Toffani, directrice des Offices et des autorités concernées à Florence, pour qu'ils reportent toute intervention qui affecterait l'apparence du tableau jusqu'à ce que la situation ait été correctement évaluée par des experts internationaux, des connaisseurs et le public intéressé, sans oublier la communauté des artistes. L'importance de l'enjeu impose que l'on détermine le besoin réel de restauration et que l'on définisse les méthodes et les buts envisagés, avant d'engager la moindre action. »

Parmi les historiens d'art signataires, on trouve :

Laurie Adams (Université de New York). James Ackerman (Harvard University). Wayne Andersen (Massachusetts Institute of Technology). Paul Barolsky (Université de Virginie). James Beck (Columbia University). Hans Belting (Université de Karlsruhe). Daniele Benati (Université de Chieti). Ferdinando Bologna (Université de Rome). Eve Borsook (Villa I Tatti, Harvard University). Massimo Ferretti (Université de Bologne). Sir Ernst Gombrich (Londres). Mina Gregori (Université de Florence). Gianclaudio Macchiarella (Venise, Université). Anna Maria Matteucci (Université de Bologne). Giorgio Muratore (Université de Rome). Alessandro Parronchi (Université de Florence). Carlo Pedretti (University of California, Los Angeles). Jonathan B. Riess (Université de Cincinnati). David Rosand (Columbia University). Pietro Scarpellini (Université de Perugia). Craig Hugh Smyth (Harvard University). John Spike (Florence). Fiorella Sricchi Santoro (Université de Naples). Leo Steinberg (Université de Pennsylvanie). Hellmut Wohl (Université de Boston). Mark Zucker (Université de Louisiane).

La pétition signée par ces éminents universitaires a été envoyée à Florence. Le public peut s'y joindre en visitant le site internet d'ArtWatch : « www.ArtwatchInternational.org ». Un nouveau registre de signatures y est ouvert.

Le lecteur désireux d'obtenir des renseignements complémentaires pourra se reporter à l'excellent article de J. F. Lasnier : « On achève bien Léonard », paru dans le *Journal des Arts* n° 127 (11 au 24 mai 2001).

Abolition de l'histoire et caution scientifique

Bien qu'il semble frappé au coin du bon sens, l'argument selon lequel *nul, aujourd'hui, ne peut prétendre connaître l'état original des œuvres anciennes*, renferme quelque chose de spécieux.

D'abord, il s'agit d'un truisme. L'état des connaissances aussi bien que le sens commun nous permettent de comprendre qu'au cours des années et des siècles, au long de son histoire, une œuvre a changé en fonction de conditions physiques presque toujours inconnues ou mal connues. Autrement dit, l'œuvre correspond à son vieillissement. Il s'agit là d'un processus physique, naturel. Faudrait-il placer les œuvres dans des milieux portés au zéro absolu pour qu'elles échappent à l'entropie ? On peut, encore au-delà, s'interroger sur cette volonté, ce désir presque *panique*, de conserver à tout prix certaines œuvres aujourd'hui.

La notion de restauration, telle qu'on la comprend *intuitivement* (mais non *analytiquement* – le mot « restaurer », en français, énonce clairement l'ambition de l'entreprise : *rendre* quelque chose à un état antérieur ou *initial*), est communément perçue comme un effort de conservation des œuvres. En somme, on veut continuer à les voir ; en « bon état » si possible. Cela implique-t-il une soi-disant « suppression » du passage du temps ? Comment peut-on prétendre abolir une loi universelle ? On touche peut-être ici à une conception de la culture poussée à un degré extrême d'artifice : la négation du temps, l'abolition de l'histoire.

Dans l'entretien qu'il a accordé au *Monde des Débats*, en septembre 2000, Jean-Pierre Mohen, après avoir donné quelques exemples d'intervention, introduit ses propos en rappelant : « *L'intervention sur les œuvres du patrimoine n'est donc pas une pratique nouvelle.* » Mais en situant ses exemples sous le règne de Louis XIV, il oublie de dire que la découverte d'Herculanum et de Pompéi se fera à partir de 1748 (puis surtout, pour les fouilles, au XIX^e siècle), que les fouilles de Troie par Schliemann datent de 1871 jusqu'à 1890. Le XVII^e siècle se faisait donc une tout autre représentation de l'antiquité – dont il connaissait essentiellement des médailles, camées, intailles et quelques monuments – que nous, trois siècles plus tard. Ne pas rappeler cela revient à nier l'histoire par omission.

*

On part pourtant, et nécessairement, d'un moment historique donné. Ce moment correspond toujours à un certain état de la connaissance. Or il n'est pas un aspect de cet état qui ne renvoie à une certaine théorie. Ce terme signifie en grec *point de vue sur les choses* et, par conséquent, façon d'interpréter les messages du monde. Il suffit de lire les ouvrages de physiciens contemporains (B. d'Espagnat, G. Cohen-Tannoudji, R. Omnès) pour apprendre combien il est délicat, pour le moins, de parler d'événements d'un point de vue scientifique sans renvoyer à la théorie dans le cadre de laquelle ces événements sont interprétés et à partir de laquelle le protocole expérimental a été élaboré.

Dans l'article du *Monde des débats*, Jean-Pierre Mohen cite une phrase du traité de Goupiet Desloges (1867) : « *Un restaurateur ne doit pas se borner à repeindre des fragments endommagés ; il lui faut peindre partout en sorte que le tableau semble peint nouvellement* ». Comment peut-il passer, sans transition, d'une telle déclaration à l'interprétation : « *Plutôt que de rafistoler l'œuvre au goût du jour, le restaurateur se donne pour mission de retrouver l'état d'origine du tableau* », rien ne l'indique dans la ligne du discours.

C'est, néanmoins, le slogan ordinairement utilisé pour présenter les restaurations aujourd'hui.¹ Afin d'apporter une justification qui paraisse crédible aux yeux du grand public – ce grand public pour lequel Jean-Pierre Mohen affirme que se font les restaurations –, on recourt à l'argument des analyses de laboratoire effectuées par les services spécialisés des grands musées du monde. Voici, de nouveau, un aspect spécieux dans l'argumentation.

En effet *tout corps* soumis à des analyses scientifiques produira des résultats. On obtiendra toujours des échantillonnages : sur les substances utilisées, sur les dosages relatifs, sur la nature des minéraux et la qualité des broyages réalisés.

Il faut, cependant, que les procédures techniques aient été, antérieurement, explicitées dans des ouvrages anciens (songeons, par exemple au célèbre *Libro dell'arte*, circa 1437, de Cennino d'Andrea Cennini. Sans de tels ouvrages de référence on aurait des titrages et des valeurs ; mais de quoi ? Il pourrait s'agir de n'importe quoi dans l'ordre culturel. Pour que ces résultats, récents, obtenus dans un cadre technologique actuel, réalisés en suivant des protocoles expé-

rimentaux modernes, et correspondant à des théories scientifiques qui n'existaient pas au Quattrocento (par exemple), prennent un certain sens, il faut que quel- qu'un – de formation historique, plutôt que chimique ou physique – *rapporte ces résultats à une œuvre datée*. La datation permet de percevoir l'objet dans le cadre de son époque (ou, plus exactement, d'une certaine connaissance que l'on en a à un moment donné).

Qui possède une connaissance suffisante des questions épistémologiques actuelles n'est pas spécialement craintif dans la confiance accordée à « *la seule démarche intellectuelle de la science* ». ² On s'interroge plutôt sur l'usage fait de cette « science ». Déclarer, comme s'il s'agissait d'un article de la déontologie professionnelle, que la restauration n'interviendrait que lorsqu'il y a « *détérioration ou menace de détérioration imminente* » sur les œuvres, exprime peut-être ce que voudrait Jean-Pierre Mohen. Cela paraît contradictoire par rapport aux campagnes systématiques entreprises par les musées. L'apport de Jean-Sébastien Still, dans le même numéro du *Monde des débats*, tend à apporter une information contraire. Il cite en effet le catalogue de la restauration des *Noces de Cana* où on lit qu'elles étaient estimées « *en remarquable état de conservation* ». Pourquoi les a-t-on restaurées alors ?

Au demeurant, si le terme « détérioration » se comprend sans peine, reste que cela ne dit pas à partir de quand une œuvre est « détériorée ». Quels sont les critères retenus pour en décider ? Celui de la « lisibilité » a-t-il un contenu scientifique ? Qu'entend-on par cela ? « *Comprendre* » ou bien « *voir* » ?

D'après ce qui est dit, mais surtout d'après ce que l'on constate, il semble qu'on privilégie le « voir ». Le mode de perception d'un individu vivant dans un milieu urbain de la fin du xx^e siècle (songeons à des pays comme les Etats-Unis, l'Australie, le Japon, la Corée ; songeons aux générations placées devant la télévision dès la petite enfance, exposées quotidiennement aux photographies publicitaires, à la lumière électrique), que peut-il bien avoir de commun, culturellement parlant, avec le mode de perception qui avait formé la vue des femmes et des hommes jusqu'à l'époque de Baudelaire ? A quel « voir » se réfère-t-on ?

*

La première compétence du restaurateur que l'on voit se dégager ici, serait celle d'un sens de l'histoire, et des conséquences déontologiques qui en découlent.

D'un (restaurateur) historien, en effet, ne peut-on attendre qu'il soit attentif à *ne pas intervenir* sur le document historique ? Les paléontologues ou les archéologues distinguent avec soin entre des couches datées et de possibles contaminations accidentelles. Des vestiges d'âges différents peuvent se trouver mêlés ainsi. Ne ressent-on pas une réelle surprise, par comparaison, en voyant comment des gens qui, eux aussi, prétendent procéder de façon scientifique, autorisent

des interventions invasives et destructrices sur des objets dont ils sont les gardiens ?

N'importe qui, aujourd'hui, peut comprendre que *nous ne voyons plus Les Noces de Cana*. Notre regard reçoit désormais le résultat d'un certain travail. Celui effectué par les services de restauration des Musées de France sur *une œuvre qui, elle, en fait, a définitivement disparu*. L'objection selon laquelle nous ne les voyions pas plus hier renferme une part de vérité. Celle que contient la proposition : « En 2000, cet édifice n'est pas identique à ce qu'il paraissait en 1500 ». Un truisme sur l'effet du temps. Or, nous affirme Jean-Pierre Mohen : « *si l'on peut sauver des œuvres pendant un siècle ou deux pour les générations à venir, c'est notre devoir de le faire.* »

De quel objet parle Jean-Pierre Mohen ? De celui qui résulte du travail effectué par les services de restauration ? Quel rapport *historique* existe-t-il entre le résultat de ce processus de transformation et ce qui existait auparavant ? Pas un de ses collègues historiens ou archéologues ne pourrait se servir d'aucune des œuvres traitées par ses services pour tenter d'atteindre un *témoignage historique certain* à partir de ces produits de transformation.

Il s'agirait donc bien de réaliser un patient travail de reconstitution historique. Entreprise avec l'espérance de trouver des indices corroborant une hypothèse de départ, la démarche présente une valeur égale aux affirmations « scientifiques » avancées par les musées. D'un côté, on s'efforce de trouver des témoignages concordants relatifs à l'objet. De l'autre, on avance des résultats d'analyse dont la pertinence serait identique s'il s'agissait d'un échantillon minéral ou d'un prélèvement médical. Alors le lien avec le sens historique véhiculé par l'œuvre a entièrement disparu.

*

Vient alors une question : *pourquoi* les conservations du monde se sont-elles mises à vouloir s'entourer de « garanties scientifiques » ? Est-ce l'effet de la mode ? Cela les impressionne-t-il ? De quelle utilité cela peut-il être dans leur domaine ?

Les conservateurs se sont coupés des artistes à partir de l'Empire à peu près, comme si les traités d'esthétique de Baumgarten et de Kant avaient détaché la pensée sur l'art de l'art lui-même. Des intellectuels, qui n'étaient pas forcément des amateurs ou des connaisseurs, purent s'appropriier (ou se réapproprier) un champ de la réflexion où ils n'avaient pas vraiment œuvré depuis l'antiquité, même si le xvii^e siècle avait vu des signes avant-coureurs de cette tendance. C'est, au fond, le retour de l'antique querelle entre les arts mécaniques, manuels, et les arts libéraux, supposés du seul esprit, placés à un autre niveau.

Les acquis – qui avaient demandé un long travail s'étendant de la fin du xiii^e siècle italien au xvi^e siècle –, patient ouvrage des génies de la Renaissance, ont été

abolis en peu de temps. Des fonctionnaires remplacèrent les peintres (ou les sculpteurs) à la destinée des œuvres d'art.

Les conservateurs sont recrutés sur concours. Celui-ci permet de sélectionner les individus qui correspondent à certaines compétences (essentiellement une connaissance approfondie de l'histoire de collections). Il s'agit d'un filtre de conformité, à l'instar des épreuves de ce genre.

Ce concours, cependant, ne relève pas de l'université. Il n'est pas académique. Pour devenir conservateur nul besoin d'être passé par une grande école et pas, non plus, par la faculté. La formation est assurée par l'École du Louvre (fondée en 1882, un an après HEC).

Lorsque Pierre Bourdieu, dans ses ouvrages *La Distinction* (1979) ou *La Noblesse d'Etat* (1989), décrit les menaces que l'évolution moderne fait peser sur les formations scolaires, il évoque les stratégies des institutions les plus prestigieuses (*l'École Normale Supérieure*, d'un côté et *Polytechnique* de l'autre) pour défendre leur position face à la montée en puissance de l'ENA ou de HEC. Cette lutte, ces réaménagements de programme, correspondent à un enjeu très clair. Conserver les avenues du pouvoir.

Quelle position les conservateurs occupent-ils dans le jeu complexe des rapports entre forces différentes ? N'est-il pas remarquable que ces collègues, indépendants en somme de toute vérification « scientifique », sinon celle de leurs pairs, aient pu s'acquérir un pouvoir décisionnaire pratiquement illimité dans un domaine qui touche au patrimoine de l'humanité ?

Aujourd'hui ils décident, munis d'une autorité incontestable parce que sanctionnée par l'Etat (les candidats qui réussissent au concours sont nommés au *Journal officiel*), de substituer les moyens techniques du siècle aux témoignages que le passé nous avait légués. Quel rapport y a-t-il entre l'acquisition de ce statut et les conséquences, morales, historiques, scientifiques et culturelles des interventions que peuvent ordonner ces fonctionnaires de l'administration des Affaires culturelles ? *Pour quelle raison, d'ailleurs, ces personnes investies de responsabilités dans le domaine public refusent-elles le dialogue ? Que craignent-elles donc ?*

Serait-il possible que ces littéraires – leur formation est en effet essentiellement historique – n'aient plus confiance dans la valeur « scientifique » de leur discipline ? Seraient-ils, eux aussi, comme le furent tant d'universitaires des sciences humaines des années 60-70, en quête d'une *légitimité* « scientifique » ? Voudraient-ils accomplir, ce qui fut le rêve de tant, le saut *quantitatif* que connut la linguistique avec l'entrée de modèles mathématiques dans les analyses ? Le *xx*^e siècle a subi la fascination des sciences. Héritier du positivisme, il a cru qu'elles donnaient réponse à tout. Depuis les statistiques, employées par tout le monde, jusqu'à l'omniprésence de l'ordinateur, nous vivons

sous une forme de terrorisme : « *S'il n'y a pas de chiffres, ce n'est pas sérieux.* »

La nature des sciences relève d'une autre dimension que la manipulation de chiffres. Il faut savoir à quoi on les emploie, dans quel cadre précis, et quelle peut être la limite de leur utilité.

Quoique la division entre *scientifiques* et *littéraires* soit plutôt sclérosante, elle permet au moins de circonscrire des champs de pratiques définies. Rien, dans la formation des conservateurs, ne les prédispose à tirer parti des résultats scientifiques que leur fournissent les laboratoires. Auraient-ils cette formation, d'ailleurs, qu'on verrait mal ce qu'ils feraient dans un musée voué à la connaissance de l'histoire et des arts, non à celle de l'exploration de la matière.

La science, en réalité, ne peut fournir aucune caution. Ici elle sert d'alibi. Sous le vêtement de la mode, elle permet d'autoriser (ou d'ordonner) une intervention irréversible sur des témoignages historiques.

Les conservateurs acceptent de faire croire qu'ils « savent ». Ils n'ignorent pas qu'ils trompent. Sur l'échiquier de la haute fonction publique, cependant, quelle place occupent-ils ? Sont-ils seuls en cause d'ailleurs ? Le Ministère des affaires culturelles ne doit-il pas plaider pour la reconduction de son budget ? Le recours à l'argument des « résultats scientifiques » n'est-il pas le seul qui soit de langage accessible aux économistes du Quai de Bercy ?

De la fonction didactique des musées au moment de leur création, de la part du temps alloué en priorité aux artistes, tout est oublié. On présente des courbes de fréquentation.

Au demeurant, dans la foule, le brouhaha, les heures de marches épuisantes, dans l'accumulation peu compréhensible des œuvres, *qui peut croire qu'un miracle se produira ?* Qui peut croire qu'un enfant, le regard formé à l'environnement actuel, va soudain trouver intéressant ces rectangles colorés ? Les images sont immobiles, leurs sujets incompréhensibles et les figures obéissent à des critères esthétiques différents de ceux qu'il voit pratiqués autour de lui. Enfin, qui peut imaginer que cet enfant, ou quiconque, trouvera *plus* attirantes, *plus* intéressantes des œuvres du passé *parce qu'elles* auront été restaurées ? Ces images, dont l'étrangeté est rendue plus visible, ne sont pas plus satisfaisantes pour un œil moderne. Il est vrai que la caution de scientificité joue, possiblement, en faveur de l'autorité. Au terme, cependant, reste la question : quel est le gain, pour qui ?

Jacques Raphanel

1. En dépit du fait que Jean-Pierre Mohen avoue plus loin : « *Aujourd'hui la politique du Centre de recherche et de restauration des musées de France se défie de l'idée de retour à l'état d'origine.* »
2. Jean-Pierre Mohen : « *Certains craignent que nous ayons trop confiance dans la seule démarche intellectuelle de la science.* »

Regret ou amnésie ?

☛ Restaurateur en chef des peintures du Vatican, Gianluigi Colalucci a dirigé la restauration des fresques de Michel-Ange à la chapelle Sixtine. Il est donc fort bien placé pour savoir ce qu'il dit ici de la course aux sponsors, du recours à l'alibi d'études scientifiques surdimensionnées et de l'indifférence du grand public aux dégâts infligés aux œuvres par les restaurations. Monsieur Colalucci, dans ce texte tiré du livre de Bruno Zanardi, *Conservazione, restauro e tutela. 24 dialoghi (Milan, Skira, 1999)*¹, fait la leçon aux autres. A-t-il déjà oublié les résultats de la restauration extrémiste qu'il a conduite à la chapelle Sixtine ?

Toute restauration fait quelque dégât

par Gianluigi Colalucci

« La première forme de détérioration d'une œuvre d'art est de la soumettre à une restauration sans qu'elle en ait vraiment besoin. C'est une chose qui arrive, il me semble, très souvent en ce moment, surtout parce que les sponsors financent presque exclusivement la restauration d'œuvres très célèbres de grands artistes. Il s'agit d'œuvres dont le nombre est évidemment limité ce qui fait que, par exemple, c'est la quatrième fois en un peu plus d'un siècle que l'on restaure les fresques de Piero della Francesca à Arezzo. Mais cela arrive également parce que les pays étrangers ont l'habitude de s'attirer les faveurs des directeurs de musées où se trouvent les œuvres qu'ils souhaitent présenter dans leurs expositions en proposant de les restaurer à leurs frais. Et puisqu'en Italie la logique veut que tout ce qui est gratuit est bon à prendre, de nombreuses œuvres d'art ont dû payer le prix de leur célébrité en subissant en trente ans deux ou trois restaurations : une par exposition. A tel point que l'on dit pour plaisanter, mais c'est à peine une plaisanterie, que certaines de ces peintures déjà très éprouvées par ces interventions parfaitement inutiles, et même de plus en plus néfastes, dureront encore le temps d'une

ou deux autres expositions et d'une ou deux autres restaurations gratuites : après quoi elles n'existeront plus.

Les interventions qui consistent à enlever de son support la couche picturale, comme les arrachages de peintures murales (*strappo*) et les transpositions de toiles et panneaux, provoquent des dégâts irréparables. Et, à propos des panneaux, le fait de les amincir est également nuisible. Cette intervention repose sur un principe totalement infantile : moins il y a de bois, moins la planche gauchira ; alors qu'en réalité, à chaque fois que l'on diminue l'épaisseur des panneaux, on leur donne une tenue moindre dont il sera plus difficile de contrôler les mouvements dus aux variations hygro-thermiques normales de l'environnement. Enfin, un certain type de doublage des toiles, appelé dans le jargon « cylindrée » ou « anglais », est particulièrement dommageable. Il est exécuté en écrasant les peintures avec de lourds cylindres ou rouleaux métalliques chauds : après quoi la matière peinte devient aussi plate qu'une feuille de papier de soie.

Mais le problème est que tout le monde se moque des dégâts infligés aux œuvres d'art par de mauvaises restaurations. La meilleure restauration est certainement celle que l'on réussit à éviter grâce à un travail de prévention, en surveillant l'environnement et l'entretien ordinaire. Ce dont avaient parlé en vain, pour en souligner l'importance, d'abord Cesare Brandi, sur le plan de la théorie, puis Giovanni Urbani qui, à la description en termes scientifiques, avait ajouté les voies pratiques de mise en application. En vain, parce que personne, par la suite, ne s'est préoccupé de mettre en œuvre ces deux processus techniques fondamentaux pour la conservation du patrimoine artistique. Et on continue imperturbablement à confier la restauration d'une même œuvre, deux ou trois fois en vingt ans, au premier venu, sur la foi d'une simple inscription aux registres du commerce, en s'adressant de préférence à qui propose les prix les plus bas et en faisant pratiquer toute une série d'analyses scientifiques, pour la plupart inutiles et, dans le meilleur des cas, surdimensionnées. Heureusement, on trouve aussi aux registres du commerce beaucoup de bons restaurateurs encore disposés à prendre en compte ce qui vient d'être exposé. »

1. L'auteur de ce livre, Bruno Zanardi, restaurateur, entre autres, d'Assise, de la colonne Trajane et de la façade du Dôme d'Orvieto, est animé d'un sincère intérêt pour le sort du patrimoine artistique italien. Il a été l'élève de Giovanni Urbani. A ses activités de restaurateur, il a toujours associé l'écriture et la recherche, la réflexion sur l'art et l'histoire ainsi que le journalisme militant.

La Vision de Sainte Françoise Romaine de Poussin
 Etude du dossier de restauration

Quelle démarche scientifique ?

☛ La Vision de Sainte Françoise Romaine de Poussin est entrée au Louvre dans un état de conservation rarissime. Après une restauration exécutée avec empressement, l'œuvre reste très belle. Mais son dévernissage complet oblige à se poser différentes questions.

Il n'est pas si fréquent de voir réapparaître un chef-d'œuvre que l'on pensait perdu depuis deux siècles, telle cette *Vision de Sainte Françoise Romaine* qui n'était plus connue que par deux gravures du XVII^e siècle. On savait que ce tableau avait été commandé par Giulio Rospigliosi vers 1657 et conservé dans cette famille romaine jusqu'en 1798. On sait à présent qu'il fut plus tard en possession d'un secrétaire de l'Académie de France, Alexis Le Go, qui l'apportera en 1873 dans le midi de la France. Le tableau y restera, peu à peu oublié chez ses descendants, jusqu'à sa réapparition en 1998. Identifié alors, ce tableau admirable de la dernière période de Poussin a été acquis grâce à la générosité de l'Association des amis du Louvre en janvier 1999.

Sa restauration programmée dès février a retenu toute notre attention. Car il n'est pas fréquent de pouvoir étudier une intervention sur une œuvre dont la vie a été si peu mouvementée. Une seule intervention certaine, un simple rentoilage – c'est-à-dire le doublage de sa toile d'origine par une toile plus épaisse – a été réalisée en Italie, sans doute au début du XIX^e siècle, selon le Louvre. Un seul accident depuis : une déchirure (vingt centimètres) de la toile d'origine et de celle de doublage sur la robe de la Sainte ; la réparation s'accompagnait de repeints habiles mais débordants. Pour le reste, il était évident que ce tableau avait échappé à ces deux derniers siècles de restaurations répétitives, imposées aux œuvres tant dans les musées que sur le marché de l'art, et donc à leurs effets destructeurs. C'est bien ce que reconnaissait Jean-Pierre Cuzin en commentant la restauration déjà en cours : « *A l'heure où nous écrivons, l'allègement des vernis, juste commencé, révèle un tableau dans un état de conservation magnifique que son oubli avait suffi à lui assurer* »

Nous avons maintes fois souligné l'emploi erroné du terme *allègement* qui vise à faire croire à la prudence et à la modération des nettoyages quand, presque toujours, nous constatons des dévernissages complets. La *Sainte Françoise Romaine* en est un exemple de plus,

que tout un chacun peut constater à l'œil nu. Le rapport de restauration le confirme en ces termes : « *suppression quasi totale du vernis* ».

Pourquoi a-t-on encore une fois préféré annoncer au public un *allègement* ? Pourquoi l'*allègement* prévu n'a-t-il pas été possible ?

Un début de réponse figure dans le rapport – comme nous le verrons – mais sa lecture complète nous a fait découvrir un problème plus général. Au-delà d'une question technique, c'est l'approche d'une œuvre, c'est l'existence ou plutôt l'inexistence de cette « démarche scientifique », si souvent mise en avant, qui se trouve en question.

« Le délai qui m'a été imposé »

Reprenons les principaux éléments du dossier dans un ordre chronologique.

CONSTATS et DECISIONS

• *L'étude du 19 janvier 99* ainsi que *l'examen du 26 février* indiquent :

- des repeints autour de la déchirure, quelques-uns ponctuels sur les bords, au-dessus de la tête de Sainte Françoise, dans la robe de l'Eglise, dans le pilastre ;
- le vernis est épais, irrégulier, très roux, constellé de chiures de mouches. Il est très fluorescent sous ultraviolet.

• *La Pré-commission du 26 février* propose :

- recollage de la déchirure et résorption des déformations ;
- allègement du vernis ;
- enlèvement des repeints puis réintégration.

• *La Commission de restauration du 9 mars* demande en outre d'établir « *un dossier d'investigation le plus approfondi possible* ».

Il est pour le moins surprenant de constater que ce dossier d'investigation réclamé par la commission n'a pas été constitué. La seule mention d'une étude préalable concerne un prélèvement de trois échantillons pour étude des pigments du fond coloré, puis de certaines couleurs.

NETTOYAGE (VERNIS et REPEINTS)

• *Le 4 mai*, des essais d'allègement sont réalisés.

[nota : ils ne sont pas positifs. Les photos de ces essais montrent le vernis en partie éliminé, en partie persistant par plaques morcelées.]

• *Le 26 mai*, le nettoyage est achevé.

Dans son rapport, la restauratrice résume ainsi cette phase de son travail :

« *Suppression quasi totale du vernis [...]*

Cette opération a été très difficile à effectuer étant donné que le vernis n'était que ramolli sous l'action du solvant (les composants du vernis n'étaient jusqu'alors pas identifiés, cf. rapport du laboratoire), ce qui a rendu nécessaire une suppression mécanique à l'aide d'un scalpel dans la plupart de la surface picturale.

Après la suppression du vernis il a fallu ôter ponctuellement au scalpel chaque dépôt de laissé de mouche.

Suppression des repeints [...] Certains repeints de la robe ont dû être conservés étant donné le délai qui m'a été imposé pour l'exécution de ce travail... »

• Le 26 mai – soit une fois le dévernissage achevé – un reste du vernis est transmis pour analyse. Le laboratoire ne rédigera son compte rendu que le 9 juillet.

A quoi sert cette analyse ?

Les documents contenus dans le dossier de restauration attestent que l'analyse du vernis commence après qu'il a été éliminé. Quel sens a une telle étude ?

N'ayant pas été effectuée avant le nettoyage, elle n'a pas servi à faciliter l'« allégement » par la connaissance des strates et des composants du vernis.

Alors qu'il n'existe aucune urgence d'intervenir sur ce tableau, aucune obligation de faire vite, la restauratrice déclare être contrainte par un « délai imposé ». Pourquoi cette contrainte et n'est-ce pas ce délai qui aurait empêché d'effectuer l'analyse du vernis avant d'entreprendre le nettoyage ? Si cette analyse avait pour but de vérifier *a posteriori* ce que l'on a enlevé, le procédé est encore plus inquiétant.

De toutes façons, elle n'a pas de sens en soi, commandée sans projet, sans interprétation, sans suite. On doit imaginer le sentiment d'inutilité que peut ressentir un chimiste tant soit peu passionné par la recherche.

D'autant que le résultat de son travail, parvenu après coup, reste troublant, puisque les résines identifiées correspondent à celles de vernis qui étaient utilisés à l'époque de création : résine mastic (majoritaire) – du *Pistacia lentiscus* ; résine de pin : poix ou colophane – du *Pinus Pinaster* ; et « peut-être » résine sandaraque (en moindre quantité) – *Thuya Articulata*.

Composants du vernis... ou des vernis ?

La forte fluorescence du vernis épais, son gonflement sans dissolution sous l'action des solvants, indiquaient dès le départ qu'il était particulièrement ancien. La « biographie » exceptionnellement calme du tableau devait inciter à un examen rigoureux. Le laboratoire aurait dû être interrogé sur la présence possible d'un vernis original.

Aucune étude de stratigraphie du vernis n'est rapportée. L'analyse des composants est globale, toutes couches confondues.

Assurément, l'auteur des repeints exécutés au XIX^e siècle avait fini son travail en passant une couche de vernis général. Un prélèvement pris au-dessus de ces repeints aurait permis d'en isoler la (ou les) résine(s).

On devait alors rechercher si, dans le reste du tableau, l'analyse d'autres prélèvements n'y montrait pas la présence d'une résine supplémentaire. Ceci pouvait indiquer les traces d'un mince vernis conservé en dessous du vernis du XIX^e.

Le fait qu'un rentoilage avait été fait au début du XIX^e en Italie n'impliquait pas qu'il ait en même temps supprimé tout vernis d'origine. Horsin Déon, restaurateur vers 1850, se vante des rentoilages-enlevages français (hautement traumatisants) où l'on supprime la toile d'origine. Et il reproche aux italiens d'être très peu interventionnistes, de ne pratiquer depuis longtemps que le simple collage d'une toile de renfort :

« *C'est qu'en effet Rome même, malgré son grand renom, est bien arriérée dans les soins conservateurs que nos climats du nord nous forcent à mettre chaque jour en pratique. Ainsi, l'art du rentoilleur [...] y est presque inconnu, ou du moins nullement pratiqué ; car il se résume en ce pays à un simple collage d'une vieille toile sur une neuve, sans autre préparation.* »

D'autre part, il y avait, dans le rapport de restauration, de « nombreux laissés de mouches » situés sous le vernis général, qui ont d'ailleurs attaqué la couche picturale. Doit-on comprendre que le tableau a été laissé sans vernis pendant longtemps ? Ou bien qu'un vernis original avait persisté mais cependant trop mince pour être protecteur ?

L'œuvre n'avait pas nécessairement été décapée par le passé. On peut retracer dans les textes italiens, depuis le XVII^e jusqu'au début du XIX^e, une critique des nettoyages drastiques et une célébration de la « patine » sur les peintures.

Ce ne sont là que des questions, mais justement, il est choquant qu'elles n'aient pas été posées comme préalable à l'intervention, laissant à l'état de vœu pieux la demande de constituer un dossier d'investigation formulée par la commission.

Esthétiquement, bien qu'il n'y ait pas eu allégement mais dévernissage, la *Sainte Françoise* demeure aujourd'hui en bon état. C'est assurément parce qu'elle a été « oubliée ». Ses tons sont discrets, équilibrés. Pierre Lebrun, comme tant d'autres peintres en son temps et avant lui, note qu'il faut « *meurtrir la trop grande gayeté des couleurs avec [le] vernis* ». Si les couleurs de la *Sainte Françoise Romaine* ne présentent pas le désaccord ni la stridence que l'on voit, au Louvre, sur tant d'autres Poussin, elle constitue cependant un bon élément de comparaison avec ceux-ci, qui oblige à s'interroger sur leurs bleus électriques, disharmonieux, et sur leurs ombres opaques et noircies dus aux nettoyages répétés qu'ils ont subis, et non à leur authenticité.

James Blœdé

Delacroix : sur la restauration

Par ses réflexions au fil des ans sur la fragilité des peintures et sur l'action du temps, par son analyse des dévernissages radicaux, Delacroix trace – un siècle avant Brandi – les limites de la restauration : une éthique centrée sur l'œuvre, son unité et son authenticité.

Alors que le bicentenaire de la naissance de Delacroix était célébré en 1998 par des expositions très intéressantes, nous avons regretté (*Nuances 19*) qu'il n'ait pas donné lieu aussi à un colloque, ou au moins à une étude, sur la conservation de ses œuvres. Leur vision suscite en effet de multiples interrogations : quels ont été les traitements de ses peintures dans les différents musées ? Comment explique-t-on leurs résultats esthétiques disparates ? En quoi les intentions du peintre ont-elles été respectées ou même prises en compte ?

Delacroix fait partie du petit nombre d'artistes qui nous ont laissé des témoignages de leurs réflexions sur le sujet. Ses jugements, ses souhaits, ses observations, ses craintes et ses refus, ponctuent le cours de ses nombreux écrits. Pourtant aucune étude – autant que nous le sachions – n'en a été faite à ce jour, alors que la profession affirme sa constante préoccupation de redécouvrir et de saisir les intentions des anciens artistes. Et lorsque, exceptionnellement, ici ou là, un ou deux passages de ses écrits viennent à être cités, nous les trouvons amputés et interprétés à contresens.

C'est pourquoi nous proposons ici une première relecture critique du *Journal* de Delacroix, de sa longue *Correspondance* et, accessoirement, de ses autres écrits, centrée sur sa conception de la restauration.

Ses avis sont d'autant plus intéressants qu'il a tenu à suivre, autant qu'il était possible, les « réparations », pour reprendre son expression, de ses propres tableaux. Il confiait ces travaux à la maison Haro, son fournisseur de couleurs et de médiums. Ces réparations comprenaient des rentoilages, malaisés pour le peintre, qui se réservait, par contre, de réaliser les retouches. Cette collaboration s'appuyait sur une longue relation de confiance : Haro apprêtait ses toiles, répondait à ses demandes techniques et se chargeait de maroufler sur les murs les toiles nécessaires à ses grands chantiers de décoration.

Ce n'est pas un conservateur, mais Delacroix lui-même qui s'inquiéta des craquelures importantes

apparues sur son *Dante et Virgile*, réalisé quelques trente-sept ans auparavant et conservé au musée du Luxembourg. Il prit l'initiative de demander au Directeur des Musées Impériaux son rentoilage (L., 13 déc. 1859¹), puis sollicita la faveur de réaliser lui-même les retouches, ce qui lui fut accordé (L., 15 fév. 1860, 20 jan. et 8 fév. 1861).

Frédéric Villot, un de ses amis de jeunesse, était conservateur des peintures du Louvre (de 1848 à 1860) où il entreprit une grande mise en ordre du catalogue, mais aussi un programme de nettoyage des plus controversés, qui lui valut finalement sa mutation.² En 1850, Delacroix dit prendre part au jugement « du concours de restaurations » au Louvre (s'agit-il du recrutement de restaurateurs ?). Cependant il semble bien qu'il n'eut jamais d'influence sur la politique de Villot, très sûr de son fait en cette matière. Quelques années plus tard, il note dans son journal ses regrets et sa désapprobation de restaurations réalisées au musée, notamment celle des *Noces de Cana* de Véronèse (J., 12 oct. 1853).

On pourrait mettre en parallèle une lettre adressée à Villot, à l'époque de leur jeunesse, où Delacroix lui parle d'un Véronèse qu'il venait de copier au musée de Rouen : « *Il est très terminé et soigné dans toutes ses parties. Il n'a pas été retouché, ni nettoyé à la vérité, mais je préfère sa respectable crasse et j'ai bien supplié le directeur de n'y pas toucher.* » (L., 23 sep. 1834).

Il faut enfin rappeler – on l'ignore souvent – que Delacroix lui-même se chargea durant l'été 1844 de restaurer les peintures créées par Lesueur vers 1650 comme décorations de l'Hôtel Lambert, que venait d'acquérir le prince Czartoriski. Louis de Planet, qui était l'assistant de Delacroix, note dans ses *Souvenirs* : « *Il a parlé de Lesueur, dont les plus belles compositions sont*

1. Par souci de légèreté, nous avons adopté la convention d'écrire J. pour « Journal » et L. pour « Lettre » selon que la citation se rapporte soit au *Journal* soit à la *Correspondance* de Delacroix.

2. Nous avons reporté en annexe quelques documents relatifs aux restaurations faites sous Villot.

encore conservées là et dont il a restauré plusieurs morceaux entièrement dégradés, en voyant qu'on allait les confier à des gens complètement ineptes. » (voir aussi L., oct. 1843 et 1er août 1844).

Nous voyons que Delacroix s'est soucié des restaurations de ses œuvres comme de celles des maîtres anciens – de la même manière qu'il a toujours lié sa création à l'art des siècles précédents. Il nous semble utile de commencer notre étude par ses réflexions sur les peintures anciennes car c'est en les étudiant qu'il a profondément perçu la nature problématique de la restauration.

Tout au long de son *Journal*, Delacroix reste un observateur passionné de l'œuvre des maîtres anciens – Rubens, Titien, Véronèse... – décryptant et notant tous leurs moyens picturaux : fonds, ébauches et empâtements, demi-tons, frottis et glacis. Son regard est celui d'un artiste mais aussi celui d'un conservateur, déplorant l'absence de soin, l'abandon et la négligence. Ainsi de ce vernis couvert de chanci (que l'on nommait « moisissure » à cette époque) sur les tableaux de Rubens à Anvers ou à Malines : « ...déjà presque invisible par la moisissure, ainsi que La Pêche, qui commence à se ternir. Rubens est le peintre qui a le plus à perdre à cette dégradation. » (J., 7 août 1850). Il faut remarquer qu'il n'est jamais dupé par les couches excessives de vernis dont les restaurateurs avaient recouvert certaines œuvres, soit pour essayer de redonner une transparence aux vernis ternes, soit pour dissimuler leurs propres retouches : « J'ai vu tout de suite, quoiqu'on prétende que [le Saint-Roch de Rubens à Alost] a peu souffert, que son aspect lisse et jaune était l'effet de la restauration. » (J., 8 août 1850).

Il observe avec autant de discernement les modifications produites par le temps dans la matière même des œuvres : « La coloration [de L'Erection de la Croix de Rubens, à Anvers] a disparu dans les chairs, dont les clairs sont jaunes et les ombres noires. » (J., 10 août 1850). Très fréquemment il remarque l'assombrissement inégal des couleurs avec le temps : « Les couleurs obscures deviennent plus obscures encore en proportion des couleurs claires qui conservent plus d'empire, surtout si les tableaux ont été fréquemment dévernés et revernés. Le vernis s'attache aux parties sombres et ne s'en détache pas facilement ; l'intensité dans les parties noires va donc toujours en s'augmentant ; de sorte qu'un fond qui n'aura présenté, dans la nouveauté de l'ouvrage, qu'une médiocre obscurité, deviendra avec le temps d'une obscurité complète. Nous croyons, en copiant ces Titien, ces Rembrandt, faire les ombres et les clairs dans le rapport où le maître les avait tenus ; nous reproduisons pieusement l'ouvrage ou plutôt l'injure du temps. Ces grands hommes seraient bien douloureusement surpris en retrouvant des croûtes enfumées, au lieu de leurs ouvrages comme ils les ont faits. » (J., 29 juillet 1854).

Nous retrouvons ici en écho l'idée de Hogarth qui figurait le Temps comme un vieillard crachant la fumée

de sa pipe sur un tableau – gravure emblématique puisqu'elle a servi de défense et d'illustration pour la campagne de dévernissages radicaux menée par la National Gallery de Londres, point de départ après guerre de la querelle des vernis. [fig. 1]

Or cette convergence entre ces deux artistes est du plus grand intérêt dans la mesure où Delacroix vivait, lui, au début de cette deuxième moitié du XIX^e siècle qui voit les choix de restauration pencher résolument en faveur du nettoyage des peintures. Et ces remarques sur l'assombrissement des tableaux prennent tout leur sens lorsque Delacroix y ajoute ses observations sur l'effet réel d'un dévernissage total.

Relisons les réflexions longues, progressives et précises qu'il adresse au peintre Dutilleul, à propos des Rubens qui avaient été nettoyés au Louvre :

« Vous voulez bien me demander mon opinion sur la restauration des Rubens. En somme, je crois l'opération bonne : elle est même extraordinaire eu égard aux dévernissages pratiqués habituellement sur les tableaux. Voici l'effet produit : le vernis enlevé à fond, particulièrement sur les clairs, a découvert une fraîcheur de tons à laquelle on devait s'attendre. Les jeunes nourrissons de la peinture, qui se figurent qu'il suffit de peindre à l'huile grasse et de donner à leurs toiles à l'aide du bitume ce qu'ils appellent des tons chauds, ont dû être désappointés. On saura désormais qu'on peut très bien être un artiste très chaud et rendre la nature avec ses tons véritables. Le seul inconvénient de ce travail résulte sans doute de la manière dont les tableaux ont été exécutés. Il est probable que Rubens se contentait de simples frottis pour les ombres. Ces frottis ou glacis étaient pratiqués avec des tons transparents qui ont poussé au noir. La coloration jaune des vernis accumulés par le temps, qui s'étendait également aux clairs, mettait une sorte de liaison entre ces clairs et ces ombres. Aujourd'hui la proportion est dérangée, c'est-à-dire que les ombres sont foncées et les clairs ont un éclat si vif, – celui que le peintre avait voulu y mettre, – que l'aspect des tableaux a quelque chose de métallique et de monotone, à cause de l'aspect uniformément sombre des parties ombrées. C'est, au reste, l'effet qui se produit presque constamment sur tous les dévernissages. Il serait à souhaiter qu'on ne vernît jamais. Nos descendants auraient sans doute une idée plus exacte de nos tableaux ; mais comment résister au désir de donner à ses contemporains la meilleure opinion possible de soi et de ses œuvres ? » (L., 8 août 1858).

Il est indispensable de lire cette lettre au complet et avec attention. Des citations raccourcies ont en effet donné des interprétations sérieusement inexactes où l'on avance que Delacroix fut « troublé » en « découvrant » la fraîcheur des tons de Rubens.³ Tout au contraire, Delacroix dit que pour lui ces tons frais étaient tout à fait attendus. De même, sa phrase :

3. Voir annexe : Villot et les restaurations.



THE SHINING A PICTURE
From Huyghe's History

CLEANED PICTURES

NATIONAL GALLERY

1947

Fig. 1

« Il serait à souhaiter qu'on ne vernît jamais », est-elle fréquemment mal interprétée. C'est pourquoi il convient d'insister sur ce passage.

Il sait que l'usage des vernis est problématique. D'abord, ils risquent d'inciter plus tard à des revernissages par-dessus le vernis original, et cette accumulation de couches produira une coloration jaune excessive et indésirable. Ensuite, cette coloration conduira à des dévernissages dont il voit combien ils altèrent l'harmonie des œuvres. C'est pourquoi une technique de peinture à l'huile où ne serait employé aucun vernis permettrait assurément d'éviter ces deux écueils. Ici, Delacroix anticipe le choix que feront plus tard les impressionnistes d'une technique nouvelle, sans emploi de vernis (déjà, quelques-uns de ses contemporains, tel Corot, semblent bien avoir adopté une telle formule, au moins pour leurs esquisses personnelles⁴).

Mais dans le cas de Delacroix, ceci resta une solution hypothétique qu'il n'adopta pas pour sa propre peinture de chevalet. Les commentaires modernes qui, à partir de ce : « ...qu'on ne vernît jamais », prétendent que Delacroix se serait finalement défié du vernis, font fausse route. Deux mois plus tard celui-ci écrivait au peintre Paul Huet : « A votre place, je vernirais mes tableaux. » (L., 13 oct. 1858).

Le point crucial du raisonnement de Delacroix est que *seule une peinture qui n'a jamais été vernie* pourra probablement conserver un aspect plus exact à travers le temps. Et il montre pourquoi un dévernissage total ne permet pas de rendre à une peinture vernie son apparence originelle, à jamais perdue.

Sa réflexion prend ici sa plus grande portée : les couleurs, les contrastes, sont affaire de *relations*. L'éclat d'une couleur claire après nettoyage peut être « vrai » par lui-même, localement, mais il devient « faux » dans ce tout, dans cet *ensemble* qu'est une peinture. En enlevant le vernis on ne rend pas à l'œuvre l'aspect que le maître avait voulu : ni la vitalité de ses tons (leur aspect devient « monotone »), ni son contraste (qui devient « métallique »). Il dit bien que le vernis jaune accumulé donnait une sorte de liaison qui est alors « dérangée ». Nous devons remarquer ce mot particulier, « *liaison* », que Delacroix a choisi d'employer ici. C'est un terme – un terme pictural en fait – qui a dans son esprit un sens en tous points positif. A trois reprises dans ces pages du *Journal* (à partir du 13 janvier 1857) où il recopie ses premières idées en vue d'un Dictionnaire des Beaux-Arts, Delacroix note ses définitions personnelles de ce terme. Une première fois, « *liaison* » est présenté comme « *Art de lier les parties du tableau par l'effet, la couleur, la ligne, les reflets, etc.* ». Ailleurs, elle est cet effet qui dans la nature « *fait participer chaque objet à une sorte d'harmonie générale. C'est une sorte de charme dont il semble que la peinture ne peut se passer.* » Enfin elle est « *cet air, ces reflets qui forment un tout des objets les plus disparates de couleur.* »

Ainsi le mot *liaison* qu'il utilise ici exprime véritablement une qualité picturale du vernis jaune qui lui permet de rétablir une harmonie, de reformer un tout de ces couleurs devenues disparates par leur vieillissement et à cause des restaurations répétées.

Il note encore ailleurs « *cet éclat factice que causent les dévernissages successifs qui rembrunissent certaines parties en donnant aux autres un éclat qui n'était pas dans l'intention des maîtres.* » (J., 31 août 1855).

D'autres artistes et connaisseurs avaient mis en question la restauration à la même époque ; mais une analyse aussi précise de la problématique du nettoyage est rare et l'on peut y voir une des sources de cette approche modérée que défendra la France ultérieurement.

Nous retrouvons la même analyse – même si Delacroix n'est pas cité – développée par René Huyghe dans son article de 1950, écrit en opposition aux net-

4. Cf. Paul Pfister, « La patine, témoin d'authenticité », *Nuances* 20-21, juin 1999.

toyages de la National Gallery. « *Sous la couche de vernis [le tableau] a en effet au cours des ans subi des modifications multiples, écrit-il. Certaines couleurs ont pris une crudité agressive ; les contrastes se sont durcis ; les nettoyages ont créé des usures. Or, le voile d'une patine plus ou moins légère mate la crudité des couleurs désaccordées, rétablit l'équilibre rompu des valeurs en rapprochant les blancs teintés des noirs adoucis* ». C'est cette vertu de « *liaison* » autrement formulée.

Dans une note de son texte, Huyghe retourne aussi l'argumentation simpliste de ceux qui prennent Hogarth comme caution. Il fait remarquer que celui-ci, en figurant le Temps qui enfume les œuvres, ne se réfère pas seulement au jaunissement des vernis mais bien aux altérations multiples et incohérentes des couleurs : « *L'une passe au noir, tandis qu'une autre devient plus claire, qu'une troisième prend une teinte différente. [...] Comment serait-il donc possible que de pareilles matières [les couleurs], qui s'altèrent de différentes façons [...] coïncidassent accidentellement avec l'intention de l'artiste ?* » écrivait en 1753 Hogarth dans *The Analysis of Beauty*.

Un nettoyage radical ne pourra que manifester ce désaccord contraire à l'intention des maîtres. C'est exactement l'analyse que faisait Delacroix.

Voyons maintenant comment ces considérations sont traduites par Delacroix lorsqu'il envisage la conservation de ses œuvres. Justement, dans sa lettre à Dutilleux, il opère ce passage des Rubens à son propre travail. « *Il serait à souhaiter qu'on ne vernît jamais* » reste une option, une alternative qu'il n'adopte pas ainsi que l'indique sa remarque finale : « *mais comment résister au désir de donner à ses contemporains la meilleure opinion possible de soi et de ses œuvres ?* ». Cette remarque nous montre que ce vernis final était choisi précisément pour son effet pictural, portant l'œuvre à son plus haut degré d'effet et réalisant son accord final. De ce fait, nous comprenons déjà qu'il ne peut pas être changé à volonté, et certainement pas pour un vernis synthétique.

Assurément, Delacroix affronte un problème des plus complexes : d'une part, il voit combien les œuvres sont exposées à des dévernissages pratiqués sans réserve, et, d'autre part, il peut ressentir la nécessité d'employer du vernis à n'importe quelle étape de son travail. « *J'éprouve sur le tableau des Femmes d'Alger combien il est agréable et même nécessaire de peindre sur le vernis. Il faudrait seulement trouver un moyen de rendre le vernis de dessous inattaquable dans les opérations subséquentes de dévernissage.* » (J., 5 fév. 1849). Ceci fait écho aux conseils donnés par J.-F.-L. Mérimée dans son ouvrage de 1830 sur les techniques de la peinture à l'huile : vernis final aux résines dures de copal surmonté d'un vernis tendre au mastic que l'on pourra enlever. « *Le vernis au copal, étant extrêmement dur, ne sera pas attaqué lorsqu'on enlèvera celui qui le recouvre.* »

« *Il faudrait tout vernir au copal* ». Ce mot de

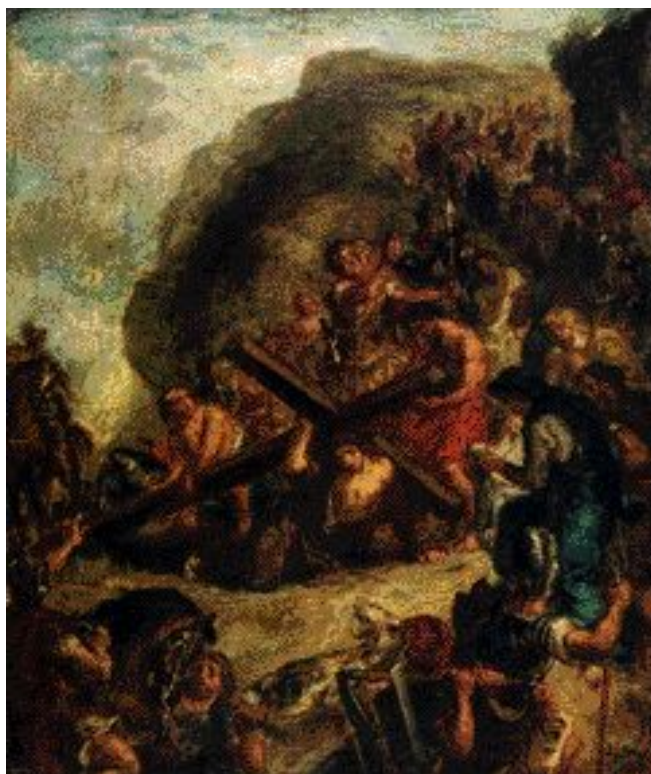


Fig. 2

La Montée au Calvaire (Musée de Metz)

Cette étude de 1847, pour un projet de grande décoration qui n'aboutira pas, était conservé par Delacroix. Il la retoucha sans doute et la signa pour son exposition de 1859.

Delacroix indique – parmi d'autres – qu'il entendait que « son » vernis fut préservé : « *Il faudrait que les vernis fussent une cuirasse pour le tableau, en même temps qu'un moyen de le faire ressortir* » (J., 11 jan. 1857). Nous savons que Delacroix a peint et verni au copal son *Assassinat de l'Evêque de Liège* en 1827, et sans doute sa *Nature morte au homard* la même année.⁵ Il a pu apprendre cette recette de Bonington dès 1825, mais ne s'est pas limité à cette formule prudente. D'ailleurs il pouvait savoir que les restaurateurs avaient des moyens pour éliminer les vernis les plus durs. Il cherche encore un vernis « *inattaquable* » en 1849.

Nous l'avons dit, Delacroix supervisait certaines restaurations de ses œuvres – réparations de leur support, accumulation de vernis et traitement des vernis dégradés –, pour deux raisons principales. La première est leur chanci (ou « moisissure ») qui les rend opaques, étouffe le tableau sous une croûte grisâtre et met en péril ses glacis. C'est assurément ce type de dégâts qu'il découvre sur les tableaux qui lui reviennent – prêts pour sa grande exposition de 1855 (L., 16 mai et 19

5. Cf. Catalogue de l'exposition *Delacroix les dernières années*, RMN 1998 – « La technique d'Eugène Delacroix, une approche historique », par David Liot.

juil. 1855) – des dégâts causés par des conditions de conservation désastreuses (L., 5 avril 1855).

La seconde raison, plus fréquemment mentionnée, est l'apparition de craquelures dans les couches supérieures, phénomène qui l'inquiète à l'extrême. Les larges gerçures (*Dante et Virgile*) ou les déchirures (*Marc-Aurèle, La Mort de Sardanapale*) l'engagent dans un rentoilage, une nécessité supérieure de conservation qui impliquera le sacrifice du vernis. Il ne s'illusionne pas sur les conséquences. Parfois fataliste : « *Diné chez Riesener [...] Il dit que le Massacre [de Scio] n'a pas gagné au dévernissage, et je suis presque de son avis sans avoir vu. Le tableau aura perdu la transparence des ombres comme ils ont fait avec le Véronèse et comme il est presque inévitable que cela arrive tous les jours.* » (J., 27 juin 1854). Parfois plus ironique : « *Villot nous disait qu'on détruit l'ombre avec un mélange, parties égales, d'essence, d'eau et d'huile. Bon pour repeindre.* » (J., 24 fév. 1852). Sur son *Christ à l'Agonie dans le jardin*, peint quelques trente ans auparavant, et prêté par l'église St-Paul-St-Louis pour sa rétrospective de 55 : « *Il m'est arrivé couvert d'une couche de crasse et de vernis, qui est enlevée maintenant, mais non sans endommager quelques parties.* » (L., 16 avr. 1855). Ailleurs il mentionne son travail de « *retouches que l'enlèvement du vernis avait rendues nécessaires* » (L., 17 juin 1861).

La seule intervention qui nous soit détaillée concerne son *Roméo et Juliette*, dont il estime qu'un léger dévernissage pourra résoudre le problème de craquelures : « *J'ai pris le parti, après consultation avec Haro, de le faire dévernir légèrement au doigt : ce sera un moyen d'empêcher les gerçures de s'étendre davantage. Après quoi, il y passera un vernis à l'eau qui sera sans inconvénient et qu'on pourra enlever à volonté* » (L., 3 oct. 1857). Nous retrouvons d'abord ce souhait d'une couche indépendante « réversible », et encore plus aisée à ôter que ne l'était le mastic passé sur le copal.

Ensuite nous apprenons par une seconde lettre qu'en définitive, la couche de vernis original a été sauvegardée dans l'opération : « *Il a été déverni convenablement et je crois très éclairci, sans accident. Il est suffisamment verni comme il est : c'est l'ancien vernis sur lequel on a frotté une légère émulsion qui suffit pour faire revenir les teintes.* » (L., 20 nov. 1857). Précieuse indication : pour Delacroix, les teintes de son tableau sont rétablies grâce à la transparence du simple vernis ancien – ni plus, ni moins – et non grâce à son élimination.

Toute cette dialectique est résumée dans la note de son essai de dictionnaire (J., 13 jan. 1857) :

« *Vernis : (leurs funestes effets) Leur emploi dans les anciennes peintures très judicieux. Citer des passages d'Oudry.* »

« *Il faudrait que les vernis fussent une espèce de cuirasse pour le tableau, en même temps qu'un moyen de le faire ressortir.* »

Tout à fait au courant de leurs effets funestes,

depuis les craquelures jusqu'aux sur- et dé-vernissages, Delacroix fait néanmoins des vernis un élément-clé de sa technique. Il se réfère à un discours de Jean-Baptiste Oudry à l'Académie Royale, lequel recommande un vernissage (sans huile grasse) de toute la surface, *par-dessus lequel* seront réalisées les dernières teintes en glacis. Delacroix conclut de ce vernis conçu comme une cuirasse qu'il n'est, à l'évidence, pas destiné à être éliminé.

Mais ceci nous conduit à l'autre versant du problème de la conservation : l'instabilité des matières. De notre relecture, il ressort que Delacroix avait une vision très réaliste de l'évolution de ses tableaux – certains diront même fataliste. En aucun cas, du moins, il n'a l'idée que des œuvres réalisées à l'huile puissent traverser le temps sans changement d'apparence. De là son exigence de matériaux qui puissent évoluer correctement. C'est ainsi que doit s'entendre sa révolte contre les fournitures frelatées vendues à son époque, les huiles, les vernis, les toiles, les couleurs falsifiées (J., 29 juillet 1854).

Particulièrement intéressante est sa comparaison des deux petites peintures qu'il conservait dans sa chambre depuis de nombreuses années. Il remarque que la dégradation, due au temps, a partie liée avec le fond utilisé. Sur sa *Montée au Calvaire* [fig. 2], peinte sur un fond plutôt sombre, les couleurs du sol et des rochers ayant foncé ont fini par se confondre avec les parties sombres des personnages (onze ans après avoir été réalisée). De son deuxième tableau, sa petite version du *Trajan*, réalisé sur un fond plus clair, il observe qu'il est « *blond et clair beaucoup plus que l'autre* » bien qu'il ait sept ou huit ans de plus. Ceci lui confirme encore une fois « *les avantages des fonds clairs* » (J., 15 mars 1858).

Il convient d'insister sur ce qualificatif de « *blond* », très évocateur. Cette question du ton que prennent les vernis avec le temps apparaît en filigrane dans cette lettre où Delacroix se plaint de ces gens « *qui préfèrent à tout les tons fraîchement vernis et criards de beaucoup de peintures fraîches.* » (L., mai 1859).

Mais les passages les plus fascinants concernent directement la prévision des effets du temps sur ses œuvres. Disons, très schématiquement, qu'il commençait par construire fermement ses figures, en empâtements généreux, puis les développait, les « massait » en demi-pâte, pour les achever en frottis et en glacis. C'est toute la supériorité de la technique à l'huile que cette possibilité de « *revenir à volonté* » sur la peinture « *en augmentant la vigueur de l'effet ou en atténuant la crudité des tons* » (J., 25 jan. 1857). Mais Delacroix avait observé que « *le temps lisse incroyablement les tableaux* » (J., 3 mars 1847), c'est-à-dire atténue le relief des empâtements, ceci en raison de leur séchage, mais aussi de leur vernissage. « *Il est là nécessaire de calculer le contraste de l'empâtement et du glacis, de manière à ce que ce contraste se fasse encore sentir,*

même quand les vernis successifs ont produit leur effet, qui est toujours de rendre le tableau lisse, etc. » (J., 25 jan 1857). Cette manière de prévoir jusqu'aux vernissages excessifs devrait être un sujet de réflexion pour le restaurateur d'aujourd'hui. Une mise en valeur des empâtements – qui pourrait passer pour un gain du dévernissage – irait à l'encontre des intentions de l'artiste, à l'inverse de son procédé pictural.

Nous le voyons également anticiper le jaunissement des vernis qui composent ses glacis. « Dans les anciens tableaux flamands sur panneaux et faits de la sorte en glacis, l'aspect roussâtre est manifeste. La difficulté consiste donc à trouver une convenable compensation de gris, pour balancer le jaunissement et l'ardent des teintes. J'ai eu une idée de tout cela dans l'esquisse que j'ai faite, il y a quelques dix ans, de Femmes enlevées par des hommes à cheval, d'après une estampe de Rubens ; comme elles sont, il n'y manque que quelques tons de gris. » (J., 5 oct. 1847). La même recommandation figure dans l'ouvrage de Mérimée.

Essai d'un bon usage du temps et acceptation de l'usure des siècles : « Tout le génie du monde ne peut empêcher un vernis de jaunir, un frottis de s'évaporer », écrit-il à propos des œuvres de Prud'hon.

Au hasard d'un article récent traitant de l'histoire de la restauration, il est surprenant de lire le raccourci



Fig. 3

Delacroix. d'après Rubens. Vers 1822 (Kunstmuseum, Bâle).

Grâce à sa parfaite connaissance des tableaux de la galerie de Marie de Médicis, dont il copia plusieurs morceaux, Delacroix sut analyser précisément les effets de leur dévernissage.

suivant : « Au milieu du XIX^e siècle, lorsque Delacroix condamnait la restauration comme le pire des maux qui puisse advenir à un tableau, il se référait aux repeints pratiqués par les artistes-restaurateurs » (WAAC News Letter, jan. 1996).

Delacroix était certes révolté par les retouches faites par des « barbouilleurs » – il n'emploie jamais le terme « artiste » à leur égard (J., 29 juillet 1854). Passant au château de Fontainebleau, il découvre la restauration abusive de Jean Alaux et Abel de Pujol sur les fresques du Primatice et de Niccolo dell'Abbate : « Le vandalisme y fait de fameux coups. Il est inimaginable que la déraison aille à ce point de saccager les admirables restes de peinture qui s'y trouvent. » (L., 8 jan. 1832). S'il est bien admis que Delacroix avait raison, nous devrions aussi garder en mémoire que ces restaurations étaient célébrées à cette époque, et en des termes qui nous sont bien familiers : « L'œuvre du Primatice, écrivait Jules Janin, a été retrouvée ».

Aujourd'hui nous enlevons les repeints du XIX^e, mais nos retouches – réversibles et, en principe, non débordantes – peuvent être aussi invasives et parvenir à une falsification supérieure. Et même si nous nous considérons irréprochables en ce domaine, est-ce une raison pour oublier ou pour ignorer ce que Delacroix pensait de cette question toujours actuelle des dévernissages ?

A propos d'une réparation sur l'un de ses *Christ sur le Lac de Génésareth*, il parle de l'honneur de ses tableaux :

« S'il faut le dévernir pour le retoucher, à mes yeux c'est un tableau déshonoré. On regarde un dévernissage comme une chose légère : c'est le plus grand des inconvénients. Je préfère bien un trou à [sic] un tableau. » (L., 25 mai 1861).

Michel Favre-Félix

(merci à James Blodé pour sa relecture attentive de la *Correspondance* ainsi que des textes de L. de Planet et d'Oudry)

BIBLIOGRAPHIE

- EUGÈNE DELACROIX, *Journal, 1822-1863*, Editions Plon, 1980.
- EUGÈNE DELACROIX, *Correspondance Générale* (5 vol.), publiée par André Joubin. Editions Plon, Paris, 1936.
- EUGÈNE DELACROIX, *Further Correspondence, 1817-1863*, publiée par Lee Johnson. Clarendon Press, 1991.
- LOUIS DE PLANET, *Souvenirs*, publiés par A. Joubin dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1928.
- J.-F.-L. MÉRIMÉE, *De la Peinture à l'Huile* (1830), EREC Ed., 1981.
- JEAN-BAPTISTE OUDRY, *Discours du 7 juin 1749*, publié dans les Cahiers de l'Académie Anquetin, vol. XXIX, 1979.
- WILLIAM HOGARTH, *Analyse de la Beauté* (1753), Traduction de 1805. Editions de L'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris, 1991.
- RENÉ HUYGHE, « Les problèmes du dévernissage des peintures anciennes et le musée du Louvre », in *Revue Museum* vol. III, n° 3, 1950.

Delacroix / Annexe

Villot et les restaurations

Frédéric Villot était l'un des amis de jeunesse de Delacroix, une amitié qui se refroidit plus tard. Delacroix était surtout très lié à Madame Villot – pour qui les sentiments du peintre paraissent avoir dépassé la simple amitié, selon Joubin. En tant que conservateur au Louvre, Villot fit entreprendre des nettoyages et des restaurations ; celles des *Noces de Cana* ou de la galerie de Médicis provoquèrent des polémiques d'une telle ampleur qu'il dut quitter cette fonction en 1861... pour celle de secrétaire général des musées impériaux.

Dans le catalogue édité à l'issue de la dernière restauration des *Noces de Cana* en 1992, le Louvre a publié des documents relatifs à l'intervention qui fut réalisée sous Villot en 1850, documents qui voudraient montrer que la polémique engagée dans la presse en 1851 aurait été totalement infondée puisque le Véronèse n'aurait été que rentoilé, et non « restauré ». C'est du moins par cette mise au point qu'en 1854 Nieuwerkerke, le directeur général des musées impériaux, réfutait les critiques, et notamment celles qui reprochaient de prétendus repeints.

Or les protestations de Charles Hugo (dans le journal *L'Événement*) portaient en fait sur un dévernissage inégal du chef-d'œuvre de Véronèse : « On l'a désharmonisé par un nettoyage inégal, qui a faussé la merveilleuse gamme de tons. Des portions entières du tableau sont restées sous leurs vieux vernis tandis que d'autres ont été récurées jusqu'à la crudité ou l'effacement. » Villot dément en 1853 : « Le rentoilage fut exécuté avec un tel bonheur que loin d'avoir à réparer ou à repeindre la moindre partie du tableau, il ne fut pas nécessaire de le dévernir, opération toujours indispensable après le rentoilage. »

Les explications de Nieuwerkerke l'année suivante ne sont pas si claires, lorsqu'il mentionne au passage : « Le succès [du rentoilage] fut tel que l'enlèvement du papier collé sur la face peinte pour la protéger pendant le cours des opérations n'entraîna qu'une légère portion de l'ancien vernis. »

Pour éclairer ce point et cerner la question de ces polémiques, nous ajoutons ci-dessous le témoignage (oublié dans le catalogue de 1992) d'une exceptionnelle personnalité du monde des musées à cette époque : Philippe de Chennevières.¹ Erudit et collectionneur, inspecteur des musées de province puis conservateur du musée du Luxembourg, il fut entre-temps conservateur-adjoint des peintures au Louvre en 1857, sous Villot, dont il trace ici le portrait :

« ... Les conservateurs de ces musées ont deux sortes de tâches : cataloguer les œuvres et les entretenir en bonne santé. Cette seconde part de sa fonction, Villot, par malheur, la prenait un peu trop à cœur. Il avait là-

dessus des principes quelque peu terribles, et il ne s'en cachait pas assez. Il était grand partisan des restaurations, et ce fut, avec le temps, sa pierre d'achoppement. Il professait qu'un tableau était comme une agate, et qu'on pouvait le nettoyer impunément, pour retrouver le maître sous les vernis anciens et nouveaux. Il entreprit, avec une audace qui faisait trembler, la restauration des Rubens, la galerie de Médicis ; il en obtint, par endroits, des résultats inespérés ; d'autres toiles de la même série y perdirent de leur fraîcheur et de leur finesse, par les glacis trop attaqués. Comme c'était chez lui une affaire de foi profonde, il n'avait pas craint d'appliquer sa médecine à son cher Véronèse, aux immenses *Noces de Cana* qu'il avait fait du même coup rentoilé et nettoyer, et ce nettoyage ne manqua pas de les désharmoniser pour un assez long temps. Mais quand il s'en prit à des tableaux d'exécution précieuse, comme la *Madone de Cima da Conegliano*, la belle *Adoration du Palme*, quand s'attaquant au Campo Vaccino de notre Claude Lorrain, il prétendit faire une fraîcheur matinale de la coloration dorée de son soleil du soir, alors s'éleva contre ce rêveur par trop dangereux un tollé qui gagna l'Institut et les artistes. »

Chennevières fait à la suite le portrait du successeur de Villot, Frédéric Reiset :

« M. Reiset a été le goût même et le discernement en matière d'art, le plus parfait expert de peintures et de dessins que la France ait connu depuis Mariette. [...] Les restaurations qui avaient été si dangereuses et si nuisibles pour Villot, M. Reiset ne les évita pas quand il les jugea indispensables, mais il y apporta une prudence et des scrupules et une attention méticuleuse que l'autre n'avait pas su y mettre, et Briotet, le restaurateur des tableaux, très habile quand il était bien dirigé, ne toucha jamais à un ancien vernis, ne boucha jamais un trou large comme une pointe d'aiguille, sans que M. Reiset ne fut là penché sur son épaule avec son lorgnon, pour arrêter le frottis juste à point, pour lui dicter les moindres touches que devrait poser son pinceau. Ce n'est pas sur les merveilles du Louvre qu'il est permis à un conservateur d'essayer le difficile apprentissage d'une telle science si scabreuse, la santé des peintures ; M. Reiset avait acquis son expérience au nettoyage de ses propres tableaux, et c'est ainsi que doit agir tout honnête homme en appliquant même souci aux choses de l'État et aux richesses de la nation qu'à son trésor personnel. »

1. Extraits des *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts - Philippe de Chennevières*. Editions Arthéna, Paris, 1979.

Un nettoyage qui s'impose

La sauvegarde du patrimoine artistique ne saurait se réduire à la seule dénonciation des restaurations abusives. Elle implique aussi que l'on s'indigne de l'état de dégradation dans lequel on maintient des œuvres qui mériteraient assurément un autre sort. Qu'elles soient dénaturées par les restaurations ou laissées à l'abandon, les œuvres d'art sont pareillement les victimes de la technostucture muséologique qui s'arroge le droit de décider, en toute impunité, de l'esthétiquement correct.

Sans doute est-ce parce que sa modernité ne rompt pas suffisamment avec la tradition classique qu'une œuvre aussi forte que *Le Sommeil* de Salomé Vénard (1904-1987), qui figurait jadis, en bonne place, au Musée National d'Art Moderne, se trouve aujourd'hui reléguée dans le cimetière de Monti (Alpes-Maritimes) qui porte ironiquement le nom de Parc du Souvenir. Noircie et comme humiliée par une lèpre de moisissures, cette puissante dormeuse, dont le sein gauche, sans doute brisé dans le transport et maladroitement restauré, a perdu l'énergie de son dessin, semble s'affliger de sa misère et de sa solitude.

On aimerait voir, avant qu'il ne soit trop tard, une œuvre de cette qualité rapatriée dans un musée et soumise à un nettoyage intelligent qui, sans porter atteinte à la texture de la pierre, rendrait à nouveau sensibles la modulation des plans et l'harmonie des volumes. Car, pour autant qu'on puisse les dissocier, ce qui séduit, ou plutôt qui séduisait dans cette œuvre, c'est peut-être moins son expressivité que sa rigueur formelle. Elle témoignait en effet d'une démarche créatrice originale, éprise, jusque dans ce corps tourmenté, d'économie gestuelle et de gravité silencieuse.

Bien qu'elle se soit formée, seule, dans la mouvance du néo-classicisme de l'entre-deux-guerres, Salomé Vénard n'hésitait pas, quand elle le jugeait nécessaire, à s'affranchir d'un strict naturalisme. Mais, dans le temps où s'imposait l'art abstrait, elle resta résolument fidèle à une conception humaniste et donc figurative de la sculpture. Elle préconisa, sur le plan technique, un retour à la taille directe et, malgré sa faiblesse physique, ne cessa de la pratiquer. Non sans mérite, lorsque l'on songe aux œuvres monumentales qu'elle réalisa pour l'Education Nationale. Ce combat avec la dureté de la matière, plus contraignant que le modelage, ne pouvait qu'apporter aux œuvres d'un sculpteur aussi volontaire un surcroît de densité plastique.

Frantz Favre



En haut : état en 1950

En bas : état actuel

Exposition

« *Paysages d'Italie, les peintres de plein air, 1780 - 1830* ». Dans son passionnant livre sur Corot paru il y a une dizaine d'années, Peter Galassi détruisait quelques clichés sur « le bon papa Corot » délaissant les ateliers et les conceptions académiques de son temps pour aller seul, le long des routes, « peindre comme l'oiseau chante ». L'exposition du Grand Palais donne l'image d'un contexte artistique qui incita beaucoup de peintres au voyage d'Italie et aux études sur nature. Corot n'était pas seul, dans chaque auberge il retrouvait quantité de « collègues », génies ou rapins. Il est passionnant de voir comment ce même contexte voit éclore des œuvres de tous niveaux. Depuis des images conventionnelles, bêtement surchargées de détails, léchées et finies – bref artisanales – jusqu'aux chefs-d'œuvre de peintres qui savent quelle abstraction est une peinture ; et inventent une interprétation de leur sujet. Le Corot du National Museum de Stockholm, un des plus beaux du monde, est dans un état de conservation excellent, comme la plupart des œuvres présentées (beaucoup doivent peut-être jusqu'ici leur salut à la modeste réputation de leurs auteurs). Le merveilleux Bonington est une œuvre de référence en matière de conservation-restauration : à l'opposé de trop de ses peintures, affreusement décapées, aux Etats-Unis particulièrement.

Impossible de ne pas enrager, dans ces salles du Grand Palais aux vastes fenêtres murées où la lumière d'Italie est avilie sous des spots électriques. Dont certains d'un modèle inventé par des pervers qui semblent vouloir que le tableau ressemble à une diapositive : la toile est vivement éclairée tandis que le mur et le cadre restent dans l'ombre. De surcroît, aux moindres vibrations des ampoules, les bords du tableau semblent clignoter...

Jean-Max Toubeau

Brèves

❖ Au Louvre, la Salle des Etats est fermée pour travaux. Des travaux dont nous avons relevé l'absurdité dans une lettre adressée à Pierre Rosenberg, alors directeur du Louvre, le 27 octobre 1998 (voir *Nuances* 19, fév. 1999). Rappelons qu'il s'agit de diviser la Salle des Etats en deux afin de créer une salle particulière de 200 m² pour *La Joconde*. Nous continuons de penser comme alors qu'il aurait été plus judicieux d'aménager le Salon Denon. Ce salon qui jouxte la Salle des Etats eut été en effet parfaitement approprié, tant par ses dimensions, sa situation, que par ses multiples accès permettant une circulation fluide de la foule désireuse de voir *La Joconde*. Il n'a du reste jamais été utilisé de façon satisfaisante.

❖ Les travaux de la Salle des Etats n'ont qu'un mérite, certes incident, mais néanmoins considérable. Certains des tableaux vénitiens ont été provisoirement accrochés dans la Salle 74. Ils y bénéficient d'une belle lumière dont les effets pourraient convaincre n'importe qui, et même les adeptes des nettoyages énergiques, qu'il est plus avantageux d'éclairer convenablement les œuvres que de les dévernir. *La Mise au tombeau* de Titien est à cet égard exemplaire – son vernis, pourtant ancien, d'une remarquable transparence. Elle n'a rien, ici, de l'aspect terne qu'elle avait dans la Salle des Etats. Par contre, rien ne permet de comprendre pourquoi l'on a choisi de placer *Le Concert champêtre*, muni de sa vitre, juste en face d'une fenêtre qui le transforme en miroir.

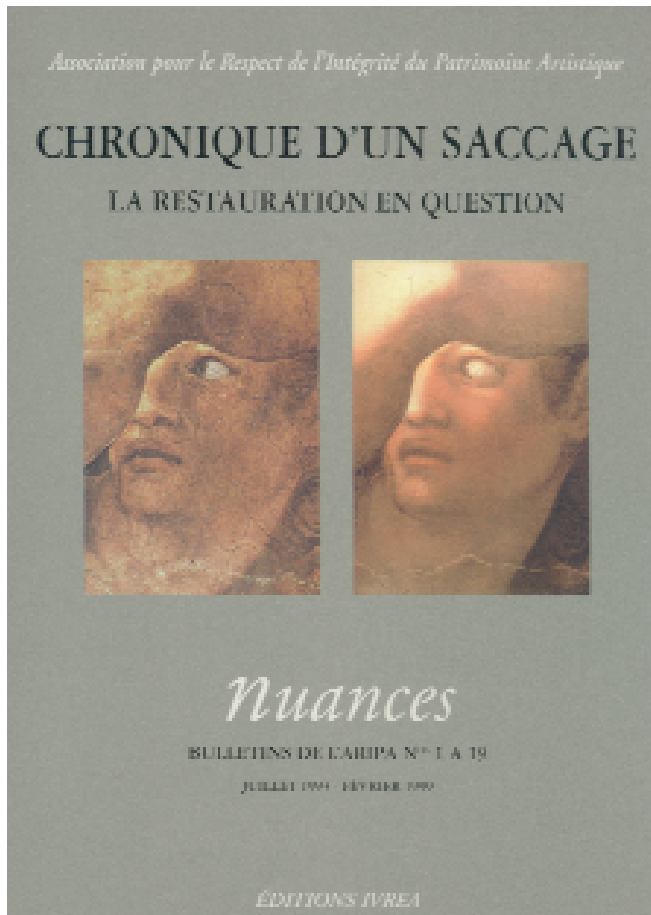
❖ « *J'ai eu une idée*, a dit Jack Lang, de passage à Athènes, devant quelques journalistes. *Les Jeux olympiques vont se tenir à Athènes en 2004. Au Louvre, sont exposées deux métopes représentant Héraclès "empruntées" à Olympe où elles ornaient le temple*

de Zeus. Je trouverais assez beau et assez juste que la France, à cette occasion, mette en dépôt de longue durée et trouve la formule juridique pour offrir ces deux métopes, en tout cas l'une d'entre elles. » (*Le Monde*. 6-7 mai 2001). Auparavant il avait rendu hommage « *au combat légitime et juste* » de Melina Mercouri pour le retour à Athènes des marbres du Parthénon conservés au British Museum. Si Jack Lang trouve ce combat si légitime, pourquoi n'a-t-il pas proposé aux grecs de leur rendre la *Procession des Panathénées*, également au Louvre, et qui vient, elle, du Parthénon ?

❖ « *J'ai eu une idée* » a pensé Bruno Racine, Directeur de l'Académie de France à Rome en octobre 1997, en contactant la ville de Calais pour lui faire part « *d'un important projet artistique qui pourrait donner lieu à une collaboration exceptionnelle entre la mairie de Calais et la Villa Médicis* ».

C'est ainsi que le monument des *Bourgeois de Calais* est parti pour Rome le mardi 8 mars de cette année afin d'y être restauré en public à l'occasion de l'exposition « *Rodin. La leçon de l'Italie* ».

Or un tel voyage a un précédent qui ne laisse pas d'inquiéter. En 1967, un autre exemplaire de cette œuvre, conservé au musée Rodin de Philadelphie (USA) a été envoyé à Montréal. Les conservateurs avaient cru prendre les précautions nécessaires en faisant appel à une société spécialisée dans le transport de charges lourdes. Mais l'appareillage de renfort installé s'est avéré insuffisant pour immobiliser parfaitement une œuvre aussi complexe et les tensions subies par la sculpture pendant le transport ont provoqué une fêlure dans sa base. (Lire à ce sujet l'ouvrage de Nathan Stolow, *Conservations and Exhibitions*, p. 84-85, 1987).



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

Emmanuel de Roux,
Le Monde, 1^{er} juin 99.

« *Une aventure intellectuelle qui fera date.* »

Jacques Bertin,
Politis, 20 mai 99.

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

Ce que demande l'ARIPA

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

Parmi les signataires de cet appel :

Rémy Aron. Balthus†. Paul Baudiquey. James Bayle. Jean Bazaine†. Laure de Beauvau-Craon. James Beck. René Belletto. Jacques Bertin. Vincent Bioulès. Serge Bloch. Alain Blondel. James Bløedé. Pascal Bonafoux. Yves Bonnefoy. Jacques Bony. Alain Bosquet. Maurice Breschand. Robert Bresson†. Pierre Bulloz. Pierre Cabanne. Elisabeth Caillet. Jean Cardot. Pierre Carron. Edmonde Charles Roux. Christo et Jeanne-Claude. Louis Clayeux. Julien Clay†. André Comte-Sponville. Jean Courthial. Leonardo Cremonini. Jean Dasté†. Jean François Debord. Michel Deguy. Jean Delannoy. Jean Desailly. Decerle. Deverne. Jean-Philippe Domecq. André du Bouchet. Georges Duby†. Jacques Dupin. Henri Dutilleux. Jean Dutourd. Georg Eisler†. François-Xavier Fagniez. Michel Favre-Félix. Jean-Michel Folon. Georges Formentelli. Marc Fumaroli. Julien Gracq. André Green. Jean-Pierre Greff. Simone Gröger. Luigi Guardigli. Carlo Guarienti. Christine de Guerville. Masao Hajijima. André Heinrich. Jean-François Jaeger. Georges Jeanclot†. Jacques Kerchache. Pierre Klossowski. Léo Kockaert. François Lallier. Marc Le Bot. Pierre Le Cacheux. Philippe Leburgue. Roger Lewinter. Jean Leyris. Pierre Leyris†. Gérard Macé. Daniel Marchesseau. Raymond Mason. Gregory Masurowski. François Mathey†. Yehudi Menuhin†. Judith Miller. Philippe Noiret. Maurice Novarina. Clémentine Odier. Olivier O. Olivier. Gérard de Palezieux. Bernard Perrin. Geneviève Picon†. Christian Pouillon. Henri Raynal. Maurice Rheims. Marc Riboud. Paul Ricœur. Claude Roy†. Colette de Sadeleer. Charles Sacchi. André Sarcq. Toti Scialoja. Jean-Baptiste Sécheret. Catherine de Seynes. Claude Simon. Marcel Siret. Pierre Skira. Gustave de Staël. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Sam Szafran. Lap Szé-to. Jean Tardieu†. Yvan Theimer. Jacques Tiné. Jean-Max 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

ADHÉREZ à l'ARIPA : 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

