

Nuances

ASSOCIATION POUR LE RESPECT DE L'INTÉGRITÉ DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

DECEMBRE 2001

N° 28

PRIX : 30 F / 4,5 €

☛ *Sommaire : Que reste-t-il de La Trinité de Masaccio ?* par J. Beck, p. 3.
Sic transit Colalucci, par J. Courthial, p. 8. *Raphaël au musée du Luxembourg,*
par J. Blœdé, p. 9. *Lire Boito,* p. 11. *Usages des glacis,* par J.-M. Toubeau, p. 15.
Quel débat sur la restauration ? par J. Bertin, p. 21.

◆ *Editorial,* par Jacques Bertin

Une loi timorée

Ainsi la loi sur les musées¹ a-t-elle été votée – après modifications – par le Sénat le 23 octobre. Nous regrettons que nos propositions, dont plusieurs avaient pourtant été présentées dès le début des discussions en commission à l'Assemblée par un député, n'aient pas été retenues.² Les parlementaires ont semblé vouloir ignorer absolument les aspects artistiques, y compris dans leurs discussions, comme si ces problèmes les dépassaient absolument. C'est sans doute un signe des temps.

Il semblait urgent au gouvernement de faire passer cette loi remplaçant un texte de 1945 qui, c'est vrai, était devenu à peu près lettre morte (il fixait par exemple le nombre de secrétaires et d'agents de ville en faction au Louvre). Le nouveau système intégrera l'ensemble des musées (et notamment les musées de société) dans un ensemble cohérent sur le plan administratif.

Passons sur des débats qui, ici, ne nous concernent pas, comme l'éventualité d'instituer une taxe sur les casinos destinée à permettre l'achat des œuvres d'art, ou celle de permettre la revente d'acquisitions d'œuvres contemporaines. Allons au fait. Il nous faut regretter que le débat n'ait porté que sur l'administration, et qu'on n'ait jamais osé aborder la question de l'art et des différences entre les œuvres d'art et les objets anciens. Que tous les professionnels et tous les publics



Masaccio, *La Trinité*. Florence.
détail du Donateur : état avant

aient aux yeux de la loi la même dignité n'est pas critiquable.

Mais nous restons persuadés que l'art pose et posera à ce nouveau texte des questions qu'il ne pourra résoudre. Une chose est d'organiser le patrimoine, les yeux fixés sur le passé afin d'exorciser l'angoisse de l'homme moderne, une autre est d'inventer le musée d'art, où la démarche esthétique prédomine. Précisons que ce n'est évidemment pas à la loi de dire le beau ; mais elle doit créer les conditions permettant à la question du beau d'être posée et pas escamotée.

Des problèmes surgiront qui obligeront assez tôt à revoir cette loi. Ce sont les problèmes qui font que les musées d'art ont une spécificité indéniable. Et en particulier ceux portant sur la restauration.

Nous avons aussi noté que le mot « artistique » ne figure jamais dans le texte, ou encore que celui-ci ne

veut connaître que des critères scientifiques. Enfin, nous continuons à penser qu'il sera bientôt indispensable de créer ce Conseil supérieur de la restauration³ que la loi pouvait inventer puisqu'elle instaure bien un Conseil des Musées. Cela aurait été prévoir les problèmes, et se munir d'un instrument pour les traiter...

Cette loi un peu bâclée, un peu myope, a été adoptée par la commission mixte le 7 novembre. L'Assemblée aura ainsi également opté en faveur de futures et graves difficultés.

J.B

1. Lire *Nuances* 27, pages 1 à 4.

2. L'ARIPA a pourtant tenté le maximum : à notre demande, nous avons été reçus à l'Assemblée Nationale par le député Alfred Recours, puis au Sénat par le sénateur Philippe Richert et enfin par le sénateur Jacques Legendre.

3. Lire *Nuances* 20-21.

Vie de l'association

Z

❖ Monsieur Henri Loyrette, nouveau président du Musée du Louvre, a bien voulu recevoir le 6 juillet 2001 James Bløedé et Jean François Debord.

Nous avons pu durant près d'une heure faire part de nos préoccupations, évoquer certains exemples de restaurations selon nous abusives ou catastrophiques en donnant divers exemples dont, parmi tant d'autres, *La Vierge au lapin* ou *La Femme à la toilette* du Titien, la *Pietà* du Rosso... Monsieur Loyrette, visiblement préparé à cette entrevue, nous a préservés de toute langue de bois, nous demandant lui-même d'aborder certains sujets comme le nettoyage des antiques.

L'entretien ne fut pas seulement courtois. Nous avons l'audace de croire que monsieur Loyrette, bien que prudent à juste titre étant donné ses fonctions, n'est pas resté insensible à certaines de nos tristes constatations et à la sincérité profonde de notre démarche. Nous lui avons demandé en effet à plusieurs reprises d'aller dans les salles revoir certaines œuvres et de juger par lui-même en dehors de toute polémique. Nous ne lui avons pas caché non plus le plaisir que nous donnent certains nettoyages délicatement menés, citant là encore plusieurs exemples et nous félicitant en particulier de la situation d'ensemble des peintures hollandaises relativement préservées.

En tant que directeur du Musée du Louvre, monsieur Loyrette a tenu alors à nous faire mesurer les limites, selon lui, de ses attributions en ce qui concerne les choix et les décisions en matière de restauration. Chaque conservateur en effet semble détenir la plus grande part des responsabilités quant à la maintenance des œuvres dont il a la charge. La direction du Laboratoire des Musées de France et du service de restauration, aurait un pouvoir de décision assez

considérable, ce qui ne laisse pas d'inquiéter, au vu de récentes déclarations (cf. *Nuances* 25).

Nous ne pouvons cacher la relative émotion et le sentiment du devoir accompli que nous ressentions au sortir de cette entrevue. Il est vrai que l'on ne nous a pas habitués auparavant à une telle qualité d'écoute.

❖ C'est le même sentiment que nous avons senti lors de notre rendez-vous avec la nouvelle directrice des Musées de France, le 23 juillet. Madame Francine Mariani-Ducray, accompagnée de monsieur Henri de Cazals, a longuement – plus de deux heures – reçu James Bloedé et Jacques Bertin. Cette rencontre a permis de faire le tour des problèmes posés par le grand nombre des restaurations. Le changement de ton que nous avons constaté était-il seulement l'effet de la courtoisie ? Nous n'oublions pas que nous n'avons jamais pu être reçus par Françoise Cachin ! Ce nouveau climat nous semble d'ailleurs être la moindre des choses et nous ne le confondons pas avec une approbation de toutes nos thèses. D'ailleurs, la conversation a montré que madame Mariani-Ducray commettait encore l'erreur de croire que la science garantit contre les erreurs possibles. Nous nous sommes appliqués à la mettre en garde contre cette idée reçue.

Nous avons également tenté d'inciter la directrice des musées de France à s'intéresser à l'opportunité d'organiser ce grand débat international auquel l'ARIPA appelle depuis sa création, et au prestige que la France pourrait retirer d'une telle manifestation.

Sans être certains d'avoir été entendus sur toutes les questions, nous nous réjouissons que ces deux rencontres se soient déroulés dans un climat serein. C'est déjà beaucoup.

Que reste-t-il de *La Trinité* de Masaccio

*L'historien d'art américain James Beck, président d'ArtWatch Int.,
dénonce ici les conditions dans lesquelles s'est déroulée
la restauration de la célèbre fresque de Masaccio*

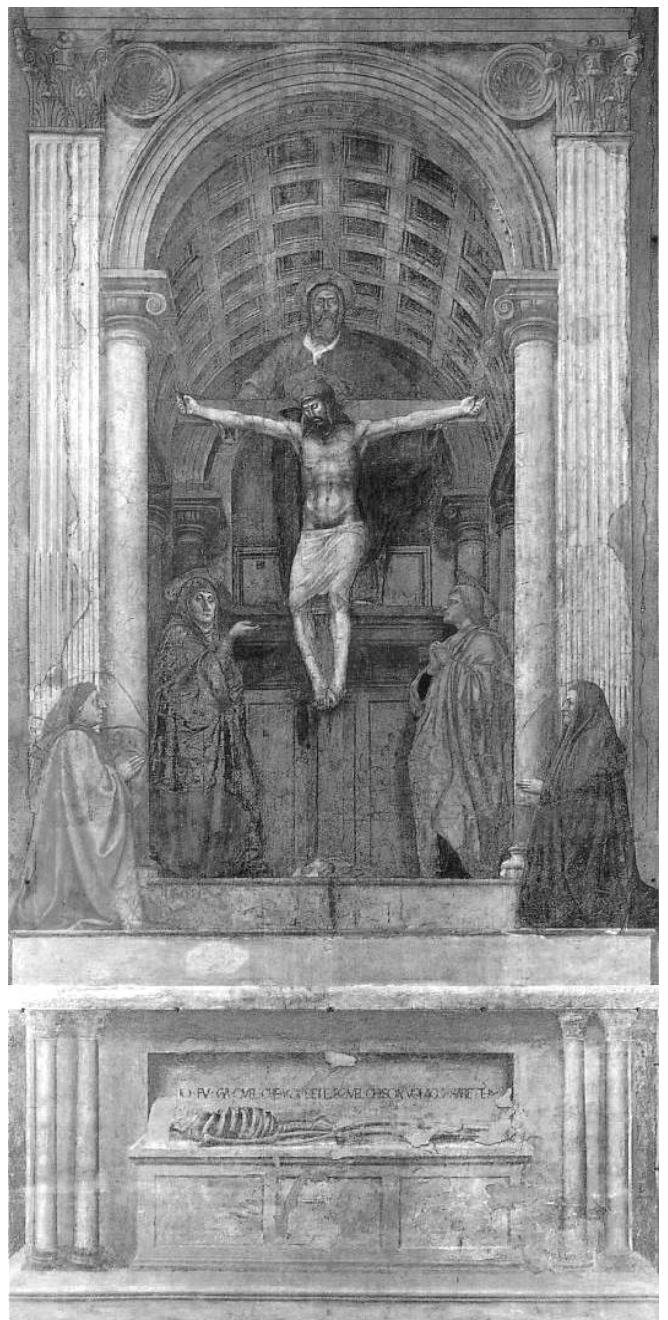
u

La restauration de *La Trinité* de Masaccio dans l'église Santa Maria Novella de Florence, achevée en 2001, est à notre avis un acte caractérisé de violence et d'arrogance culturelles.

Les restaurations sont en général, et au moins partiellement, motivées par les nécessités de la conservation, même celles dont le résultat est au final médiocre. Le résultat artistique de la restauration de la chapelle Brancacci, terminée en 1988, est détestable car elle a induit une homogénéisation du travail des trois artistes (ou plus peut-être ?) : Masaccio ressemble à Masolino qui ressemble à Filippino Lippi, même s'ils sont séparés historiquement par plus de cinquante ans. Mais, dans ce cas, il y avait à l'origine de l'intervention de réels et sans doute sérieux problèmes de conservation. Nous n'avons pas l'intention d'excuser la restauration drastique et irréversible de la chapelle Brancacci qui s'est caractérisée par un nettoyage excessif et de larges repeints, mais au moins s'est-on attaqué aux problèmes d'humidité et d'eau dans les murs.

Contrairement à la chapelle Brancacci, *La Trinité* avait été restaurée assez récemment (au début des années 60) par un restaurateur émérite de l'époque, Leonetto Tintori, et le résultat était une restauration-reconstruction acceptable. La situation était sensiblement différente de celle de la chapelle Brancacci qui avait connu des vicissitudes particulières, y compris un incendie dans l'église au XVIII^e siècle qui avait endommagé la chapelle et proprement ruiné les fresques de Masolino sur la voûte et les lunettes.

La Trinité, elle, avait été dissimulée au milieu du XVI^e siècle et redécouverte seulement au XIX^e ; on l'avait alors détachée de son emplacement d'origine dans l'aile gauche et transférée sur toile. Au moins, dans cet état, elle ne pouvait plus souffrir des sels contenus dans les murs et qui sont l'un des plus grands ennemis des fresques. Au XX^e siècle elle a été déplacée à nouveau et réinstallée sur le mur de l'aile gauche, ce qui était son emplacement d'origine. Elle s'y trouve encore actuelle-



Masaccio, *La Trinité* (état avant la restauration)

1. En français dans le texte.

ment. Toutes ces interventions ont provoqué des lacunes considérables et irréparables.

Vu ces antécédents, la décision d'intervenir sur la fresque détachée du mur était lourde de dangers pour l'intégrité de l'œuvre. Ces risques ont été rendus publics il y a quelque dix ans par ArtWatch, qui a aussi demandé instamment aux autorités de Florence d'être vigilantes sur l'intervention programmée, alors déjà annoncée par le mécène de l'époque, la société Olivetti. A ce moment et aujourd'hui encore, nous estimions qu'aucune preuve convaincante n'avait été apportée de la nécessité de restaurer. La démarche que nous fîmes devant les tribunaux parut refroidir l'enthousiasme des officiels, du moins pendant quelques années, puis ils retrouvèrent leur détermination. En 1999, le bruit courut que l'Opificio delle Pietre Dure était pressenti pour restaurer Masaccio et le « rétablir dans sa gloire d'origine » (c'est la rhétorique habituelle). ArtWatch s'exprima alors dans la presse italienne, en particulier par le biais d'un entretien dans *La Stampa* de Turin, en avertissant des risques inévitables, mais l'Opificio continua comme il l'avait planifié, si tant est que le mot « planifié » soit approprié, tant il semble qu'il y ait eu peu de planification dans son approche. *La Trinité* n'est plus maintenant qu'un témoignage de plus d'interventions mal conçues infligées à des chefs-d'œuvre de renommée mondiale. Il ne serait guère utile de retracer dans cet essai la triste histoire de cette fresque qui, contrairement à celles de la chapelle Brancacci, est entièrement de Masaccio. Même si on peut contester certains aspects de la restauration de Tintori, *La Trinité* a fait quand même bonne figure pendant ces quarante dernières années en gardant en grande partie la dignité et la monumentalité propres à Masaccio. Hélas, ce sont les restaurateurs contemporains de l'un des instituts les plus prestigieux, l'Opificio, qui lui ont donné le coup de grâce. Au milieu du bavardage habituel sur la gloire retrouvée, dispensé dans un C.D. Rom faussement savant, la sombre mais majestueuse *Trinité* est devenue une fresque pâle et diaphane avec une nuance rosâtre bizarre et difficile à justifier. On pourrait même l'appeler aujourd'hui « *La Trinité en rose* »¹.

Comment en sommes-nous arrivés là ? Où chercher l'explication ? Dans les choix erronés des responsables, dans les rapports chimiques et physiques inconsistants de l'équipe de scientifiques, ou encore dans un piètre travail de l'équipe qui a effectué la restauration actuelle ? La vérité est peut-être un peu dans tout cela. Mais un comité international a-t-il été invité à examiner la situation avant le début des travaux ? Après tout, Masaccio est l'un des artistes les plus étudiés et les plus aimés de toute la Renaissance italienne. La triste vérité est qu'aucun consensus n'a été recherché ni atteint, qu'aucune conférence ou rencontre internationale de spécialistes et des parties intéressées n'a été invitée à discuter de la nécessité et des avantages d'une telle restauration. Et par conséquent, il n'y a pas eu

non plus de conférence a posteriori, pour évaluer les résultats. « Profil bas » semble avoir été le principe qui a guidé cette affaire. En fait, la décision d'intervenir a été prise unilatéralement. Et, pire encore, il serait vain de chercher un projet soigneusement étudié et une déclaration publique qui expliquerait la nécessité d'une intervention aussi radicale (c'est ainsi que l'a qualifiée un ponte de l'Opificio). Aucune liste des objectifs de la restauration n'a été dressée – contrairement à ce qui devrait être une pratique essentielle – avant que scalpels et solvants n'entrent en action. Nous pensons d'ailleurs qu'un document décrivant la méthodologie (s'il y en a une) devrait faire partie d'un dossier public. S'il n'existe pas, c'est encore pire. L'Opificio, sans doute avec l'autorisation des administrations florentines concernées et peut-être avec celle du ministre à Rome, avait décidé de procéder à cette restauration. Il semble que l'occasion se soit présentée lorsque l'église gothique a été fermée pour être l'objet d'une rénovation énergétique en vue du Jubilé de l'an 2000.

Il n'est peut-être pas inutile de rappeler certaines évidences pour comprendre les enjeux de cette affaire. *La Trinité* de Masaccio est la plus prestigieuse des peintures du début de la Renaissance italienne. Nous y trouvons un ensemble de données stylistiques que l'on peut à juste titre considérer comme « modernes » : une formidable démonstration de la nouvelle perspective ainsi que, dans le traitement des figures, un goût marqué pour la monumentalité et le poids de la réalité. C'est la première fois que l'on voit cela en peinture et dans une atmosphère convainquante. La complexité spatiale de *La Trinité* continue à stupéfier et à émerveiller les experts. En outre, dans *La Trinité*, nous trouvons pour la première fois des portraits de donateurs à échelle réelle. Bref, pour toutes ces raisons, *La Trinité* de Masaccio est représentée dans tous les livres d'histoire de l'art comme une œuvre clé. Elle est, pensons-nous, datée de la fin de 1425 et a été réalisée en vingt-sept *giornate* ou jours de travail. Sans doute il en fallut beaucoup plus, compte tenu des travaux préparatoires et des finitions de détail, mais nous sommes convaincus qu'elle fut exécutée par Masaccio en deux mois.

Il faut commenter également les conditions dans lesquelles s'est effectuée la restauration, telles qu'elles nous ont été présentées en ce matin d'août 2000, grâce à la bonne volonté du directeur de l'Opificio et de son équipe. Nous avons pu ainsi mieux comprendre les conditions générales de cette restauration mais aussi celles des restaurations des autres peintures murales de nos jours. La première chose que nous avons observée avec attention est la structure ou, si l'on veut, la conception de l'échafaudage. Il est évident que la configuration des niveaux horizontaux avait été pensée pour faciliter les travaux de restauration, mais qu'elle était tout à fait arbitraire en ce qui concernait l'œuvre. En effet, ces niveaux délimitaient des zones qui n'avaient pas grand chose à voir avec la peinture elle-même ni

sans doute avec les ponts ou niveaux originaux employés par Masaccio. Ces niveaux ou étages avec leurs planchers de bois n'avaient aucun rapport avec la composition d'ensemble et encore moins avec la place des personnages. Une telle disposition n'est cependant pas surprenante car elle est la norme et constitue d'ailleurs l'un des éléments les plus dangereux des restaurations contemporaines. D'abord il est impossible d'avoir une vue d'ensemble de l'œuvre pendant la phase de travail actif, quand l'échafaudage est fixé, comme c'est d'usage. Mais on ne voit même pas les personnages en entier et on ne peut donc apprécier leur unité intrinsèque à aucun moment. Tout étudiant en art sait bien que la moindre modification en un point d'un tableau modifie le tout, et que le moindre changement sur un personnage l'affecte en entier. Nous soutenons donc que la structure de l'échafaudage impose à la restauration une contrainte très difficile, voir insurmontable. Les restaurateurs n'ont une vue complète de l'œuvre qu'après le démontage de l'échafaudage, lorsque l'essentiel du travail a été réalisé.

On peut dénoncer la même aberration quant à l'ordre dans lequel le travail se déroule, tant dans la restauration d'une fresque comme celle-ci que dans le cas des peintures sur toile et sur bois. En général les restaurations se font par sections rectangulaires, ce qui est absolument arbitraire par rapport à la peinture ; le travail avance section par section, comme cela a été fait sur le plafond de la Sixtine, sans aucun rapport avec l'ordre qu'avait suivi le peintre. Dans ce dernier cas, l'approche fut entièrement mécanique et artificielle, conçue pour le confort des restaurateurs, mais elle ne reflétait aucunement le processus de création de Michel-Ange. Il en est allé de même pour *La Trinité* de Masaccio.

Étant donné ces conditions, les fréquentes critiques des restaurations actuelles portant sur la perte de sens de l'œuvre, son unité et son harmonie, sont tout à fait recevables. Des résultats de ce genre, malheureusement, sont courants et à peu près inévitables. A vrai dire, nous pensons qu'il est pratiquement impossible pour un restaurateur, même s'il est très compétent et très dévoué à son travail, d'aboutir à une solution satisfaisante quand il travaille sous la contrainte d'un tel corset méthodologique. Pour donner un exemple concret, alors que le torse du Christ de *La Trinité* était en cours de traitement, sa tête n'était pas visible.

Et c'est dans ces conditions défavorables que se font les deux phases principales de l'intervention (nettoyage, puis réparations, repeints et autres reprises de la surface picturale).²

2. Les restaurateurs professionnels n'aiment pas et n'emploient pas aujourd'hui des mots comme « réparation » ou « repeint », préférant des euphémismes comme « réintégration ». Nous prétendons que si l'on utilise des brosses pour appliquer de la peinture sur une surface, cet acte peut bien être appelé peinture, et que si cette peinture en remplace une autre qui était présente dans le passé, elle peut et doit être appelée « repeint ». Que la peinture soit de l'aquarelle ou de la caséine, et qu'elle soit appliquée en petites lignes ou en points, c'est toujours un repeint.

Dans la plupart des systèmes d'échafaudage, l'espace est aussi très restreint, ce qui, dans la pratique, force les opérateurs à travailler tout près de la surface peinte et leur interdit tout recul. Il leur est impossible de disposer d'une certaine distance critique. Il en fut de même, par exemple, pour la restauration de la Sixtine. L'essentiel du travail, tant le nettoyage que les repeints, est effectué de tout près et l'habitude est de beaucoup utiliser les instruments de grossissement. Presque inévitablement, l'arbre va cacher la forêt.

La question de l'éclairage sur le lieu de l'intervention est aussi un facteur de distorsions dans les restaurations contemporaines. Lors de notre visite sur le chantier de *La Trinité*, on nous a bien sûr offert une lampe puissante, semblable à celles qui sont utilisées pendant le travail, pour pouvoir scruter de près la surface de l'œuvre. Au grand dépit des restaurateurs, nous avons refusé, faisant observer que Masaccio ne disposait pas d'un tel outil quand il peignait et que nous nous en passerions aussi. D'une façon générale, la puissante lumière électrique utilisée pour le nettoyage impose un élément d'irréalité à cette activité. Nous pensons que cette dépendance a créé des aberrations dans les résultats finaux, comme on peut en voir au Vatican à la chapelle Sixtine et dans les chambres de Raphaël, elles aussi trop restaurées.

De fait, l'habitude d'employer de fortes loupes, comme on l'a fait en le claironnant pour *La Cène* de Léonard de Vinci pendant plusieurs décennies, couplée avec la puissance des projecteurs, amène à glorifier les moindres fragments et restes de couleur. En outre ces instruments, utilisés avec d'autres outils, ont conduit les restaurateurs à croire que la restauration est « scientifique », qu'il suffit d'avancer pas à pas et qu'alors, miraculeusement, tout s'arrangera automatiquement à la fin.

Pour revenir à *La Trinité*, à notre avis, il aurait été bien préférable à tout point de vue de la laisser comme elle était, de se contenter d'un dépoussiérage méthodique et de recoller les écailles de couleurs qui risquaient de se détacher, ceci relevant de l'entretien général. On a retiré très facilement les retouches de Tintori qui avaient été faites à l'aquarelle ; en revanche, les restaurations et les repeints de Bianchi, réalisés un siècle plus tôt avec une technique plus pérenne, ont été conservés. Ce choix désinvolte de garder un ensemble de restaurations avec tous les a priori de son époque et d'en détruire un autre avec tous les a priori de la sienne est une méthode incohérente que l'on ne saurait admettre. Elle ne repose que sur la commodité.

Un autre facteur déterminant qui entre dans la restauration du chef-d'œuvre de Masaccio est l'application d'un produit de consolidation, l'hydroxyde de baryum. Nous ne sommes pas compétents pour évaluer la validité de ce choix, prôné par l'Opificio, mais nous pouvons cependant signaler que cette technique a une

longue histoire à Florence où son emploi a été « inventé ». Par contre, il n'est pas employé par l'Istituto Centrale di Restauro de Rome et son usage est même complètement déconseillé à l'heure actuelle par les experts de cet institut. Si les deux seuls instituts publics de restauration d'Italie sont en désaccord sur des techniques de restauration de base, que pouvons-nous penser de l'état de cette discipline ? Encore l'un des deux fait-il confiance à des techniques et des matériaux plus traditionnels. Mais ces contradictions ne sont-elles pas aberrantes ? On peut soulever le même problème à propos de l'AB57 que l'on a tant vanté lorsqu'on l'utilisait comme solvant pour le plafond de la Sixtine. Il n'est plus employé désormais parce que trop fort, et il n'a jamais été recommandé par l'Opificio delle Pietre Dure. De tels désaccords et l'emploi de produits chimiques insuffisamment testés pour la restauration d'œuvres d'art importantes démontrent que nous n'en sommes qu'aux balbutiements de la science dans le domaine de la restauration.

Depuis l'achèvement de la restauration, les points de lumière de *La Trinité* sont devenus pratiquement impossibles à déchiffrer et le modelé des figures semble très curieux. On dirait que le donateur au visage grêlé (un Lenzi ?) a souffert d'un méchant accès de psoriasis ou de roséole. Les restaurateurs modernes sont-ils, ou non, plus talentueux que Tintori ? Quoi qu'il en soit, rien n'explique de façon solide et convainquante les raisons de cette intervention.

D'habitude, pour juger d'une restauration, on compare l'état avant l'intervention et l'état après, comme on peut le voir tant dans la presse grand public que dans les publications techniques. Pourtant, même à ce stade élémentaire, les problèmes sautent aux yeux : la comparaison dépend beaucoup de la qualité des photos, et en particulier des photos « avant », tout simplement parce que l'état antérieur n'existe plus, sauf dans notre mémoire. D'ailleurs, on a plutôt tendance dans ces cas-là à montrer des illustrations « avant » particulièrement sombres et laides, pour démontrer à quel point l'« après » semble meilleur. Les vues « après » sont elles aussi très choisies, pour faciliter la comparaison. Et depuis quelques temps, l'informatique permet de manipuler les photos pour conforter une démonstration. Il est indispensable d'émettre ces réserves concernant l'usage des photographies, avant de nous y référer.

Dans l'état « avant » qui représente, en fait, la restauration de Tintori (et de Bianchi), nous remarquons de nombreuses fissures à la surface de toute la fresque, sans parler de reconstructions importantes, dont certaines se sont assombries. Ce défigurement, qui n'était visible et gênant que de près, semble avoir été le principal motif de l'intervention, que l'on doit considérer comme esthétique plutôt que de conservation : on prétend maintenant que l'œuvre est plus « authentique ». Il ne faut pas oublier que, depuis l'avènement de l'impressionnisme surtout – mais on peut penser aussi à la

technique du Titien – l'œil tend à savoir reconnaître et comprendre les formes même si elles sont discontinues et fait facilement abstraction de telles perturbations. Pour être franc, elles ne nous dérangent jamais.

Dans la version d'avant la restauration, l'homme d'âge moyen à gauche, vraisemblablement le donateur, apparaît de profil. Son nez, parallèle au front, a été peint par-dessus le pilier que Masaccio avait peint d'abord. Voilà qui intéresse l'historien : ce détail montre que Masaccio a sans doute réalisé d'abord l'architecture de la scène, probablement en collaboration avec Brunelleschi, puis qu'il l'a, pour ainsi dire, peuplée. L'homme a l'œil petit, le nez aquilin, une bouche mince et un menton fort, sous lequel apparaît une ombre prononcée. Son oreille est écrasée par une sorte de couvre-chef typique d'un magistrat. La lumière tombe sur le nez et accentue la narine alors qu'elle est assez uniforme sur le reste du visage. Quand nous regardons le pilier derrière lui, nous voyons un ton plutôt grisâtre qui est en harmonie avec le visage. Le spectateur est invité à faire des comparaisons.

On peut voir un peu partout de petites modifications, mais comparons le tête et le torse du Christ dans les trois états, en sachant bien que l'état intermédiaire se situe après le nettoyage mais aussi après certaines réparations de l'enduit. Dans l'état après restauration, celui que nous voyons maintenant et verrons pour des décennies au moins, la tête entière, les bras et le torse sont maintenant plus clairs mais aussi plus plats. En termes de clair-obscur, le Christ a perdu une part de son volume et de sa présence corporelle, pourtant si caractéristiques de l'art de Masaccio.

La lumière joue aussi son rôle pour situer le personnage dans l'ensemble de l'image picturale. Après la phase de nettoyage, les restaurateurs de l'Opificio ont



Masaccio, *La Trinité* (détail du Christ) : état avant

eu beaucoup de difficultés dans cette zone où se rejoignent la tête et le corps. Nous voyons bien sur l'état n°2, où ils remettent de l'enduit, qu'il y avait des lacunes. Nous pouvons ensuite observer sur l'état n°3, après la restauration, qu'avec le repeint toute la zone est devenue plus sombre ; on y distingue aussi une espèce de ligne noire épaisse qui, visuellement, sépare la tête du corps. Comme on le voit sur l'état n°1, Tintori avait au contraire donné à la zone une tonalité assez ambiguë mais acceptable pour que la tête et le corps fonctionnent ensemble.

La décoration des caissons de la voûte (*casettoni*), juste au-dessus du bras droit du Christ, dont on pense qu'elle est de Brunelleschi, a été presque entièrement perdue dans le nettoyage ; elle est comme écorchée et n'a plus beaucoup de sens. En fait, on pourrait étudier toute la fresque point par point, section par section et zone par zone et on trouverait partout de semblables lacunes et altérations.

Ce que l'on peut espérer de mieux maintenant est que cette œuvre maltraitée serve de leçon, même coûteuse. N'aurait-il pas été bien préférable d'avoir créé au début du processus une commission internationale pour vérifier d'abord la nécessité d'une intervention aussi radicale ? Les avantages et les inconvénients de l'opération auraient été pesés par des parties désintéressées et non par les intervenants et les instituts qui allaient réaliser le travail. Et quand bien même cette commission aurait relevé quelques problèmes localisés, la solution ne passait pas par un nettoyage aussi radical. Les problèmes de conservation auraient dû être traités comme tels.

Les restaurateurs de *La Trinité* partagent l'idée courante que les intervenants contemporains sont meilleurs que leurs prédécesseurs tant pour le net-

toyage que pour les repeints et les réintégrations. Leur confiance repose peut-être sur l'illusion de leurs appuis scientifiques, ce qui tient encore plutôt du mirage. La différence entre les anciens et les nouveaux restaurateurs, souvent au désavantage des nouveaux, est que dans le passé, les restaurateurs étaient toujours des peintres confirmés qui se tournaient vers la restauration, alors qu'aujourd'hui ils sont formés comme « restaurateurs ». De ce fait, beaucoup n'ont pas l'instinct du peintre.

La Cène de Léonard de Vinci est un excellent exemple de ce qui peut déraiper. Telle qu'on la voit maintenant, cette peinture murale est l'œuvre à 70 ou 80% de la dernière équipe de restauration. Le résultat est très discutable et ce que nous avons est une image fautive, une sorte de faux légal. Certes, c'était déjà un faux, mais cela ne change pas complètement la situation, en particulier parce qu'à notre époque dominée par les médias, le faux est pris pour le vrai.

Les scientifiques ne présentent jamais leurs résultats comme parfaits et sûrs à 100%, et cette attitude est très réconfortante. Dans le domaine de la médecine, un docteur ou un chirurgien n'affirmeront jamais avec une certitude absolue que leur patient se remettra. Ils donnent des pourcentages, 80% ou 90% par exemple. Même pour des diagnostics simples, il y a toujours une marge d'erreur. Mais dans le domaine de la restauration, il n'y a jamais de dangers, jamais de possibilités de résultat négatif : tout est toujours parfait. Or dans la réalité, cela ne se passe jamais ainsi. Dans le cas de *La Trinité*, la plus grande erreur a été le fait même d'intervenir.

James Beck

Trad. Christine Vermont



Masaccio, *La Trinité* (détail du Christ) : état pendant la restauration



Masaccio, *La Trinité* (détail du Christ) : état après

Sic transit Colalucci

Jean Courthial, ancien président de l'ARIPA, a assisté à Padoue à un événement en soi mineur mais aussi surprenant qu'encourageant

Les efforts d'ArtWatch et de l'ARIPA pour préserver les fresques de Giotto d'une restauration à hauts risques (cf. *Nuances 11 et 12*) n'ont pas abouti mais on assiste enfin à un réveil de l'opinion. Pour les restaurateurs officiels, non seulement le triomphalisme n'est plus de mise mais encore ils ne sont plus à l'abri désormais d'une contestation publique. Ce qui s'est passé à Padoue le 24 juin dernier en est une frappante illustration.

Ce jour-là s'est tenu au Museo Eremitani, à l'initiative conjointe de la Municipalité de Padoue et de l'Institut Central de Restauration de Rome, une réunion d'information sur les modalités de restauration des fresques de la chapelle Scrovegni : discret coup d'envoi d'une campagne de travaux présentée comme imminente. Le public, une centaine de personnes, est composé majoritairement d'artistes et de professionnels des arts. Parmi ces derniers, James Beck, le loup-garou de l'Establishment qui, curieusement, a reçu une invitation. Il n'est pas censé prendre la parole mais il est bien décidé à exploser en temps utile pour rappeler dans son italien truculent (il est bilingue) quelques vérités dérangeantes.

Mais il n'aura pas à le faire car la réunion va prendre un tour totalement inattendu. A la surprise générale, elle est présidée par Vittorio Sgarbi, historien de l'art apprécié des médias, devenu vice-ministre de la Culture dans le gouvernement Berlusconi. Sgarbi est connu pour avoir un jour déclaré : « *La meilleure des restaurations, c'est : pas de restauration.* »

A l'issue des trois discours prévus (madame le maire de Padoue, la directrice de l'Institut Central de Restauration et le directeur des travaux venant du même Institut), le vice-ministre prend la parole pour remercier les orateurs... et inviter les opposants à la restauration présents dans la salle à se manifester. Considérant que la préservation des fresques de Giotto est d'une importance capitale, il juge qu'il serait terriblement imprudent de se passer d'un débat contradictoire avant une éventuelle intervention. Il salue la présence dans l'assistance du professeur James Beck dont il fait l'éloge et qu'il invite à rejoindre la tribune pour exprimer son point de vue.

Agréablement mais profondément surpris, Beck remercie le ministre, qualifiant la réunion de Padoue d'événement historique ; c'est en effet la première fois en Italie que des opposants aux restaurations systéma-

tiques ont le droit de s'exprimer librement lors d'une réunion officielle. Il profite de l'occasion qui lui est offerte pour rappeler que les graves problèmes d'infiltration d'eau (cf. *Nuances 18*) préjudiciables à un bon état de conservation des fresques ne sont pas encore résolus et demande en conséquence un ajournement des travaux envisagés. Applaudissements du public.

Alberto Cottignoli, peintre membre d'ArtWatch, succède à Beck. Il critique vivement les projets de Giuseppe Basile, concepteur et futur directeur des travaux. Il rappelle toute la complexité de la peinture à la fresque et insiste sur l'extrême importance du travail de finition *a secco* qui, une fois de plus, est en passe d'être détruit. Il termine en évoquant la Sixtine dont la restauration - « *tous les esprits avertis le savent* » - a été une immense et irrémédiable catastrophe. Applaudissements nourris d'une grande partie du public et particulièrement d'un groupe de jeunes restaurateurs.

Dans un souci d'équité, le vice-ministre invite alors Gianluigi Colalucci¹ - lui aussi présent dans la salle (que de coïncidences ce jour-là !) - à répondre à l'attaque dont il est l'objet. Ce dernier, au lieu de réfuter les arguments présentés par Alberto Cottignoli, s'acharne à démontrer que les « esprits avertis » ne sont en fait que des personnes intoxiquées par les longues calomnies du Professeur Beck. Applaudissements du bout des doigts d'une petite partie du public.

La séance est levée après un très long réexamen, demandé par le vice-ministre, des diapositives (des photos « avant » et « après » de certaines des peintures de la chapelle Scrovegni soumises à des « restaurations pilotes ») présentées par Giuseppe Basile lors de son exposé. Avant de partir, Vittorio Sgarbi confie aux principaux intéressés qu'il s'accorde huit jours de réflexion quant au bien-fondé de la restauration envisagée.²

Une partie de l'assistance est restée et de petits groupes se forment autour des différents intervenants. A une exception près : à l'écart, sombre et solitaire, Colalucci semble attendre en vain le réconfort d'un regard ou d'une main tendue.

Jean Courthial

1. Gianluigi Colalucci : directeur des travaux de restauration de la chapelle Sixtine.
2. Le Vice-Ministre, qui semblait favorable à un ajournement, n'a pas été suivi en haut lieu. Après trois mois d'incertitude, on apprend que le feu vert vient d'être donné par le Ministère de la Culture. Sans trop d'illusions, ArtWatch a envoyé un fax à M. Berlusconi lui-même. [Voir aussi un commentaire en courrier des lecteurs]

Raphaël au musée du Luxembourg

Une surexposition

Si les sénateurs avaient voulu se convaincre de la nécessité des amendements à la loi sur les musées proposés par l'ARIPA, il leur aurait suffi d'aller voir l'exposition « *Raphaël. Grâce et beauté* ». Ils y auraient vu un condensé de tout ce qui nous a conduit, au nom de l'art, à leur soumettre ces propositions : œuvres altérées par excès de nettoyage et de restaurations¹, œuvres fragiles menacées par leurs déplacements – comme, ici, les peintures sur bois –, œuvres dénaturées par la manière même de les montrer. Et cela sans aller bien loin, en restant pour ainsi dire chez eux, puisque l'exposition se tient au musée du Luxembourg.

Le musée du Luxembourg est devenu depuis deux ans un organe des services de la communication du Sénat. Serait-ce par désir de communiquer, de rendre Raphaël plus accessible, plus actuel, que les concepteurs de l'exposition ont transformé ses œuvres en simulacres, écrasé ses plus subtils effets sous le poids conjugué d'une scénographie sans grâce ni beauté, d'un décor de camelote et d'un éclairage inadapté ?

Comme l'écrit Jean-François Lasnier, « ... l'appareil didactique est pour le moins simplificateur et la muséographie tout simplement calamiteuse. Alors que le Musée du Luxembourg est l'un des rares espaces d'exposition à bénéficier d'un éclairage zénithal, idéal pour la peinture, les salles ont été plongées dans l'obscurité la plus totale, seules les œuvres étant éclairées. [...] En outre, les scénographes oubliant toute humilité et toute mesure ont transformé le musée en basilique avec à l'entrée une vaste rotonde, puis une nef voûtée en berceau soutenue elle aussi par des colonnes, avant de déboucher sur un vaste espace dévolu à La Fornarina. Raphaël ne méritait pas ça. »

Non, Raphaël ne le méritait pas. Mais le parcours ne s'arrête pas à *La Fornarina*. Le spectateur doit, avant d'échouer devant le comptoir de vente, passer par plusieurs salles où sont exposés des posters sur papier

glacé des fresques de la Farnésine. L'idée de proposer à l'admiration du public des reproductions photographiques (brillantes lors même qu'il s'agit de fresques) peut, a priori, surprendre. En fait, elle est révélatrice du principe même de l'exposition, elle la signe et confirme l'impression déjà reçue devant les tableaux. En effet, ce n'est pas seulement pour elle-même que la scénographie est calamiteuse. Elle l'est pour les œuvres qu'elle réussit à transformer en reproductions. Dans ces salles obscures, les spots dissimulés projettent une lumière crue sur les œuvres seules, une lumière trop jaune qui semble émaner des tableaux et leur confère l'aspect de diapositives.

Que l'esthétique de la reproduction mécanique, photo, diapos et maintenant vidéo, influence et déforme le regard sur la peinture ancienne, nous l'avons maintes fois dénoncé, après René Huyghe, après Edgar Wind³ et bien d'autres. Ce qui n'est qu'une tendance contre laquelle il faudrait lutter devient, à l'exposition Raphaël, une véritable dérive. Non seulement on s'emploie à donner à la surface des œuvres l'éclat lumineux et cru de la chromophotographie mais, en outre, on veut que la peinture soit photogénique. Communication et massification de l'art obligent (l'une et l'autre ne sont-elles pas synonymes ?), c'est dans l'affiche, le catalogue et la carte postale, le CD Rom aussi, que s'accomplit désormais le destin de l'œuvre.

James Bloédé



Raphaël : Baldassar Castiglione (musée du Louvre)

1. Dans le numéro 25 de *Nuances*, Michel Favre-Félix mettait en garde contre une restauration trop poussée du portrait de *La Fornarina* (« *La reprise ponctuelle de quelques infimes repeints serait seule acceptable* », écrivait-il. « *Les dangers d'un nettoyage sont prévisibles sur les nuances de la peau, réalisées en minces grisés très vulnérables* »). *La Fornarina*, trop nettoyée, présente maintenant des contours soit durs soit douteux. Le nettoyage a révélé des couches sous-jacentes, notamment tout le long du bras gauche et dans l'épaule gauche.
2. Jean-François Lasnier, « Beauté insaisissable. Raphaël trahi par l'exposition du Musée du Luxembourg », In *Journal des Art* n° 135, 26 octobre au 8 novembre 2001.
3. Edgar Wind, *Art et Anarchie*, Ed. Gallimard, Paris 1988. Pages 102 à 104.

Du respect que l'on doit au manteau d'amour et du temps qu'il faut pour bien restaurer

L'Institut Néerlandais de Paris proposait le 29 mai quatre conférences sur la restauration, particulièrement intéressantes pour les membres de l'Aripa qui se trouvaient présents.

Isabelle Pallot-Frossard, directrice du Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques (LRMH) raconta l'histoire de la cathédrale de Reims, dans ses drames et ses restaurations successives ; démonstration passionnante, sans langue de bois, s'appuyant sur une iconographie très complète.

Anne Cartier-Bresson, directrice de l'Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies de la Ville de Paris (ARCP) nous entretint de : « *La photographie : entre reproduction et restauration* », en soulevant de nombreuses questions difficiles. Par exemple, la nécessité de choisir ce que l'on restaure dans un domaine où l'on conserve des centaines de milliers de documents et la différence entre la restauration de clichés et leur reproduction à partir de négatifs existants.

Mais les plus intéressantes pour nous furent les interventions des deux restauratrices néerlandaises. Anne van Grevenstein, d'abord, de la fondation « Restauratie Atelier Limburg », pour « *La Salle d'Orange dans le Palais Royal de La Haye : un ensemble authentique 1647-1652* ». Puis Louise Wijnberg, du Stedelijk Museum Amsterdam qui traita du sujet suivant : « *Cathedra de Barnett Newman (1951). La restauration d'un tableau monochrome de grande dimension* ».

Dans un cas une salle entière (du sol au plafond), baroque, d'un palais royal hollandais, dans l'autre un grand tableau contemporain minimaliste – une toile bleue avec une bande latérale blanche – lacérée par un artiste déséquilibré, d'où quinze mètres de déchirures.

Ce qui frappait le plus dans ces deux cas, c'était le temps : temps pris pour la recherche technique, temps de réflexion, temps de consultation...

A La Haye, l'objet de la restauration – une grande salle d'apparat peinte en trompe-l'œil et contenant de nombreux tableaux – n'était pas en mauvais état (à l'exception du bas des murs) mais les vernis était très jaunis¹ et des repeints pourpres du XIX^e siècle amoindrissaient la spatialité de la pièce en occultant (entre autres) les fausses ombres portées. Un seul des trente tableaux accrochés sur les murs avait été brutalement dévernissé dans les années 80. La différence était très parlante ! On prit le temps de faire des radiographies, de compter et de dater les couches de vernis, on se félicita de la présence d'un restaurateur de la National Gallery de Washington qui préparait un doctorat sur l'influence

des solvants sur le vieillissement des peintures. On prit le temps de faire toutes les recherches iconographiques et symboliques auxquelles on put penser. Les travaux étaient menés par l'Office des monuments de l'Etat, structure hiérarchisée. Les restaurateurs ne figuraient pas au sommet de la pyramide mais ils osèrent cependant se battre pour imposer des délais permettant recherches et réflexion et purent se féliciter d'une approche interdisciplinaire très riche.

Au Stedelijk d'Amsterdam, la question était toute différente. Le tableau fut restauré dans le service de restauration du musée. On prit le temps de faire construire un atelier assez grand pour travailler commodément autour de l'œuvre. On inventa et on fit fabriquer une table spéciale basculante. On consulta la veuve de l'artiste aux Etats-Unis puis, après de multiples essais sur des modèles, on décida qu'il était dangereux de désentoiler et réentoiler l'œuvre et qu'il valait mieux « reprendre la toile point par point ». La recherche des aiguilles, du fil chirurgical et du procédé durèrent dix-huit mois ! La couture elle-même en dura quatre. Il ne restait plus alors qu'à coller, rentrer les fils, mastiquer, réintégrer. Une commission de restauration avait été imposée par la municipalité mais ce sont les restaurateurs eux-mêmes qui choisirent leurs conseils.

Parmi les auditeurs, de très nombreux restaurateurs étaient présents. Les questions posées s'adressèrent surtout aux deux restauratrices hollandaises et portèrent sur leur liberté d'action et de recherche. On évoqua les rapports hiérarchiques et l'intégration des restaurateurs dans les comités scientifiques. Une question posée à Anne van Grevenstein pour la restauration de La Haye porta sur le recrutement des restaurateurs. Et l'on apprit que pour ce travail on avait choisi de recruter les meilleurs spécialistes de chaque discipline, par appel d'offre ou de gré à gré, mais sans jamais devoir retenir le moins disant. Les restaurateurs présents semblaient rêveurs devant la reconnaissance dont avaient bénéficié leurs consœurs. Celles-ci admirèrent cependant qu'aux Pays-Bas toutes les restaurations ne se déroulent pas de manière aussi idyllique.

Mais dans ces deux cas, elles ont su exiger le temps nécessaire – qui n'a rien à voir avec celui qu'on consacre aux restaurations médiatisées devant se terminer à une date déterminée – et ont imposé des collaborateurs et des conseils compétents. A méditer.

Christine Vermont

1. L'expression hollandaise qui permet d'évoquer le jaunissement des vernis n'est pas fondamentalement péjorative : les restaurateurs parlent en effet de « manteau d'amour ».

Lire Boito

L'excellente revue Conférence¹ vient de publier « Deux essais sur la restauration et la conservation » de Camillo Boito, précédés d'une remarquable introduction de leur traducteur

☛ *Introduit auprès des lecteurs français par Françoise Choay, l'architecte italien Camillo Boito (1836-1914) fut l'un des grands théoriciens de la restauration après Ruskin et Viollet-le-Duc et avant Riegl. Ses propositions inspirèrent les lois italiennes de 1902 et 1909 sur la conservation des monuments et marquèrent de leur empreinte la Charte de Venise (1964).*

*Camillo Boito était aussi restaurateur – il a restauré des monuments à Venise, à Padoue et à Milan –, historien de l'art et romancier – il est, à ce titre, l'auteur de *Senso* que *Visconti* allait porter à l'écran en 1954.*

*En 1893, Camillo Boito publie *Questioni pratiche di belle arti, réunion de dix-neuf articles antérieurement parus dans des revues. Ces articles sont distribués en cinq sections. La première, intitulée *Conservare o restaurare, se compose de quatre dialogues dont deux, concernant l'architecture, ont été récemment publiés dans *Conservare ou restaurer, les dilemmes du patrimoine*². Les deux autres de ces dialogues sont ceux publiés par *Conférence*.***

*Jean-Marc Mandosio³ qui en assure la première traduction française signe aussi un texte introductif intitulé : *La destruction des œuvres d'art à l'ère du tourisme de masse. Divagations sur Camillo Boito.**

Nous donnons ci-après des extraits de cette introduction ainsi que du premier des essais de Boito.

I – Jean-Marc Mandosio : « La destruction des œuvres d'art à l'ère du tourisme de masse... »
(*Conférence* N° 12, p. 180 à 183 et 185)

Chaque fois que l'on voit une caste professionnelle tout entière se lancer tête baissée dans une entreprise qui est, eu égard aux intentions affichées, manifestement absurde et contre-performante, il faut se demander : quelle est donc la motivation *réelle* qui les pousse à agir de la sorte ? Ici, comme dans d'autres cas récents de suicide collectif touchant à la sauvegarde du prétendu « patrimoine » – le plus éclatant étant celui de la Très Grande Bibliothèque nationale de France –, les restaurateurs sont en réalité les agents (souvent involontaires) d'un *effacement du passé* par la technologie, qui altère, défigure, recrée et remodèle, au nom du progrès, ce qu'elle prétend aider à conserver. Ainsi, si nous revenons à l'interrogation initiale – pourquoi les belles âmes, si soucieuses de la préservation du « patrimoine artistique de l'humanité », condamnent-elles les destructions d'œuvres d'art lorsqu'elles ont lieu ailleurs et au grand jour, alors qu'elles ne trouvent rien à y redire lorsqu'elles se font chez eux, avec plus de discrétion ? –, nous pouvons répondre : parce que dans le premier cas, elles rendent inexploitable des zones de tourisme potentiel, alors que dans le second, elles sont conformes aux critères de la « démocratie » culturelle.

En 1893, alors que le tourisme n'était pas encore l'activité de masse qu'il est devenu, l'ingénieur, architecte, historien de l'art et écrivain italien Camillo Boito (1836-1914) avait tenté d'expliquer pourquoi l'Europe du XIX^e siècle connaissait un tel engouement pour la reconstitution du passé sous toutes ses formes, et en particulier pour la restauration des monuments anciens. Son explication tenait en une phrase : « Nous sommes polyglottes, et nous savons baragouiner un peu de toutes les langues ; mais nous sommes incapables de parler une langue qui soit la nôtre, une langue vivante »⁴. Autrement dit, nous singeons tous les styles parce que nous n'avons pas de style qui soit vraiment le nôtre. Un siècle plus tard, la tendance n'a fait que s'accroître : le style propre de l'âge industriel s'est révélé, au XX^e siècle, être l'art du collage, du « détournement d'éléments préfabriqués », tant en peinture qu'en musique ou en littérature. Mais ce que ce style pouvait avoir de novateur, de scandaleux, voire de

1. *Conférence* N° 12, printemps 2001 (150 FF). *Conférence*, revue littéraire paraissant deux fois l'an, se trouve dans les bonnes librairies ou à son adresse : 25, rue des Moines - 77100 Meaux.

2. Camillo Boito, *Conservare ou restaurer : les dilemmes du patrimoine*, traduit de l'italien par Jean-Marc Mandosio, présenté par Françoise Choay, Paris, Editions de l'imprimeur, 2000. L'ouvrage contient, outre les deux essais de Camillo Boito, la *Lettre sur la cathédrale de Strasbourg* de Prosper Mérimée et *De la restauration des anciens édifices en Italie* d'Eugène Viollet-le-Duc.

3. Jean-Marc Mandosio enseigne à l'École pratique des hautes études (latin médiéval et moderne). Il est l'auteur de *L'Effondrement de la Très Grande Bibliothèque nationale de France : ses causes, ses conséquences* et de *Après l'effondrement : notes sur l'utopie néotechnologique* (Paris, Editions de l'Encyclopédie des nuisances, 1999 et 2000).

4. « La restauration en architecture », dans Camillo Boito, *Conservare ou restaurer : les dilemmes du patrimoine, op.cit.*, p. 44.

révolutionnaire lorsqu'il visait avant tout à *critiquer* le monde industriel dont il était, précisément, le reflet grimaçant, a tôt fait de devenir un nouveau conformisme, pastichant tous les styles existants, déclinés en variations indéfiniment répétées : cette évolution est illustrée, en architecture, par le postmodernisme et, en musique, par la techno et autres sous-produits de l'échantillonnage électronique des sons.

Il ne s'agit évidemment pas de faire dire à Boito ce qu'il ne pouvait même pas imaginer. Mais son scepticisme amusé face aux prétentions exorbitantes de la science positiviste de son temps reste une saine réaction, qui nous rappelle que le *nouveau* de la technoscience d'aujourd'hui n'est souvent, sous des formes modernisées, qu'une reprise des *très anciennes* promesses du scientisme⁵. Ainsi, on retrouvera exactement, dans le premier des deux essais de Boito traduits ci-après⁶ – « La restauration en peinture et en sculpture » –, ce que dénoncent aujourd'hui des revues comme *Nuances* (dans le domaine de la restauration des œuvres d'art) ou *Momus* (pour ce qui est de la restauration architecturale) : les restaurateurs sont gens « presque toujours superflus et dangereux ». Le seul point sur lequel Boito, d'ordinaire très prudent en matière d'affirmations péremptoires et très sensible aux conséquences imprévues et fâcheuses des meilleurs principes, peut être accusé d'avoir dit une sottise, est son plaidoyer en faveur de la *dérestauration* en matière de sculpture⁷. Mais il ne commet pas la même erreur dès lors qu'il s'agit de peinture ; et les maximes qu'il prône, *in fine*, paraissent excellentes : « s'arrêter à temps » et « se contenter du minimum ». Boito est parfaitement conscient, au demeurant, du fait que la plupart des restaurateurs-massacreurs des œuvres qui leur sont confiées commencent toujours par dire qu'ils ne vont faire que le « minimum » indispensable et sont ensuite amenés, par une sorte de réaction en chaîne, à accumuler les interventions. Particulièrement parlant, à cet égard, est le dialogue entre un « directeur » et un « professeur » qui figure vers la fin de l'essai.

Le second essai – « La conservation des œuvres d'art » –, complémentaire du premier, porte sur la question de l'efficacité des législations visant à assurer ladite conservation. Il s'agit, cette fois, d'un dialogue entre un partisan de l'intervention étatique et un libéral, réticent devant les atteintes au droit de propriété

individuelle. Mais, comme toujours dans les dialogues de Boito, les positions initiales s'assouplissent et finissent même par s'intervertir, si bien que l'on ne sait plus toujours très bien qui parle (impression voulue par l'auteur et renforcée par le fait qu'il ne nomme pas ses interlocuteurs). [...]

Dans ce dialogue, Boito cite un propos du comte de Porcia (vice-président du Royaume impérial autrichien, qui occupa le nord de l'Italie après la Restauration de 1815), que les pillages régulièrement opérés par les nations riches sur le territoire des pays pauvres – autrefois l'Italie et la Grèce, puis l'Afrique et les autres pays fournisseurs d'arts « primitifs » ou « premiers », comme on les appelle aujourd'hui – n'ont fait que confirmer : « [...] seules la bonne santé et la richesse des nations obtiennent et conservent les chefs-d'œuvre de l'art et de l'Antiquité, car elles suivent toujours la prospérité des peuples. Quand un pays est appauvri, aucune loi ne pourra lui conserver ces trésors [...]. » Ce qui a été dit plus haut de la restauration contemporaine montre que nous nous trouvons dans une étrange phase de l'histoire, où les pays riches eux-mêmes ont entrepris de s'autodétruire – devenant désormais pratiquement incapables de « conserver les chefs-d'œuvre de l'art et de l'Antiquité ». Il est donc légitime, si l'on suit le raisonnement du comte Porcia, de se demander si cette « prospérité » et cette « richesse » sont réelles ou seulement apparentes, et si nous ne sommes pas, sans en avoir conscience, nos propres talibans – des talibans consensuels, qui ne tirent pas sur les monuments à l'arme lourde, mais font « gagner la France en apportant leur oui » à la candidature de Paris aux Jeux olympiques, achètent l'après-midi aux Galeries Lafayette les vêtements qu'ils ont admirés le matin à l'exposition de Beaubourg « Les années Pop » et vont, ainsi vêtus, faire du *trekking* en Jordanie ou applaudir en masse l'arrivée des concurrents du Vendée-Globe.

J.-M. M

II – Camillo Boito : « La restauration en peinture et en sculpture ». (Conférence N° 12, p. 203 à 208)

[...] Quand il s'agit de toucher à la peinture proprement dite, les controverses éclatent. Il faut avouer, d'ailleurs, que les peintres-restaurateurs donnent l'exemple d'une rare unanimité sur deux choses essentielles. Premièrement, en jurant tous leurs dieux qu'ils n'ont pas donné le moindre petit coup de pinceau arbitraire et n'ont pas ajouté le moindre petit glacis aux tableaux qui sont passés entre leurs mains. Deuxièmement, en se jetant à la tête, derrière leur dos, et parfois même en face, les doux titres de falsificateur ou d'âne.

– Alors, nous sommes d'accord, monsieur le professeur, vous ne devez rien faire d'autre qu'ôter les gouttes de cire tombées des chandeliers de l'autel sur ce pauvre

5. Voir notamment, sur ce point, les *Aveux complets des véritables mobiles du crime commis au CIRAD le 5 juin 1999* de René Riesel, diffusés le 8 février 2001 au tribunal correctionnel de Montpellier et repris dans ce numéro.

6. Ces essais, parus à Milan, en 1893, dans le livre de Boito intitulé *Questioni pratiche di belle arti : restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, font suite aux deux dialogues sur « La restauration en architecture » traduits dans *Conservare ou restaurare* (op. cit.).

7. Il suffit de parcourir *Chronique d'un saccage* (Paris, IVREA, 1999) pour constater que les erreurs auxquelles on pense remédier en dérestaurant une sculpture sont presque toujours remplacées par des horreurs encore plus grandes.

Titien. Nous sommes d'accord ?

- Pensez-vous, monsieur le directeur ! Si vous m'ordonniez de toucher à la peinture elle-même, je dirais non. J'aimerais mieux mourir de faim. En même temps que les gouttes de cire, vous êtes d'accord, je dois retirer la poussière. Voyez ici, quand on touche, comme le doigt reste sale.

- La poussière, cela me paraît juste.

- Et aussi l'enfumage.

- Mais, attention ! avec de l'eau et rien d'autre.

- Certainement : de l'eau distillée. D'ailleurs, laissez-moi essayer. Vous avez vu ce Gaudenzio, comme ils l'ont arrangé ? Les mains ont été entièrement décapées : il n'y a plus de couleur ; et la tête, qui se détachait bien sur le fond, détonne maintenant ; le fond a été repeint ; le manteau de la Madone, ne trouvez-vous pas ? était d'un autre ton.

- Vous avez raison, monsieur le professeur, le Gaudenzio ne se reconnaît plus. Quel sacrilège !

- Ah, s'ils pensaient à la responsabilité du restaurateur ! Notre métier est un sacerdoce. Moi, voyez-vous, je m'approche d'un tableau ancien avec plus de dévotion que lorsque je vais m'agenouiller devant l'autel. Regardez, regardez, comme déjà, dans ce coin du tableau, la couleur revit. Dommage qu'il y ait tant de restaurations ! Ce vêtement a été refait par un barbare : même quelqu'un qui n'est pas de la partie s'en aperçoit. Examinez, touchez.

- Certainement, vous avez raison, l'habit bleu est refait ; mais dessous, qu'y a-t-il ?

- Dessous, il y a le vêtement d'origine, je le jure. On essaie ? Il suffit d'un peu d'ouate à peine trempée dans cet innocent liquide alcalin.

- Vraiment... je ne sais pas.

- Monsieur le directeur, cette restauration est-elle infâme, oui ou non ? Si c'est une restauration, qu'a-t-elle à voir avec Titien ? Ne dissimule-t-elle pas son œuvre ? Si vous voulez avoir le tableau au naturel, il faut bien qu'on lui retire cette couverture. C'est vrai ou ce n'est pas vrai ?

- C'est vrai.

- Notez bien avec quelle douceur j'opère : je touche à peine ; mais il y faut une sainte patience, et une main aussi légère qu'un zéphyr. J'étais à Turin, où j'avais affaire, l'an passé. Il en a abîmé, des tableaux, au temps de Victor-Emmanuel I^{er} ⁸, ce Tamburini, barbier milanais, qui, pour gratter la couleur ancienne, se rappelant son premier métier, utilisait le rasoir. Il s'était fait l'ami des chambellans, et ils l'élirent « conservateur » des tableaux dans les palais royaux.

- Quel barbier écorcheur !

- Vous riez, mais Figaro a fait des émules. Il y a quelques mois, dans une ville d'Italie que je ne veux pas nommer, l'académie des beaux-arts a confié à un vieux restaurateur un grand tableau de Lorenzo Lotto à net-

toyer sous la surveillance d'une commission solennelle. Tous les matins, la commission allait jeter un coup d'œil. Par terre, sous la toile, quelqu'un avait remarqué comme des petits tas de raclures. Au début, on crut que c'était du tabac ; mais un beau jour, près du chevalet, on découvre des instruments, des scalpels, petits et grands, tous très aiguisés. On observe, on épie. Le restaurateur, au lieu de laver, grattait les saletés à coups de scalpel, emportant, avec les saletés, la couleur ; puis, aux endroits où les chairs ne lui paraissaient pas assez claires, il hachurait à sa façon avec le scalpel jusqu'à atteindre le blanc de l'apprêt. Ce fut alors un beau charivari. Le travail fut retiré au pauvre vieillard ; en attendant, le tableau porte les traces des instruments, notamment sur deux ou trois angelots volant dans les airs... Voyez, monsieur le directeur, le vêtement bleu fait place à l'original. C'est une révélation.

- J'en ai bien l'impression. Mais la couleur, là-dessous, est si pâle : on dirait un clair-obscur.

- Parce qu'elle est mouillée. Attendez un peu qu'elle sèche. Je connais bien, moi, la manière de Titien. Devant le tableau d'*Adam et Eve*, celui que Vecellio⁹ laissa inachevé, où le Tintoret fit l'Adam, où Lodovico Pozzo, de Trévise, peignit le village, et où Bassano ajouta les animaux, moi, les yeux bandés, avec les doigts, rien qu'en touchant les genoux d'Eve, je me suis écrié : voilà mon Titien. Mais pendant que nous discussions, j'ai essayé, regardez, de nettoyer un coin du fond du repeint. Voyez ce beau vert, ce cher vert !

- Bien, bien, vous savez, professeur, l'estime que j'ai pour vous ; mais le règlement m'oblige à nommer une commission. La commission, du reste, ne vous dérangera guère. Au revoir.

La commission est nommée. Au début, elle résiste, puis se lasse et laisse faire, et à la fin, après avoir laissé faire, elle approuve, sauf quand le scandale est énorme, comme dans le cas de Lorenzo Lotto ; et le restaurateur, poussé par une invincible fatalité, dominé par une force irrésistible, poursuit son propre travail. Pourquoi, en effet, conserver religieusement sur un tableau ancien les barbouillages qui le cachent en partie et lui ôtent toute splendeur, toute beauté ? Le chef-d'œuvre, dans un tel état, ne doit-il pas être considéré comme presque perdu ? Est-ce un mal que de tenter de le dégager de cet épais voile noir, de ces horribles replâtrages, en le ressuscitant à l'admiration de tous ?

Tel est le premier pas, assez raisonnable et parfois, en vérité, inévitable. Mais en enlevant les vieilles retouches et restaurations, quel que soit le soin qu'on y mette, on n'est pas toujours certain de ne pas retirer un peu de la couleur primitive. Et quand le restaurateur comprend qu'il a décapé, comme on dit, la peinture, craignant d'être blâmé, sait-il toujours résister aux faciles tentations de son métier ? Il s'agit d'un glacis ; mais, de même que le nettoyage d'une partie entraîne le nettoyage d'une autre partie, un glacis entraîne un autre glacis, et glacer oblige souvent à repeindre. Où cela finit-il ?

8. Victor-Emmanuel I^{er} (1759-1824) fut roi de Sardaigne de 1802 à 1821. Le royaume de Sardaigne comprenait Gênes, Turin et Milan.

9. Nom de famille de Titien (Tiziano Vecellio, vers 1490-1576).

Vasari disait avec raison, à propos d'un angelot abîmé par l'humidité et rafraîchi par Sodoma dans une *Circoncision* de Luca Signorelli : « Il vaudrait mieux laisser les œuvres faites par des hommes excellents à moitié abîmées que de les faire retoucher par de moins capables »¹⁰. Et pourtant Sodoma était un artiste de tout premier plan.

Le restaurateur doit-il être un peintre habile, ou bien un simple artisan, très adroit et scrupuleux dans son propre métier, mais trouvant dans son ignorance de l'art le plus sûr frein contre la tendance à repeindre et à restituer ?

Je redoute, je l'avoue, l'ambition du savant ; mais je redoute plus encore l'ambition de l'ignorant. Il ne suffit pas, hélas, de ne pas savoir faire une chose pour ne pas la faire. Je conclurai en disant que, dans les restaurations picturales, il faut garder à l'esprit les règles suivantes, en plus de celle que j'ai indiquée ailleurs¹¹, à propos d'une controverse sur les restaurations picturales qui n'a pas été évoquée ici :

1° Traiter avec un respect religieux jusqu'aux enfumages et aux noircissures, préférant les injures du temps et des hommes au risque de décaper la peinture originale.

2° Déterminer avec une certitude absolue l'importance et les limites des restaurations précédentes.

3° Juger, au moyen d'essais prudents, si les restaurations précédentes dissimulent ou masquent la peinture originale, pour abîmée qu'elle soit.

4° Retirer avec une infinie circonspection l'ancienne restauration ; mais préférer toujours la restauration ancienne, même exécrable, à la nécessité d'une restaura-

tion nouvelle, même excellente.

Bref, voilà le hic : *s'arrêter à temps* ; et la sagesse : *se contenter du minimum*.

C. B.

Commentaire

L'emballage est devenu collectif — Le phénomène d'emballage que Boito met ici en scène est toujours d'actualité. Plusieurs dossiers que nous avons pu consulter le confirment : les mêmes résolutions prudentes – partagées au départ par tous les intervenants – basculent par étapes et l'intervention, de ce fait, en devient radicale. Chez Boito, le restaurateur est le moteur de cette dérive ; l'historien-conservateur, puis les membres de la commission, subissent et ne peuvent que le couvrir. Mais aujourd'hui, un dialogue de ce genre devrait inclure également le chef du service de restauration – qui, en France du moins, n'est pas un restaurateur – et un scientifique du laboratoire de recherche. Dans ce quatuor contemporain la voix du restaurateur est moins dominante qu'au temps de Boito. Les décisions sont aujourd'hui réputées *collégiales* et, effectivement, l'emballage est devenu *collectif*. L'un des problèmes majeurs est à notre avis le suivant. La formation de chacun des spécialistes ne leur permet de comprendre que superficiellement le langage des trois autres disciplines. Mais aucun d'entre eux ne peut, ou n'ose, soutenir avec les trois autres une discussion critique. Quel historien de l'art serait en mesure de discuter l'interprétation d'une analyse chimique qui lui est fournie ? Quel chimiste préviendra qu'il faut relativiser ses analyses à la lumière de l'histoire complexe de l'œuvre ? Quel restaurateur dira que l'essai d'allègement qu'il a réalisé sur quelques centimètres carrés (et qui va servir de base aux choix de la commission) ne pourra pas s'appliquer au tableau dans son entier ? Quel chef de service ne se satisfera pas des réponses que lui fournissent l'historien et le laboratoire ? C'est pourquoi nous lisons si souvent que « le degré modéré qui avait été choisi s'est avéré impossible ».

Quant au conservateur en titre du tableau qui le réceptionnera à l'issue de la restauration, il se gardera bien d'émettre un jugement défavorable étant donné que l'œuvre est sous sa responsabilité pleine et entière, y compris durant les travaux de restauration.

Michel Favre-Felix

10. « Vie de Signorelli », dans Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* [1568], trad. André Chastel et al., t. IV, Paris, Berger-Levrault, 1983, p. 413.

11. Camillo Boito, *Conserver ou restaurer : les dilemmes du patrimoine*, trad. Jean-Marc Mandosio, Paris, Editions de l'Imprimeur, 2000, p. 42-43 : « Pour les tableaux et les fresques, voyez-vous, une circulaire du Ministère impose que les lacunes et les trous soient comblés en utilisant une seule et même couleur neutre ; mais apercevoir au beau milieu du doux visage d'une Madone, du sein de neige de Marie-Madeleine, de la cuisse dodue de Vénus, une tache ignoble, c'est recevoir un coup de poing dans l'œil. Quand il ne s'agit que des narines, des lèvres, d'une oreille ou d'un téton, patience : nous comprenons parfaitement que le pinceau d'aujourd'hui ne doit pas contrefaire le pinceau d'avant-hier, car il y mettrait inévitablement quelque chose de nouveau. Mais, souvent, il manque un morceau de joue, de front ou de peau nue ; dans ce cas, pourquoi ne serait-on pas autorisé à remplacer la partie manquante en utilisant la même couleur que l'original, avec la même technique d'exécution ? Et s'il manque une partie de manteau, de décor, de fond, de ciel ? Pourquoi le peintre ancien a-t-il peint ? Pour éveiller dans mon âme un sentiment triste ou plaisant, pour inciter mon esprit à la dévotion, à la piété, à l'amour ou à d'autres passions encore. Or, il se trouve que vos maudites taches de couleur neutre me font prendre conscience que, sous la croûte de peinture, il y a la toile, le panneau ou l'enduit : adieu alors l'effet moral et esthétique, adieu l'art. [...] – Votre observation, cher monsieur, me semble exacte jusqu'à un certain point. Mais si, par ailleurs, une peinture, même dans ses parties les moins essentielles, me donne à penser qu'elle n'est pas authentique, le plaisir et l'émotion cèdent la place à la gêne ; et dans ce cas aussi, pour une raison différente de celle que vous venez d'exposer, nous pouvons dire adieu à l'effet moral et esthétique, adieu à l'art. Toute théorie, c'est une chose bien connue, doit être maintenue à l'intérieur de certaines limites. »

Usages des glacis

Nous avons souvent critiqué des restaurations parce qu'elles nous paraissaient avoir endommagé ou détruit des glacis. A la demande de lecteurs désireux de comprendre ce que sont les glacis, Jean-Max Toubreau donne ici un aperçu des techniques anciennes de la peinture en transparences.

Comprendre le rôle que jouaient les glacis dans les peintures anciennes demande que l'on remette en cause l'idée qu'il ne s'agit que de jus teintés au moyen desquels les peintres retouchaient ou fignolaient autrefois leurs œuvres. Pour savoir quels usages en ont fait les grands maîtres depuis la Renaissance, il faut revenir sur les procédés anciens communément appelés de nos jours peinture « à l'huile » (le plus souvent chaque peinture était à la fois à l'eau, à la colle, à l'huile, à la résine et à l'essence). Mais certains ouvrages de référence qui traitent de l'histoire des techniques de la peinture – en premier lieu ceux de Max Doerner – attendent depuis plus d'un demi-siècle d'être traduits en français. Un peintre, un conservateur ou un restaurateur qui ne liraient pas l'allemand ou l'anglais risquent d'être coupés dans ce domaine d'une information précieuse. On serait sans doute surpris de la diversité des réponses, si l'on posait à des « spécialistes » cette question : qu'est-ce qu'un glacis ?

Le dictionnaire Robert nous rappelle le sens usuel, tout en pointant par l'exemple choisis les problèmes qui nous intéressent : « *Glacis : (1757, de glacer) Mince couche de couleur, transparente comme une glace, qu'on étend sur des couleurs déjà sèches pour en harmoniser les teintes et leur donner plus d'éclat. Exemple : "Jean-François de Troy peignait franc et ne glaçait jamais. Les glacis n'ont jamais résisté aux cureurs de tableaux. Ceux-ci enlèvent au moins l'accord et l'harmonie d'un tableau terminé par ces mêmes glacis." Comte de Caylus* »

Le terme de glacis est assez récent ; il apparaît au XVIII^e siècle. Les italiens emploient dès la Renaissance celui de *velatura* : léger voile. C'est ici la faible opacité, dans la transparence, qui est soulignée : un voile n'est pas entièrement transparent, comme une vitre. Utile précision, nous le verrons.

Transportons-nous, à travers les siècles, dans l'atelier d'un maître d'autrefois. Rien ici ne provient tout préparé d'un magasin de fournitures pour artistes. Il n'en existe pas. On fabrique la peinture dans l'atelier, avec des liquides qu'il faut savoir mélanger à des poudres ; en écrasant et broyant sur le marbre les pig-

ments dans de l'huile résineuse, bien siccatrice (huile capable de sécher et de laisser un dépôt fixateur) ; en faisant cuire les huiles et fondre dans l'huile chaude les résines dures ; en laissant se liquéfier goutte à goutte les résines tendres suspendues dans un linge à la surface des essences ; en préparant des colles au bain-marie ; en laissant gonfler d'autres colles dans l'eau froide.

Les poudres colorées, issues du broyage de diverses matières, que nous apercevons dans des bocalux peuvent être des pigments, des charges, des colles, ou des résines. Pour fabriquer de la peinture, l'utilité des pigments est évidente, celle des charges l'est moins. Ce sont des poudres sans pouvoir colorant, ou « couvrant », comme la poudre de marbre. Elles peuvent changer la fluidité d'un mélange, améliorer la tenue d'une couche de peinture, en modifier subtilement l'aspect. On peut donner plus de solidité et de siccativité à un glacis en utilisant une charge (poudre neutre chimiquement dont l'indice de réfraction joue un rôle dans l'effet obtenu, par exemple plus satiné). La fonction des colles est manifeste, celle des résines est plus complexe, et discrète, mais optiquement fondamentale. On verra qu'elles sont présentes à chaque étape de l'élaboration du tableau.

La cruche que nous voyons dans l'atelier contient de l'eau. C'était autrefois un ingrédient de base (en émulsion) dans cette peinture que l'on dit « à l'huile ». L'eau est le meilleur des véhicules. Très fluide, elle ne laisse aucune trace après s'être évaporée.

Ici quelques flacons contiennent les essences de térébenthine ou d'aspic. Ce sont elles aussi de bons véhicules grâce auxquels on peut dissoudre les résines et fluidifier les huiles.

Sur le rebord de la fenêtre, de l'huile de lin ou de noix épaisit au soleil printanier tandis que bout lentement dans la cheminée, sur quelques braises, une huile que l'on veut encore plus siccatrice. Il en entrera un peu dans la composition des émulsions qui serviront à donner à la peinture la consistance désirée et à lui conférer, une fois sèche, le léger luisant égal qui diffère à peine de l'aspect de la touche qui vient d'être posée. Et si des œufs sont posés sur une table, leur

jaune, qui est une émulsion naturelle, peut servir aussi à préparer certaines couches du tableau, comme les clairs empâtés, qui seront légers à manier, et sécheront vite sans se rider ni craqueler.

Peindre un tableau en une seule couche et en une seule séance était aussi éloigné de l'univers mental que des conditions matérielles qui formaient le contexte de la création pour les peintres de ces époques qui ignoraient la vitesse. L'élaboration se faisait par étapes. Imaginons maintenant que nous ayons la chance de voir naître un tableau, et de suivre ces étapes, dans l'atelier que nous visitons et qui serait celui d'un maître hollandais du XVII^e siècle, peintre de natures mortes. Le panneau de bois a été recouvert d'une préparation très fine (un blanc exquis d'un ton coquille d'œuf ou ivoire) allant parfois jusqu'à douze couches poncées de plâtre amorphe à la colle de peau. Sur ce fond, dont le rôle est de faire rayonner une douce lumière à travers les couches plus ou moins transparentes qui le couvriront, le maître a déjà finement dessiné à la plume toute sa composition. Il prend un pinceau assez large et couvre toute la surface d'un léger jus coloré de terre brun rouge, dont il enlève aussitôt l'excès à l'aide d'un chiffon propre. Cette première couche ultra fine s'appelle l'impression, mais elle est le premier des glacis, qui déjà remplit trois fonctions. (La maîtrise se caractérise par l'efficacité : faire d'une pierre deux coups, et même trois ou quatre si possible.)

1. Contenant essentiellement de la résine tendre véhiculée par une essence, qui s'évapore vite, ce jus poisse quelque temps après sa prise. Ceci fait de lui un excellent agent de liaison entre la préparation, maigre, et les couches plus grasses qui viendront ensuite. Le principe (passer une couche d'impression) est celui que doit respecter aujourd'hui encore l'artisan qui repeint votre cuisine avec une laque. Faute de quoi la peinture se décollera bientôt.

2. La couleur chaude et transparente ainsi obtenue a une qualité unique et sera la base des accords chromatiques. Il se peut que des parties en réserve laissent directement jouer ce ton dans l'accord final.

3. La valeur intermédiaire ainsi posée permet de peindre clair sur sombre aussi bien que sombre sur clair.

A présent le maître saisit sa palette et donne les premières touches. Le voici qui pose des tons clairs. Rien de ce qu'il fait là ne se veut définitif. Il modèle les volumes de quelques tulipes et d'une boîte de bois blanc. Il ne se soucie pas encore des teintes exactes, ni du détail des nervures ou du brillant des pétales. Il fait saillir des masses claires, denses, opaques, sur le fond transparent. Il peint ces clairs épais avec des couleurs broyées dans une émulsion peu grasse, faite surtout de colle et de résine, et qui va sécher – ou plutôt « prendre » – très vite. Pendant cette prise, le temps que s'évapore l'eau de l'émulsion, il place ailleurs quelques demi-teintes en pâte mince qui situent des plans intermédiaires : le bois brun de la table, quelques feuilles,

un angle de mur. Puis il situe les zones sombres du fond en posant cette fois, assez liquides, des tons froids, qui semblent reculer : ce sont des glacis, faits d'un peu d'huile et surtout de résine diluée dans une essence, avec peu de pigments, et peut-être une charge qui augmente la solidité de glacis superposés.

Une heure plus tard, le peintre peut déjà revenir sur les touches denses qu'il a posées dans les clairs. Il fait glisser par-dessus, sans frotter, avec un pinceau très souple, des glacis qui cette fois vont venir envelopper les formes, les adoucir tout en précisant les teintes. C'est alors la vigueur des touches empâtées qu'ils viennent recouvrir sans accroc qui s'en trouve exaltée. Et le glacis avant de sécher pénètre partiellement dans les empâtements assez maigres qu'il nourrit, contribuant à leur riche aspect ivoiré et à leur solidité de pierre quand ils auront séché à fond.

Autant de fois qu'il le voudra, le peintre pourra revenir sur les formes qu'il crée, les remodelant avec des couches maigres qui sèchent vite, puis les glaçant avec des jus colorés. Quand les délais de reprise sont très courts, on peint « *alla prima* ». Ici le mariage des couches maigres et grasses, posées dans le frais, permet de travailler les glacis en jouant de la malléabilité des dessous. Oudry a décrit sa façon de peindre le pelage des animaux : « *La couleur [...] acquiert une demi-résistance. Alors on prend des pinceaux plus flexibles que ceux avec lesquels on a fait cette première préparation, et à l'aide [d'un glacis] qui rend la couleur plus cou-lante, on se met à travailler les détails. La limpidité de la couleur facilite ce travail et lui donne toute la légèreté que l'on peut y souhaiter, en même temps qu'elle le pré-serve de toute sécheresse : parce qu'on est le maître de le mêler avec les dessous au degré qu'on le juge à propos et de le fondre avec ou de glisser sur cette préparation pâteuse et juste, ce qui lui donne un fini gras et moelleux que nulle autre pratique ne saurait produire et à si peu de frais.* » Cette méthode n'est praticable que si l'on peint (sauf pour les glacis) avec un médium en émulsion qui voit se succéder la phase de la prise rapide des touches, et celle du séchage, lent, de l'ensemble des couches. De sorte que l'on peut superposer un grand nombre de couches dans le frais ou le demi-frais. Tout comme un maçon ajoute du plâtre sur du plâtre humide qui vient de prendre.

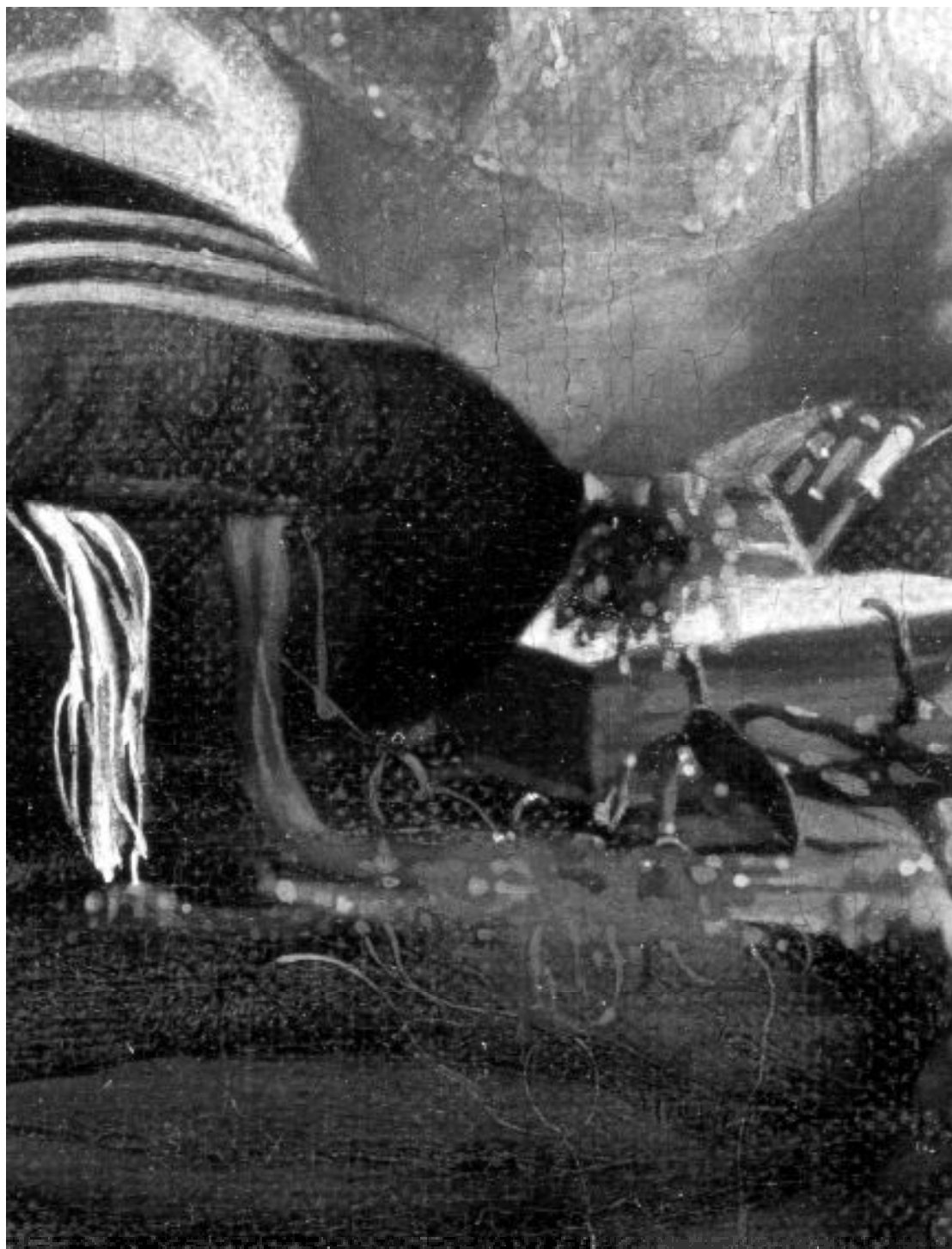
Les glacis jouent aussi, entre les couches de peinture, le rôle de vernis à retoucher. On peut leur superposer des couches maigres bien qu'ils soient un peu gras : dans le frais, la résine qui les rend collants fixe la couche que l'on pose dessus. Ainsi le peintre pourra, comme nous l'avons vu, successivement rehausser les clairs en faisant saillir les volumes, puis rabattre leur excès par des glacis qui, tant soit peu, les voilent (nous voici au sens du mot italien *velatura*) et dont, de surcroît, les teintes transparentes peuvent jouer avec celles qu'elles couvrent à demi pour créer des gris optiques : un gris qui résulte de la superposition d'un ton transparent sur sa couleur complémentaire (ex : rouge sur vert) est d'une finesse que ne peut éga-

ler le gris fait par mélange sur la palette de ces deux couleurs.

A présent nous voyons le maître poser un glacis qu'il a teinté d'un pigment noir. Entre le charbon de cep de vigne, la poudre d'os brûlés et le noir de suie de bougie, il a choisi le pigment le plus transparent, celui qui a le plus faible pouvoir couvrant. Il pose, dans le ton sombre du fond, quelques repiqués qui seront la note la plus basse de la gamme des valeurs. Noirs qui resteront lumineux et profonds, parce qu'un tant soit peu

de la lumière qui les traverse pour atteindre le fond clair de la préparation pourra, en sens inverse, vibrer jusqu'à nos yeux.

Quelques minutes plus tard, il commence à modeler sur ce fond un pétale qui se détache d'une tulipe jaune pâle. Traversé par la lumière, ce pétale est légèrement opalescent, et la délicatesse avec laquelle le fond noir le bleuit se traduit à merveille dans le glacis de jaune clair transparent que le peintre est en train de placer. Nous venons de comprendre que si les glacis sont le plus



Vermeer, *La Dentellière*, détail agrandi. Musée du Louvre

souvent faits de fines couches colorées posées sur des dessous plus clairs qu'eux, il arrive que ce soit l'inverse. Le peintre, dès qu'il travaille en transparences, doit maîtriser toute la gamme des effets d'opalescence. Alexandre Ziloty en a décrit mieux que personne les secrets dans son ouvrage *La découverte de Jean Van Eyck* (Floury, 1947).

Si nous revenions dans l'atelier au moment où le maître exécute les derniers détails, nous pourrions être témoins d'un comble de raffinement dans l'emploi des glacis. En glaçant certaines ombres avec un jus dont la résine est de la térébenthine de Venise, on peut tirer parti d'une propriété de cette résine : celle de « fondre » sur ses bords en séchant. (L'effet de fondu se compare à celui des émaux dont la couleur migre un peu à la cuisson d'une céramique). Dans un glacis encore frais d'un rouge somptueux qui teinte une tulipe, un pinceau très fin dépose des nervures avec une pâte maigre. Quand le glacis va sécher, les bords des nervures vont se trouver un peu recouverts, et elles paraîtront incroyablement fines en même temps que les lignes en seront sans sécheresse et que le faire du peintre ne paraîtra ni léché ni figolé. C'est ainsi que Dürer rendait la finesse et l'ondulation d'un cheveu avec une dextérité qui émerveillait ses contemporains. Vermeer, lui, incorporait de la térébenthine de Venise dans la pâte très filante de ses derniers rehauts clairs. Gouttes de lumière qui, une fois sèches, prenaient ce doux luisant si particulier (et qu'aucun blaireautage ne peut imiter : en lissant la peinture fraîche avec un pinceau très souple de poils de blaireau, on perd la franchise avec laquelle les formes sont posées).

Quelques jours plus tard nous assisterions peut-être à l'exécution de quelques derniers glacis d'accord final. Ces glacis posés sur une surface bien sèche pleine d'aspérités minuscules ne forment pas un film d'épaisseur partout égale : ils se logent davantage dans les creux, donnant ainsi à la matière comme une patine délicate.

Et si un an plus tard nous nous retrouvions chez le peintre, nous pourrions assister à la pose du vernis ; à supposer que notre hôte accepte d'en dévoiler les secrets de fabrication et de mise en œuvre, aussi jalousement gardés autrefois chez les peintres que chez les luthiers. Du moins nous accorderait-il que le vernis est lui aussi une sorte de glacis, sans pigments, qui se colore en vieillissant. Et que sa fonction n'est pas seulement de protéger et de permettre le nettoyage, mais aussi d'unifier et d'apporter l'accord final. Le vernis est une partie intégrante de l'œuvre quand celle-ci est créée pour le long terme. Et c'est à un double vernissage que le maître procède : d'abord un vernis blond fait d'une résine très dure à laquelle, il l'espère, personne ne touchera jamais. C'est un vernis brillant mais le second, de résine tendre, ou peut-être au blanc d'œuf, en atténuera l'éclat. Et celui-ci, provisoire, sera facile à remplacer s'il se trouve enfumé ou sali par les mouches.

Un maître connaissait autrefois tous les effets que les glacis rendent possibles : donner l'illusion de la profondeur, en même temps que la finesse et l'accord des teintes, les gris optiques, les effets d'opalescence, la suggestion des matières, jusqu'au brillant d'un fil de soie. Aujourd'hui encore, ce qui distingue une peinture d'une croûte, c'est que la première fait contraster l'opacité des empâtements dans les tons clairs (qui avancent), avec la transparence en glacis des ombres (qui reculent). La seconde n'est faite que d'empâtements qui étouffent entièrement les dessous et la rendent lourde et bouchée. Si l'on peint un ciel avec de la pâte bleue mêlée de pâte blanche, on aura un ton plombé, un ciel plâtreux. Le même bleu dilué dans un glacis, recevant sa clarté d'un dessous clair, paraîtra lumineux, transparent et profond. Bien entendu, une peinture qui ne consisterait qu'en une superposition de glacis serait physiquement et artistiquement insuffisante, par défaut de pigments. Et la célèbre exclamation de Titien : « *svelature, trenta o quaranta !* » n'a de sens que si l'on sait qu'un tableau qui a reçu trente ou quarante couches de glacis a nécessairement reçu autant de couches, plus ou moins fines, de peinture dont la pâte était suffisamment riche en pigments. Les glacis baignent toutes les couches entre lesquelles ils se trouvent et que partiellement ils pénètrent, permettant de traduire les jeux les plus subtils de l'ombre et de la lumière. Avec une peinture en transparence toute fondée sur les glacis s'est ouverte à la Renaissance l'ère de la « peinture à l'huile » dont le faire très complexe et souvent en partie improvisé dans le doute, a supplanté la facture simple et cloisonnée de l'ère des codex byzantins.

Désormais toutes les couches d'une peinture contenaient plus ou moins de résine et c'était le supplément de résine apporté par les glacis qui faisait le lien le plus solide entre ces couches, en même temps que leur luminosité. On comprend pourquoi les solvants des restaurateurs, qui dissolvent la plupart des résines plus aisément que tout autre composant, risquent de fragiliser – et d'appauvrir optiquement – l'ensemble des couches d'une peinture ancienne (c'est le phénomène de la lixiviation).

Les glacis sont dans un tableau la part de l'ombre. Ce royaume des ombres, fussent-elles soyeuses comme celles d'un Rubens, on peut le craindre et le refuser. Si l'on en croit le comte de Caylus, peindre en glacis n'est pas franc. Il faut alors renoncer à la plupart des ressources des procédés « à l'huile ». C'est ce qui est arrivé depuis l'impressionnisme : l'usage des glacis s'est raréfié à mesure que le métier se simplifiait. Dans les œuvres anciennes, leur charme opère encore. *La Joconde*, parmi tant d'autres, est encore là pour le prouver ! Mais les glacis semblent devenus incompréhensibles pour une bonne part du public habitué à la lisibilité des messages visuels de notre temps.

Jean-Max Toubreau

Conservation-restauration des textiles

A l'occasion de la semaine de la science, le Musée Français de la Carte à Jouer d'Issy-les-Moulineaux accueillait le 17 octobre Patricia Dal-Pra, restauratrice de textiles et responsable du secteur textile à l'IFROA. Madame Dal-Pra a restauré en particulier le magnifique costume de ballet du Roi de Cœur dessiné par Derain pour Diaghilev en 1919 et qui appartient aux collections du musée. Elle venait parler des conditions particulières de la restauration des textiles.

Les supports sur lesquels interviennent les restaurateurs dans ce domaine sont nombreux : il y a peu de rapports entre un tissu copte, une dentelle, des bandellettes de momies, le tissu plastifié d'une ambulance de 1914, une tapisserie ou un costume de théâtre, par exemple. Les matériaux, naturels, artificiels (à base de cellulose) ou synthétiques (à base de pétrole) ne seront pas traités de la même façon. Il faut donc d'abord les analyser au microscope ou par analyse chimique.

La deuxième étape est d'apprécier les causes de leur dégradation ainsi que leur degré d'usure qui va autoriser ou non tel ou tel type de nettoyage. Les causes de dégradation sont multiples, d'origine humaine ou environnementale. La pire de toutes, et la plus fréquente, est la lumière (surtout dans sa composante d'ultraviolets) qui pâlit les objets et les fragilise jusqu'au déchirement. Trop de musées présentent encore les objets dans des vitrines trop éclairées par des projecteurs trop puissants et devant des fenêtres sans store (le niveau d'éclairage ne devrait pas dépasser 50 lux).

Puis vient l'humidité qui provoque des auréoles, des moisissures, le dégoût des teintures, la rouille des éléments métalliques. Puis les poussières (charbon, cigarette, pollens, sel marin...) qui acidifient les tissus. Les larves d'insectes aussi (mites et birmestes), qui se nourrissent de laine, de plumes ou de fourrure et font des trous, tout comme les rongeurs.

Notons aussi les matériaux de contact comme le bois ou le contre-plaqué qui transmettent leur acidité à l'objet ainsi que les systèmes d'accrochage anciens tels que punaises ou agrafe,s qui rouillent, ou suspensions par fils de nylon qui déforment les objets...

La muséographie a fait beaucoup de progrès ces dernières années mais on trouve encore aujourd'hui dans nombre de musées anciens des conditions de conservation exécrables.

Après l'analyse des dégâts vient la phase de nettoyage. Patricia Dal-Pra dépoussière, gomme, nettoie à sec ou lave l'article en le trempant dans de l'eau démi-

néralisée contenant ou non un tensioactif adapté. Puis la pièce est séchée à plat avec des souffleries d'air frais. Elle n'est jamais repassée. Mais quand la restauratrice juge l'objet trop vétuste pour supporter le nettoyage, elle s'abstient de le traiter et se contente de le consolider. Pour elle, la conservation de l'objet prime sur son apparence.

Vient enfin la consolidation du textile. On utilise en France des matériaux naturels : lin, coton, soie, tandis que les anglo-saxons privilégient les polyester. Les restaurateurs teignent eux-mêmes des écheveaux et des tissus de renfort avec des colorants de synthèse qui tiennent à la lumière et donnent un résultat reproductible. Chaque restaurateur compose ainsi sa propre « bibliothèque » de recettes et de nuances, au fil des ans et des tâtonnements.

On place sous le tissu usé un tissu de renfort teint de la même couleur – ou de la couleur la plus neutre possible s'il est chamarré – et on le recouvre éventuellement, s'il est très usé ou très fin, d'une mousseline si fine qu'elle en est presque invisible, nommé crêpeline, teinte aussi, les trois épaisseurs étant fixées par des points de restauration dans un fil de soie de même couleur. Dans le cas d'un tissu épais comme un tapis ou une tapisserie, celui-ci est fixé sur un tissu de fond plus épais à l'aide de points de restauration.

Le résultat est très discret : la restauration est quasiment invisible pour un visiteur qui se place à une distance normale de l'objet. Il apparaît donc que pour les textiles, comme pour les peintures, la doctrine actuelle consiste à ne pas combler les lacunes, mais à les rendre le plus discrètes possibles pour que l'œil croit voir la continuité du tissu.

« *L'apport de la science à l'étude et à la conservation-restauration des textiles* ». Tel était le titre de cette conférence et il nous avait d'abord inquiétés. Nous n'avions pas été plus rassurés par la définition de la restauration, par opposition à la conservation : « *Conservation : toute action qui vise à prolonger la durée de vie d'un objet* ». « *Restauration : toute action qui vise à mettre en valeur cet objet ; à rendre le message plus visible* ». Pourtant, ces mots prononcés au départ par Madame Dal-Pra devaient être atténués par ses explications. Ses propos et ses réponses à nos questions allaient montrer le respect qu'elle porte aux objets dont elle a la charge.

Christine Vermont

La Ligue Urbaine et Rurale

L'ARIPA n'est pas la seule association qui travaille à la préservation du patrimoine. Nous vous proposons ici de découvrir la LUR qui œuvre sans relâche depuis plus de cinquante ans pour que perdure la beauté des villes et des campagnes en France

Historique. La Ligue Urbaine et Rurale a été fondée par Jean Giraudoux entre les deux guerres, en réaction contre l'urbanisation anarchique et l'indifférence au cadre de vie qui régnaient alors. Une longue réflexion au contact des problèmes d'urbanisme et de dégradation du patrimoine, spécialement à Paris et en région parisienne, avait convaincu Giraudoux de lutter contre l'incurie et de proposer aux Français des solutions pour un meilleur aménagement des villes, le respect de leur cadre de vie et la sauvegarde de leur héritage.

Les objectifs de la Ligue, décrits dès 1939, étaient de concilier nécessités de l'aménagement et protection du patrimoine. Ses activités se sont développées après la Libération avec Raoul Dautry, qui fut aussi le premier ministre de la Reconstruction et de l'Urbanisme. Elle a compté parmi ses présidents Paul Claudel puis, pendant vingt six ans, Emile Bollaert. Elle était jusqu'à ces derniers mois présidée par Jacques de la Ferrière qui vient de céder la place à Jacques Leclercq. Depuis sa création, un grand nombre de personnalités ont participé à son conseil d'administration et collaboré à la rédaction de sa revue trimestrielle.

Cette situation a permis à la LUR, dès ses débuts, d'être à la fois bien informée et de se faire entendre de l'administration, des élus et du public.

Objectifs. Le Manifeste rédigé par Jean Giraudoux avant sa mort et publié en première page du *Figaro* le 10 février 1945 fixait à l'association un double objectif : la défense du patrimoine et l'avènement d'un urbanisme contemporain.

« *La Ligue Urbaine et Rurale a pour but de veiller tant à la protection du patrimoine naturel, monumental et artistique de la France qu'à la solution des problèmes d'urbanisme et de reconstruction.* »

« *Tout adhérent doit se considérer comme un collaborateur de la Ligue. Elle compte sur lui pour lui signaler en temps utile, tous les projets qui menacent la santé, l'agrément et la dignité du pays.* »

Ces objectifs n'ont pas changé. Il s'agit toujours de :

- faire progresser au plan national la notion de préservation du patrimoine, des paysages et du cadre de vie, mais aussi entreprendre les actions de terrain indispensables,

- lutter contre la laideur, la négligence et le mauvais

goût trop souvent constatés dans les constructions et les équipements publics et privés,

- agir pour que les villes se développent conformément à des projets motivés au regard de la qualité architecturale et urbaine,

- intervenir pour que le paysage des campagnes, le littoral et la montagne soient sauvés du mitage, de la banalisation et des occupations destructrices.

Aujourd'hui, le rôle de la Ligue Urbaine et Rurale est de mettre en garde les pouvoirs publics contre tous les processus de dégradation et de veiller, dans le même temps, à promouvoir l'édification d'un nouveau patrimoine digne de l'ancien ainsi que la pratique d'un urbanisme contemporain de qualité.

Activités et interventions. Depuis juin 1963, l'association édite tous les trimestres *les Cahiers de la Ligue Urbaine et Rurale*. Accordant une grande place aux problèmes d'actualité, cette revue de qualité publie des articles de fond - évoquant les grands problèmes du patrimoine, du développement des villes et de la préservation des monuments, des sites et des paysages - ainsi que des chroniques consacrées aux splendeurs grandes et petites de nos pays et les problèmes de terrain qui s'y rapportent. Les numéros spéciaux des *Cahiers* traitent de thèmes tels que le rôle des architectes en chef des monuments historiques ou la restauration des peintures et sculptures. Ne serait-ce qu'à ce titre, les membres de l'ARIPA ne pourront que suivre avec intérêt et sympathie les publications de la Ligue et se féliciter de son activité.

La LUR est un organisme de conseil, d'intervention et de lutte. Connaissant bien la législation, ses dirigeants agissent comme conseils pour les adhérents qui les consultent. Elle intervient auprès des administrations et agit par voie de motions, d'articles de presse, voire de recours contentieux. Elle est aussi un centre d'activités culturelles, organisant visites et conférences à Paris et en région. Elle est enfin à l'origine du « concours du maire » et du concours des « entrées de villes », qui s'adressent aux villages et aux villes moyennes et petites pour les inciter à préserver leur harmonie tout en se développant.

(La Ligue Urbaine et Rurale - 8, rue Meissonnier - 75017 Paris)

Le débat sur la restauration

Quel débat ?

Depuis sa création, l'ARIPA demande qu'un grand débat international soit lancé sur les problèmes de la restauration.

Nous tentons ici d'en préciser les contours.

L'ARIPA s'est obstinée, depuis dix ans, à protester contre les restaurations systématiques et souvent destructrices parce que ces opérations, du fait de leur systématisation, constituaient une politique ; et parce que cette politique, sans avoir été ni définie ni réellement voulue par personne, s'imposait comme une évidence. Mais aussi parce que, faute de théorisation suffisamment élaborée, on avance à l'aveuglette et dans l'improvisation, mettant ainsi les œuvres en danger.

Devant une telle situation, nous réclamons le lancement d'un grand débat réunissant sur la longue durée toutes les personnes concernées au plan international. Car le problème, d'évidence, est international. Mais nous n'avons pas voulu attendre et, ce débat, nous le développons déjà depuis une dizaine d'années dans *Nuances*, à notre niveau, avec nos moyens. Nous avons toujours su que ce n'était là que les prémices de cette grande réflexion nécessaire, que celle-ci devrait être organisée sous l'égide des plus hautes autorités, dans un cadre institutionnel qui la ferait sortir de la problématique de la contestation, pour entrer dans celle de la pensée collective et de la volonté générale. C'est ainsi qu'une société trouve sa grandeur.

Ajoutons ici qu'à l'évidence, ce débat serait pour la France, si elle en prenait l'initiative, une occasion d'étendre son rayonnement dans le monde. L'institution qui s'en chargerait s'en verrait grandie.

Est-il possible de préciser ce que pourrait être ce débat ? Il ne s'agit pas pour nous de prendre par la main plus grand que nous. Mais tout de même, nous réfléchissons depuis longtemps et avons peut-être pris quelque avance ; nous sommes en mesure d'indiquer quelques pistes.

Une réflexion sur la restauration du patrimoine peint et sculpté pourrait être :

Philosophique : une réflexion sur la mort. La mort n'est-elle pas dans la vie ? Qu'est-ce que le passé a à dire au présent ? Qu'est-ce qui mérite de survivre ? Qu'est-ce que survivre ? Quelle idée s'est-on fait aux autres époques de la conservation du passé ? Quelle idée aujourd'hui ? Quel rôle la beauté joue-t-elle dans les sociétés ? Quel rapport entre la restauration du

patrimoine artistique et le sens de la vie des gens ?

Esthétique : une réflexion sur la beauté. Qu'est-ce que la beauté dans une époque sans critères esthétiques affirmés autres que la novation et l'historicité ? On ne s'autorise à admirer la beauté que dans un regard rétrospectif porté sur les œuvres anciennes... La place de l'art dans nos sociétés, ses ambiguïtés... Qu'est-ce que les artistes ont à dire sur la lecture des œuvres, sur les ruses de la beauté, que les conservateurs ni les restaurateurs ne peuvent dire... ? La restauration comme intervention artistique, et non comme intervention simplement technique.

Historique : une réflexion sur le passé. Ce que la restauration a été. Ce qu'en disaient et ce qu'en pensaient les artistes, les esthètes, les conservateurs, les restaurateurs, les philosophes... Quelles étaient les techniques de restauration ?

Technique : une réflexion sur les moyens. Les techniques, les pièges, les connaissances et les paris hasardeux. Les budgets. La formation des restaurateurs, naguère et aujourd'hui... La circulation de l'information dans le monde. Les organes de concertation.

Politique : une réflexion sur l'action. Qu'est-ce qu'une politique de la restauration ? Ses moyens ? Ses limites ? Qui doit la définir ? La décision et le contrôle. Quel doit être le rôle d'un citoyen, qu'il soit universitaire, artiste ou critique d'art ?

Bien entendu, une partie de ce débat devrait être contradictoire et porter sur les opérations récemment effectuées, ainsi que sur les grands projets. En effet, soit on pense que la restauration a atteint son degré de perfection et que c'est la fin de son histoire ; et dans ce cas, pas besoin de débat. Soit on pense qu'il est possible aujourd'hui de dresser un bilan des travaux effectués depuis vingt ans. Cela demande une confrontation sur les opérations les plus célèbres.

Il n'appartient pas à une association comme la nôtre d'organiser un tel débat car il devrait mettre en œuvre des moyens considérables et, afin d'atteindre au niveau élevé qui lui donnerait son sens, mobiliser des personnalités internationales prestigieuses, les spécialistes les plus compétents, les penseurs les plus inspirés, les plus grands artistes.

Ce débat pourrait prendre la forme d'une série de colloques internationaux, organisés tous les trois ou quatre ou cinq ans. Il pourrait, selon nous, être organisé par une grande université, par le Ministère de la culture, ou par la DMF et le Louvre. Ou par ces quatre institutions réunies... L'argent pourrait venir en partie du mécénat privé qui, pour cette fois, indiquerait dans

le même temps aux industriels les limites de ce qu'on peut faire en matière de restauration d'œuvres. L'importance de ce débat jamais ouvert le situe au niveau le plus élevé des énergies de la nation. On veut croire que les responsables finiront par s'en apercevoir.

Jacques Bertin

Hommages

Sir Ernst Gombrich

Sir Ernst Gombrich est mort ce 3 novembre à l'âge de 92 ans. Erudit hors du commun, mais parfaitement accessible, il est l'auteur de la plus célèbre *Histoire de l'art*, rééditée à seize reprises depuis sa première parution en 1950 et traduite en de nombreuses langues.

Il a profondément réfléchi sur la perception esthétique, sur les moyens de la représentation dont usent les artistes et sur la réception qu'en a le spectateur. C'est sur la base de ces travaux, ainsi qu'à partir de son extraordinaire connaissance de l'art de la Renaissance, que Gombrich a combattu les restaurations radicales, notamment celles de la National Gallery de Londres, à travers des articles et des prises de positions publiques, dans les années 60 et jusqu'à ses derniers jours.

Il écrivait en 1985 ces mots que nous aimerions faire nôtres dans la préface de *The Ravished Image*, de la restauratrice Sarah Walden (publié à Londres en 1985 et dont la traduction française est prévue à Paris dans les mois à venir) :

« *La restauration des peintures est un art qui implique de grandes responsabilités et dans lequel les connaissances scientifiques et historiques, la dextérité manuelle et un regard sensible doivent s'allier à la plus rare de toutes les vertus : l'humilité. Le mot restauration est en général une appellation impropre. Nous ne pouvons jamais revenir en arrière. Nous ne devons donc pas flatter les désirs de touristes pressés qui veulent comprendre les œuvres d'art en passant. En cherchant à soulever les sept voiles qui cachent et révèlent les sens multiples des chefs-d'œuvre du passé, ne contribuons pas plus encore à l'appauvrissement irréparable de notre héritage artistique.* »

Nous reparlerons de son importante contribution à la défense d'une restauration respectueuse des œuvres d'art dans un prochain numéro de *Nuances*.

Pierre Klossowski

La disparition de Pierre Klossowski, qui a suivi celle de son frère Balthus, nous a beaucoup attristés. L'homme de lettres, merveilleux traducteur et auteur d'une œuvre romanesque des plus originales, était aussi le plus original des dessinateurs, illustrateur du monde imaginé dans ses livres. Il porta à l'échelle de la fresque l'art des modestes crayons de couleur, dont sa mère Baladine lui avait donné, enfant, l'exemple d'un emploi raffiné. Visionnaire, sa culture visuelle était immense, et les injures faites par certains restaurateurs à des œuvres qu'il aimait ne le laissèrent pas indifférent. Il fut des premiers à rejoindre l'ARIPA.

Brèves



❖ Régis Debray soulève le problème de la restauration des peintures dans son dernier ouvrage consacré aux métamorphoses du divin. Il aborde ce problème à partir d'une réflexion sur le lisible et le visible, réflexion générale qui traverse son livre.

« *Un conservateur de musée [...] "restaure" pour rendre lisible le visible. [...] Michel-Ange, à la chapelle Sixtine, est certainement plus "lisible" qu'il ne l'était en 1950, avant restauration des fresques. Recolorisé, le message se voit mieux. Avec un hic : trop et mal ravivées, les couleurs dénaturent l'œuvre. C'est le problème de la restauration : le coloriage, qui tue ce qu'il veut sauver.* »

Régis Debray, *Dieu, un itinéraire*. Odile Jacob, 2001.

❖ « Visibilité de la restauration, lisibilité de l'œuvre » : tel est le thème du prochain colloque de l'ARAAFU (Association des Restaurateurs d'Art et d'Archéologie de Formation Universitaire) qui se tiendra du 13 au 15 juin 2002 à Paris. Une suite au propos de Jean-Pierre Mohen dans *Le Monde des débats* en septembre 2000 et aux réactions de l'ARIPA ? Espérons, quoiqu'il en soit, que ce colloque servira à définir, voire à rejeter, ce nouveau critère absolument flou, aujourd'hui sans cesse mis en avant par les conservateurs pour justifier la plupart des restaurations, et surtout les mauvaises.

❖ Le Musée Carnavalet a acquis récemment, avec l'aide des « Amis » et d'un mécène, le portrait en pied de Madame Tallien peint par Gérard en 1804. Ce tableau faisait partie depuis l'origine des collections de la famille de Chimay et n'a, fait exceptionnel, jamais été restauré. Le Musée l'a exposé brièvement

avant de l'envoyer en restauration. Seule certitude : le cadre a besoin d'être réparé. Pour ce qui est du tableau, il faut espérer qu'il conservera sa patine d'origine.

❖ Plus de 2 200 œuvres du Musée de Grenoble ont été traitées contre les insectes xylophages qui les infestaient grâce à un nouveau procédé qui consiste à placer les objets dans une enceinte étanche et à remplacer l'oxygène par de l'azote pendant trois semaines. Ceci provoque l'asphyxie des insectes. D'autres musées se montrent très intéressés. (Lettre d'Information du Ministère de la Culture et de la Communication n° 85 du 7 juillet 2001)

Courrier des lecteurs



National Gallery

Lors d'un voyage à Londres pour trois jours la semaine dernière avec une trentaine d'élèves de mon atelier, nous sommes allés à la National Gallery où nous avons pu constater l'ampleur du désastre.

Même ceux qui n'étaient pas sensibilisés et au courant de ces questions étaient choqués par l'évidence de la destruction du patrimoine et de l'héritage totalement perverti que nous allons laisser aux prochaines générations. C'est une frustration de notre plaisir aujourd'hui et demain pour nos enfants. Cela engage la formation du goût des siècles à venir.

C'est comme si on vivait au milieu d'une guerre sourde où les pans les plus significatifs de la civilisation disparaissaient devant nous, rongés de l'intérieur par un mal incurable. C'est une tristesse épouvantablement prenante de voir les Raphaël dans cet état, les Lorrain et les Poussin n'ont pas été épargnés ainsi qu'une grande partie des italiens. Cela donne envie de pleurer devant les quelques survivants que l'on sent

en sursis avant la *purification* programmée.

Les Rembrandt se sont mis à ressembler à des spectres et donnent le sentiment de la mort dans une impudeur malsaine et terrifiante qui fait peur, eux qui nous transmettaient une présence de vie et une joie intense.

Merci pour votre action qui n'est pas encore assez connue, la révolte devant ces destructions devrait nous conduire à des actions plus médiatiques afin de faire cesser ce scandale intolérable ! ...

Rémy Aron

Raphaël : dol au Sénat !

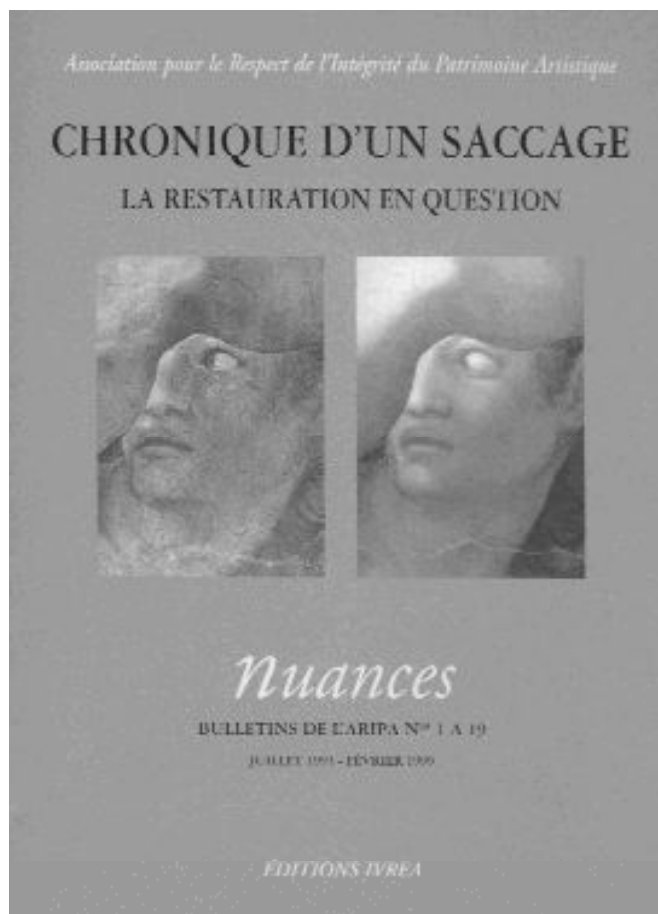
Une foule internationale se presse pour le grand Raphaël. Quelques toiles que les restaurateurs devraient signer eux-mêmes - *La Dame à la licorne* dont le Sénat a voté la couleur. Des chromos de Paris-Match pour faire volume. Quelle honte !

F. Odier et R. de Saint Venant

Visite à Padoue

De passage à Padoue le 1^{er} novembre, j'ai voulu revoir les fresques de Giotto à la chapelle des Scrovegni. La chapelle est remplie d'échafaudages et les fresques sont en cours de restauration. Une opération de promotion de cette restauration est commencée. Comme ce fut le cas à la chapelle Sixtine, on s'emploie à faire partager le plus largement possible le privilège rare d'escalader les échafaudages. « *A tu per tu con Giotto* », s'intitule l'aventure, qui propose un contact intime avec le génie en cours de nettoyage... Les touristes sont contingentés, casqués, mis un quart d'heure en sas de décontamination. Chacun tient en main l'autorisation exceptionnelle avec son nom manuscrit. Photos interdites. Le groupe s'avance avec son guide. Je ne pourrai pas le suivre: la dernière autorisation de la journée a été accordée à la personne qui me précédait à la billetterie.

J.-M. Toubeau



« *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 - 34 €
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 Guarenti. Christine de Guerville. Masao Haijima. André Heinrich. Jean-François Jaeger. Georges Jeandros. Jacques Kerchache. Pierre Klossowski. Léo Kockaert. François Lallier. Marc Le Bot. Pierre Le Cacheux. Philippe Leburgue. Roger Lewinter. Jean Leyris. Pierre Leyris. Gérard Macé. Daniel Marchesseau. Raymond Mason. Gregory Masurowski. François Mathey. Yehudi Menuhin. Judith Miller. Philippe Noiret. Maurice Novarina. Clémentine Odier. Olivier O. Olivier. Gérard de Palezieux. Bernard Perrin. Geneviève Picon. Christian Pouillon. Henri Raynal. Maurice Rheims. Marc Riboud. Paul Ricœur. Claude Roy. Colette de Sadeleer. Charles Sacchi. André Sarcq. Toti Scialoja. Jean-Baptiste Sécheret. Catherine de Seynes. Claude Simon. Marcel Siret. Pierre Skira. Gustave de Staël. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Sam Szafran. Lap Szé-to. Jean Tardieu. Yvan Theimer. Jacques Tiné. Jean-Max Toubeau. Etienne Trouvers. Lorenzo Valentin. Paolo Vallorz. 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) : 12 €

ADHÉREZ à l'ARIPA : cotisation annuelle incluant l'abonnement à *Nuances*

membre sympathisant ou étudiant : 15 € membre actif : 38 € membre bienfaiteur : 75 € 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