

Nuances

Association Internationale pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique

Automne 2003 > < Prix : 4,5 euros

32



Georges de La Tour, *Le Tricheur à l'as de carreau*, détail.
Musée du Louvre - Voir légende p.17.

> La Déontologie de la conservation - restauration

Chefs-d'œuvre ambulants, par R. H. Marijnissen, p. 3. *Saint-Paul de Londres*, par C. Vermont, p. 5. *Dossier sur la déontologie*, par P. Pfister, p. 9, M. Favre-Félix, p. 15, A. Alyoshin, p. 29. *A propos du livre de Sarah Walden*, par R. H. Marijnissen, p. 35. *Nettoyage du David, une pétition*, p. 36. *Expositions*, p. 38. Etc.

◆ *Editorial*, par James Blœdé

Au Louvre, la politique d'Henry Loyrette a provoqué quelques changements. Entre autres, et après la démission de Jean-Pierre Cuzin, la nomination, cet été, de Vincent Pomarède à la tête du département des peintures.

Le domaine de la restauration ne lui est en rien étranger puisqu'il a commencé sa carrière au service des restaurations, chargé, au côté de France Dijoud, de l'inspection des musées de province. Puis il est devenu conservateur des peintures françaises du XIX^e siècle, au Louvre, où il a assuré conjointement la tâche de correspondant pour la restauration. Durant ces deux dernières années, il a dirigé le musée des Beaux-Arts de Lyon.

Après l'avoir rencontré, je pense pouvoir dire qu'en ce qui concerne le problème des restaurations, monsieur Pomarède est un homme de bonne volonté. Chez lui, rien de crispé. Il parle d'abondance, sans fard ni affectation. Il écoute aussi, et accepte critiques et griefs sans en paraître agacé, ne cherche pas à les contrer, à nier les évidences. Il répond aux questions sans tours ni détours. Il en pose aussi, aimerait connaître mon avis sur tel ou tel problème. Que faire, par exemple, avec les repeints qui ont viré sur *La Vierge et Sainte Anne*, de Léonard ?...

Si j'écris cela, c'est pour faire sentir que le ton et la teneur de l'entretien tranchaient nettement sur les dialogues de sourds auxquels nous étions, à de rares exceptions près, habitués. Mais cette fois-ci, mon interlocuteur parlait bien du même sujet que moi, des bonnes et des mauvaises restaurations qu'il n'était pas, enfin, malséant d'évoquer. « Une prise de conscience s'est faite chez les conservateurs, grâce, en partie, à l'ARIPA », dit-il.

Notre entretien s'est terminé sur le rappel de la lettre que j'avais envoyée à Jean-Pierre Cuzin, à la suite du colloque « Pourquoi restaurer les œuvres d'art ? », une lettre dans laquelle je lui proposais la tenue d'une réunion paritaire entre conservateurs, restaurateurs et membres de l'ARIPA. Henry Loyrette y serait favorable et Vincent Pomarède s'est dit prêt à faire ce qu'il peut pour qu'une telle discussion ait lieu. Les thèmes qui pourraient y être abordés ne manquent pas. Nous en avons déjà proposé un certain nombre dans l'éditorial du précédent *Nuances*.

Le cinquième colloque de l'Association des restaurateurs d'art et d'archéologie de formation universitaire (A.R.A.A.F.U.) s'est tenu à Paris, du 13 au 15 juin 2002, sur le thème : « Visibilité de la restauration, lisibilité de l'œuvre ». Fin mai 2003 sont parus les actes, 326 pages de communications et de discussions. Certaines des interventions appellent des remarques que, faute de place, nous sommes contraints de remettre à une prochaine fois. Pour lors, nous nous bornerons à relever une phrase du court texte qui ouvre ces actes. Après avoir indiqué qu'à la différence des quatre précé-

dents colloques, celui-ci « opte pour une réflexion plus théorique » et qu'il s'agit, pour les participants, de s'« interroger sur le processus intellectuel qui génère un projet de restauration », cet avant-propos précise :

« *Le désir d'approfondir ce débat s'inscrit dans la remise en cause de la profession résultant de la médiatisation de certaines interventions et prises de position publiques.* »

Une telle phrase – que l'on peut s'autoriser à croire suffisamment méditée puisque signée par un aréopage de quatorze personnes (le comité d'organisation) – ne laisse pas de surprendre. Qui a jamais songé à remettre en cause la profession ? Sûrement pas nous, ARIPA, association composée aussi de restaurateurs dont certains signent, dans ces pages, des textes remarquables. Les conservateurs ? Pas que je sache. Les journalistes ? Cela ne paraît pas. Le public ? Se sent-il seulement concerné ? En fait, cette phrase est révélatrice d'une crispation irraisonnée, qui prend comme une menace l'examen critique des concepts ou des critères selon lesquels on restaure, et dont il faut bien, parfois, au vu de leurs effets, dénoncer l'impertinence. Que le comité d'organisation imagine, en lieu et place d'une volonté d'aider à l'amélioration du sort des œuvres, une remise en cause de la profession, témoigne d'une réaction corporatiste qui ne peut que s'opposer à la satisfaction de ce « désir d'approfondir le débat ».

Du contresens de ce concept, la *lisibilité de l'œuvre*, et de sa nocivité en tant que visée ou critère de restauration, nous avons déjà beaucoup parlé (voir les numéros 25 et 26 de *Nuances*).

Il en est à nouveau ici question, dans une étude des codes de déontologie et des guides du praticien élaborés par les associations de restaurateurs, tant en Europe qu'en Amérique du Nord et en Australie (p. 8 à 32). Cette analyse, menée par Paul Pfister et Michel Favre-Félix, représente un effort considérable de clarification, pointant des contradictions fondamentales, des déficiences dans les termes et les formulations, qui apparaissent, en certains cas, délibérément voulues et entretenues. Elle met en évidence l'inefficacité des cadres actuels dont l'absence de rigueur fait dire à Anatoly Alyoshin qu'en eux « l'éthique se réduit à une étiquette » (p. 29).

Cette étude présente aussi des propositions. Puissent les rédacteurs des prochains codes s'en inspirer !

Chefs-d'œuvre ambulants

par R. H. Marijnissen

J'ai dû accompagner un jour le directeur d'un grand musée américain lors de sa visite au Musée d'Anvers. A cette époque-là, le cabinet du Ministre de la Culture examinait le projet d'une grande exposition d'art flamand. Notre hôte montait les marches de l'escalier à pas de géant et traversait les salles au galop. Une visite éclair. Le ministre de la culture avait en tête Ensor et les expressionnistes flamands ; le conservateur, lui, avait dressé une liste sur laquelle figuraient, entre autres, le polyptyque des Van Eyck, *L'Agneau Mystique* (Gand, cathédrale Saint-Bavon), ainsi que la *Descente de Croix* de Rubens (Anvers, cathédrale Notre-Dame). Le malentendu était complet. Aussi le projet est-il tombé à l'eau.

Le panneau central du triptyque de la *Descente de Croix* est un assemblage d'environ seize mètres carrés de planches de chêne collées à joint vif. Avec son encadrement il pèse un peu plus d'une tonne. On imagine que tout déplacement de cette masse, encombrante à souhait, nécessiterait un matériel lourd, ainsi qu'une équipe de costauds. Et pendant toute la durée de la manutention, on entendrait le fonctionnaire responsable claquer des dents.

Serait-il concevable que ce mastodonte soit emballé dans une caisse appropriée et transporté par avion en Amérique ? La réponse est affirmative. L'aéronautique dispose de moyens adéquats. Cependant, à la question : pourrions-nous citer une seule raison valable pour justifier ce transport ? La réponse est non.

Naguère on entendait chuchoter que le remuement des expositions de prestige serait bientôt arrêté par les polices d'assurance de plus en plus chères. Or, les choses ont évolué en sens inverse : le coût impayable devient un défi supplémentaire. Désormais on se vante d'avoir obtenu l'inaccessible et d'avoir trouvé l'argent pour payer l'inabordable.

La culture et l'art pour monsieur tout le monde, autrement dit la démocratisation contre l'élitisme et les cénacles, on en parle doctement pour enfoncer des portes ouvertes. Au demeurant, des enquêtes ont démontré que la retombée culturelle effective des expositions de prestige est pratiquement négligeable.

Certaines œuvres craignent la lumière ; on les expose donc dans un éclairage tamisé, voire dans la

pénombre. Mais le public a-t-il une idée des dangers qu'entraînent la manutention, l'accrochage, le montage et l'aménagement du show tant loué par les médias ? Les chefs-d'œuvre sont assurés, fera-t-on remarquer. A vrai dire, ils ne le sont pas d'office ! Et disons-nous bien qu'une indemnisation en cas de sinistre n'arrange rien puisque, pour une œuvre unique, tout dégât est finalement définitif.

Dans le cadre du festival culturel Europalia, Umberto Eco reçut carte blanche pour une exposition au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles (jusqu'au 11 Janvier 2004). Il choisit comme thème *La Vénus dévoilée : La Vénus d'Urbino* de Titien, pour montrer dans un cas spécifique l'influence durable d'une toile déterminée. La démarche est, bien sûr, fort intéressante, aussi bien pour le grand public (« la première pin-up de l'histoire de l'art ») que pour les professionnels. Mais on apprend que le célèbre Titien est en réalité le... troisième choix d'Umberto Eco. Il avait d'abord pensé au *Printemps* de Botticelli, puis à « l'œuvre fétiche » par excellence, *La Joconde* de Leonardo. Eco reconnaît que « cela aurait posé plus de problèmes [car] on aurait d'abord dû gratter le "voile" ». En outre on dispose de peu d'informations historiques à son propos. Cependant l'exercice aurait pu être très amusant. D'autant qu'il nous aurait conduit à l'œuvre de Marcel Duchamp, *La Joconde à la moustache*¹.

A la question : « Vous ne niez pas que l'œuvre originale, surtout si elle est ancienne, exerce une fascination irremplaçable ? », le professeur répondit : « C'est précisément du fétichisme ! Imaginons qu'il soit possible, par des techniques laser, de reproduire parfaitement une œuvre d'art à 100% : il n'y aurait alors aucune différence entre l'original et la copie². La notion même d'original n'aurait plus aucun intérêt. Le plaisir esthétique serait exactement le même à contempler une reproduction. Tout le reste n'est que fétichisme. Au même titre que celui qui veut posséder la chaussure de Marilyn Monroe ».

A ce discours de sémioticien, on ne trouve rien à redire ; sur le plan de la sémiotique, entendons. Certes, étudier la signification des signes est utile, mais c'est une méthode parmi tant d'autres.

Retracer le moment créateur, les hésitations aussi bien que l'élan de l'esprit, bref, reconstituer le processus de la création, est à présent possible, grâce à certaines méthodes de laboratoire. Or, cette investiga-

tion doit être effectuée sur l'original et non sur un clone. Les sémioticiens estiment-ils que l'étude du processus de la création est dépourvue d'intérêt ?

De la célèbre composition de Rogier Van der Weyden, *Saint Luc dessinant la Vierge et l'Enfant*, on connaît quatre versions : Boston, Munich, Saint-Pétersbourg et Bruges. Des examens scientifiques semblent avoir tranché une longue controverse. Les radiographies et les réflectographies à l'infrarouge ont révélé sur le panneau de Boston de nombreux changements de composition, autrement dit un processus de création plutôt mouvementé, pour ne pas dire laborieux. Ce qui n'est pas le cas des trois autres versions ou répliques³. La démarche qui tend à distinguer les répliques de l'original n'est pas une démarche fétichiste : elle est déterminée par un besoin de compréhension, en l'occurrence celle de la création artistique.

Faire « gratter le voile » de *La Joconde* pour les besoins d'une confrontation temporaire avec *La Joconde à la moustache* de Marcel Duchamp, serait, me semble-t-il, un parfait exemple de fétichisme⁴.

Rassembler des œuvres dispersées constitue une contribution significative à une meilleure connaissance des tableaux célèbres, dira-t-on. Sans doute. Mais la technologie moderne ne permet-elle pas d'obtenir des résultats « scientifiques » sans déménager les œuvres ?

Quoi de plus normal que l'enthousiasme de jeunes conservateurs, érudits et autres spécialistes ? Cependant, quand il s'agit du patrimoine irremplaçable, il sied que le sens des responsabilités refrène l'ambition. Insistons là-dessus : la police d'assurance ne décharge nullement les conservateurs de leurs responsabilités. Pour un chef-d'œuvre il n'y a point de pièces de rechange comme pour un vieux tacot accidenté. Je ne crois pas qu'une publication – qu'elle soit docte ou moins docte – puisse jamais être plus importante que les œuvres tant admirées. Et je m'empresse de préciser que cette règle s'applique aussi aux publications de l'auteur du présent article.

Les œuvres prêtées sont accompagnées soit par le conservateur en personne, soit par un restaurateur compétent pour assurer la sécurité du (ou des) trésor(s) pendant le transport. La précaution est louable, bien sûr. Mais je me souviens d'une mission, celle de ramener du Japon la moitié d'une exposition. J'ai vu les tableaux dans les caisses prêtes à être fermées le lendemain. Trois jours plus tard ce fut avec des jumelles que j'ai pu suivre les chariots à fourche qui, chargés de mes caisses, se dirigeaient, sur le tarmac, vers le jumbo.

Soyons clairs : ni Giotto, ni Leonardo, ni van Eyck, ni Van der Weyden, ni aucun chef-d'œuvre ne doit servir à démontrer les qualités suprêmes d'un matériel d'emballage. Ce qu'il faut tenir à l'œil, c'est en premier

lieu l'œuvre et, en second lieu, l'hygromètre. Il y a des techniciens qui ne se soucient guère des tableaux, mais qui estiment être de bons scientifiques en contrôlant scrupuleusement des appareils de laboratoire. Dans un ouvrage récent consacré aux risques qu'encourent les objets de musée lors des transports, on trouve quantité d'algorithmes et d'équations, ainsi que des considérations dont l'exemple que voici : « *A drop of 75% to a worse state will result in a new value of 25 %⁵* ». On imagine l'enthousiasme avec lequel le conservateur des peintures présenterait le quart (et quel quart ?) du Gilles de Watteau après la catastrophe.

La technologie moderne nous a fourni un matériel de mesures hautement performant. A présent, nul conservateur ou directeur de musée ne peut invoquer de circonstances atténuantes. On sait fort bien tout ce qu'il ne faut pas faire. Gardons-nous de raisonner en fonction de ce qu'on a fait pour justifier ce qu'on se propose d'entreprendre : c'est une attitude qui ignore délibérément les acquis de la science.

De la part de professionnels qui contemplent quotidiennement les ravages causés par le temps et les hommes, on peut attendre engagement et prudence, certainement pas témérité. Or, voilà qu'après avoir qualifié une grande exposition de « folle entreprise », on exprime le vœu de la voir reprise dans un proche avenir !

Si l'on passe en revue l'évolution des cinq dernières décennies, un sentiment d'ultime absurdité donne matière à réflexion : nos intérêts scientifiques et notre goût de l'ostentation créent pour le patrimoine culturel du monde entier une situation bien plus grave que la négligence d'antan.

R. H. Marijnissen

-
1. Geneviève Herzé-Levivier, « Umberto Eco dévoile son Musée idéal », *Point de Vue*, n° 2885, 5-12 novembre 2003, Cahier Vues de Belgique, pp. IV-V.
 2. Des reproductions en relief existent depuis longtemps. Les empâtements d'une toile de Van Gogh sont plus faciles à reproduire que la luminosité des maîtres du xv^e siècle qui est le résultat d'un jeu optique.
 3. *The Museum of Fine Arts, Boston. Rogier Van der Weyden « St. Luke Drawing the Virgin »*. *Selected Essays in Context*, Turnhout, Brepols, 1997.
 4. Voir note 1.
 5. Jonathan Ashley-Smith, *Risk Assessment for Object Conservation*, Oxford, 1999, p. 25.

Saint-Paul de Londres

Une restauration très controversée

La cathédrale Saint-Paul, chef-d'œuvre de l'architecte anglais Christopher Wren (1632 - 1723), est en travaux pour plusieurs années. Une restauration ambitieuse, intérieur et extérieur, mais inquiétante pour plusieurs raisons : ambiguïté du projet, opacité des informations et dangerosité des produits. Des experts se sont alarmés et ArtWatch demande des explications.

En s'efforçant de « redécouvrir la couleur crème naturelle de la pierre » (de Portland), les responsables du chantier ont été jusqu'à prétendre « montrer pour la première fois l'intérieur tel que Wren le souhaitait ». Pourquoi pour la première fois ? Au contraire, on sait que la peinture qui recouvre les murs intérieurs de l'édifice a été voulue par l'architecte qui, en 1709, a ordonné que les murs soient peints « trois fois à l'huile ». Quelle était son intention ? On peut proposer deux explications : la première est que Wren aurait voulu masquer ainsi la saleté accumulée durant les trente-cinq ans qu'a duré la construction. Une raison utilitaire donc. La deuxième est esthétique : l'architecte voulait obtenir une surface douce et uniforme, en masquant les imperfections des blocs de pierre brute. On retrouve cette utilisation de la peinture dans d'autres églises édifiées par Wren – ce qui prouve qu'il appréciait cette finition – quoique le procédé ne fut pas courant à l'époque. Les autorités de la cathédrale et l'équipe de restauration défendent la première thèse. Elles en déduisent que l'architecte aurait préféré laisser la pierre apparente. Mais en se proposant d'accomplir les intentions de Wren, elles concèdent tout à la fois que celles-ci « restent ambiguës ».

Que sait-on de la peinture utilisée par Wren ? Une gravure de 1706 de Robert Trevitt (neuf ans après l'inauguration du 2 décembre 1697) et un tableau du XVIII^e représentant le chœur, montrent un ton nettement plus sombre que celui de la pierre de Portland, ce que semblent indiquer aussi des pigments ocre et noir retrouvés lors des analyses. De toute manière, on n'avait pas attendu les résultats de ces analyses pour commencer ce nettoyage.

Pour Florence Hallet, historienne de l'art, on ne retrouve plus le sens de l'unité et la douceur des volumes chers à Wren : « La pierre nouvellement nettoyée prend toutes sortes de teintes, depuis un blanc cru légèrement bleuâtre jusqu'à une terne couleur crème ». Elle

remarque en outre que les taches et les parties abîmées sont devenues très visibles. Certes, les magnifiques décors sculptés se voient mieux, mais n'en aurait-il pas été de même avec un dépoussiérage approfondi ?

Qu'en est-il de cette peinture à l'huile originelle ? Au XIX^e siècle – puis en 1935 – on avait déjà tenté de la retirer, avec un succès très inégal. La technologie appliquée aujourd'hui est toute nouvelle, basée sur des emplâtres au latex.

Dans un article de *Conservation News* de décembre 2002, les auteurs du projet, Stancliff et Odgers, s'expliquent : « La peinture originale se ramollit après l'application du latex et elle peut être enlevée avec de l'eau et un brossage, et cela est tout à la fois acceptable et souhaitable, puisqu'il s'agit d'éliminer une couche sale et non voulue. »

Quelle méthode utilise-t-on exactement ? Six procédés ont été essayés, dont cinq ont été refusés parce qu'inefficaces ou inappropriés dans un lieu qui doit rester ouvert au public. La méthode choisie, la sixième, repose sur un produit mis au point pour l'occasion, une pâte (Arte Mundit) composée pour l'essentiel de latex, d'EDTA et d'ammoniaque. Elle devait être étalée à la main. Une fois posée, cette pâte est laissée à durcir puis arrachée comme un masque de beauté. La proportion des divers ingrédients qui la composent est problématique. ArtWatch a, pendant des mois, demandé des précisions à ce sujet. Au gré des déclarations officielles, la proportion d'EDTA a varié : 0,2%, 30%, pas plus de 10%. Il en va de même pour l'ammoniaque qui passe de 0,5% à 0,05%. Le temps d'application a été annoncé, selon les articles, pour deux à quatre heures, puis vingt-quatre à quarante huit heures, et jusqu'à quatre jours.

Tous ces composants ont des effets risqués pour la surface à traiter. Deux spécialistes de la conservation, Richard Wolbers – expert en solvants au Winterthur Museum and Gardens et au département de conservation de l'université du Delaware – et John Larson – chef du service de conservation des sculptures au musée national de Merseyside – ont interpellé vivement les responsables du nettoyage dans un article de la revue professionnelle *Conservation News* de mars 2003. Wolbers écrit par exemple que « l'EDTA est un des plus forts agents chélateurs que l'on puisse trouver pour une telle surface », certainement capable de dissoudre « le

carbonate de calcium présent dans la structure de la pierre ». Il lui semble que les concepteurs « *n'ont pas très bien compris la chimie des matériaux qu'ils utilisent* ». John Larson, quant à lui, rappelle que l'on a banni tous les procédés de moulage à base de latex ou de silicone à cause des dommages qu'ils ont causés aux statues et il ajoute dans le *Times* du 15 janvier 2003 : « *Si vous mettez du latex sur une pierre, particulièrement une pierre ancienne – et, dans ce cas, éventuellement peinte et rehaussée d'or –, ce produit a une action mécanique* » et « *a un effet dramatique sur un matériau poreux tel que la pierre... car, en séchant, le latex rétrécit et s'accroche fermement à la surface* ». Quand on l'arrache, on « *exerce une forte traction mécanique sur les surfaces là où la pierre est sculptée et profondément incisée*¹ ». Dans le *Times*, il appelle à l'abandon du projet, car il craint que les produits chimiques demeurent dans la pierre et causent des ravages à long terme².

La « Cathedrals Fabric Commission », c'est-à-dire l'organisme chargé de gérer le bâtiment, a donné son autorisation pour ces travaux, mais en des termes flous qui autorisent des modifications de méthode ou de composition du produit.

La presse britannique a largement relayé les critiques, d'autant plus que ce chantier pose également un problème de santé publique.

De nombreuses personnes ont développé des pathologies qu'elles attribuent à ces travaux. Ainsi, « *deux enfants de chœur ont développé des rougeurs, un électricien souffre de douleurs dans la poitrine, le pied d'une hôtesse s'est mis à peler et elle en souffre tellement qu'elle ne peut plus marcher, et une guide voit son asthme empirer quand elle entre dans la cathédrale... Plusieurs autres membres du personnel souffrent de problèmes respiratoires et allergiques.*³ »

Les autorités se veulent rassurantes mais on sait que bien des gens sont allergiques au latex. L'application du produit à la main, telle qu'elle était prévue, s'avérant trop longue, l'équipe de restauration a adopté une technique de projection sous pression sur les murs. De ce fait des milliers de particules doivent se disperser en aérosol dans l'édifice, même si l'on tente d'isoler la zone en chantier, comme le confirme l'odeur prenante de l'ammoniaque. Or la visite de la cathédrale est payante et, pour des raisons économiques, il est impensable de fermer Saint-Paul au public pendant cinq ans.

Un service de contrôle sanitaire, le Health and Safety Executive, a ouvert une enquête. Depuis, la teneur en ammoniaque de la pâte a été modifiée.

Malgré les critiques, les travaux continuent. Et même ils s'amplifient : l'autorisation de travaux donnée le 25 novembre 1999 par la Cathedrals Fabric Commission excluait d'étendre la restauration au décor peint qui orne le dôme. Or un énorme échafaudage cache maintenant l'intérieur du dôme et une nouvelle

phase des travaux va commencer : peindre une nouvelle décoration sur les murs au-dessus de la « Whispering Gallery » (galerie des murmures) dans le dôme, pour remplacer celle que la malencontreuse restauration du XIX^e siècle a effacée.

Cette église formant un tout, il est impensable de faire avancer le chantier par à-coups sans avoir réfléchi à l'unité esthétique du monument.

« *Je suis clairement favorable à ce que nous faisons – bien que je sois surpris que nous le fassions* » dit M. Stancliffe dans *The Guardian* du 6 octobre 2003. Cela rend furieux Michael Daley, directeur d'ArtWatch UK : « *Quel cirque ! C'est une restauration très mal conçue, insensée sur le plan technique, avec une concentration dangereuse de produits chimiques, et qui constitue une fraude historique* ». « *Nous voyons bien que plus la restauration est importante, plus le projet est ambitieux, plus les sommes engagées sont fortes, et plus ces choses échappent à tout contrôle* ». M. Stancliffe se défend et explique qu'il s'agit d'un édifice religieux qui doit retrouver une atmosphère propice au recueillement, ce que ne permettait pas la saleté. Mais ainsi que le dénonce Michael Daley :

« *Le problème est que pour un projet médiatisé qui recherche des sponsors médiatisés, vous avez besoin de quelque chose de théâtral, il faut que vous proclamiez que vous allez restaurer la gloire perdue de la vision de Wren. Pas une grande entreprise ne vous donnera un sou pour épousseter un bâtiment, même si c'est la bonne méthode. C'est un mensonge de prétendre que vous pouvez remonter le temps dans un tel édifice.*⁴ »

Christine Vermont

1. Cité dans *ArtWatch Newsletter* 18, printemps/été 2003.

2. *The Times*, 22 janvier 2003.

3. *Ibid.*

4. *The Guardian*, 6 octobre 2003.

Dossier

.....

**La Déontologie
de la Conservation-Restauration
(vers 2004)**

.....

ARIPA

Préambule :

L'ECCO (Confédération Européenne des Organisations de Conservateurs/Restaurateurs) travaille actuellement à réaménager, non sans difficultés, son code déontologique de 1993. Les grandes associations anglo-saxonnes ont révisé le leur voici quelques années. L'ICOM (Conseil International des Musées), après une nouvelle version en 2000, prépare une refonte du sien pour 2004. La période actuelle est donc passionnante et critique.

Le dossier que nous présentons est sans précédent, puisqu'il prend en compte les codes élaborés jusqu'ici et analyse leur évolution la plus récente, y compris celle en cours. Le corpus des textes étudiés est aussi sans équivalent – Pages 14 à 28.

Paul Pfister, restaurateur du Kunsthhaus de Zurich, a pris l'initiative de rédiger de nouvelles propositions pour la profession, et nous avons pu participer à leur mise au point – Pages 9 à 13. En annexe, nous traduisons des extraits du texte d'Anatoly Alyoshin, professeur de restauration à l'Institut Repin de Saint-Pétersbourg, portant sur les contradictions entre éthique de la science et éthique de la conservation – Pages 29 à 30. Ce travail représente ainsi une collaboration entre une association de défense du patrimoine artistique et des restaurateurs, telle que nous souhaitons la poursuivre.

Nous n'analyserons pas en détail les Chartes (relatives aux monuments et aux sites – ICOMOS) : celle de Venise (1963) – qui demeure une référence et que nous publions en annexe – Pages 30 à 32 –, et ses prolongements dans la Burra Charter australienne (1979/88) et la Charte de Cracovie (2000). Les codes des associations professionnelles retiendront toute notre attention, pour deux raisons : 1) Ils servent de référence, à portée juridique, dans le contrat professionnel. 2) Ils constituent le socle sur lequel les associations souhaitent voir s'établir un statut de la profession, équivalent à celui des médecins. Ceux-ci disposent d'un Conseil de l'Ordre et la Fédération Française des Conservateurs-Restaurateurs plaide pour la constitution d'un Conseil de la Conservation-Restauration similaire.

Ce statut tarde à venir dans les cadres nationaux (les nouvelles dispositions prévues par la Loi Musée de 2002 n'en tiennent pas lieu) et il s'envisage à présent au niveau européen (déclaration de Pavie – 1997/ Projet APEL – 1999). C'est pourquoi le code de l'ECCO représente un test.

Bien entendu, la lecture des codes ne permet pas de déduire *ipso facto* le comportement de chaque restaurateur. Mais, toute théorique qu'elle paraisse, l'étude de ces textes est un moyen de faire le point sur l'avancement de leurs exigences éthiques. On pourra évaluer leur degré de cohérence et leur valeur contraignante, comparer leurs définitions des buts à atteindre, relever leurs manques, leurs dérives ou leurs progrès. Les codes précisent que la déontologie qu'ils ont adoptée est sujette à de constantes améliorations.

C'est ce à quoi nous essayerons de contribuer.

Un forum est ouvert sur notre site pour recueillir vos commentaires et vos propositions :

http://fr.groups.yahoo.com/group/Restauration_Conservation_des_oeuvres/

Pour un renouveau de notre éthique dans les musées des Beaux-Arts

*Paul Pfister, restaurateur du Kunsthaus de Zurich,
observe les fausses routes prises par les textes actuels
et présente des propositions*

Avec la collaboration de Michel Favre-Félix

Il est impossible de vivre et d'agir sans fondement éthique. De nombreuses professions continuent de débattre et de publier sur ce thème. En ce qui concerne la restauration, d'importantes questions nous sont adressées par la société à propos des œuvres maltraitées. La difficulté que nous avons à y répondre indique qu'il existe un manque dans notre éthique. C'est le signe que les professions des musées ne disposent pas d'une base de justification approfondie.

Pourtant, durant les quarante dernières années, on a produit une bonne quantité de codes d'éthique de la restauration. Mais, à peine étaient-ils parus que personne ne s'en trouvait vraiment satisfait, et l'on s'employait de nouveau à les modifier, élargir, assouplir, rallonger...

Si nos professions s'en tenaient à leur vocation – la bien nommée « conservation » – leur devoir éthique devrait s'accomplir, en principe, de lui-même. Et le résultat de nos interventions devrait, sans crainte, s'exposer aux réflexions critiques venues d'ailleurs, en particulier du public. Nous serons jugés d'après nos interventions qui sont le résultat direct de nos réflexions et donc de notre sens des responsabilités. Nous ne pouvons pas *agir*, en nous passant d'un fondement éthique solide.

Il n'est pas normal que nos codes soient d'une telle complexité qu'ils n'ont plus de rapport direct avec la pratique ; il n'est pas possible que nous produisions inlassablement de nouveaux codes et des suppléments encore plus vastes. On arrive à des contradictions qui mettent en danger les œuvres, et tout à la fois nos professions – ce qui n'est certainement pas le but recherché. Par exemple, sur le site de la National Gallery de Londres on peut lire dans la courte rubrique *Emploi / personnel* : « *Restauration : les restaurateurs sont responsables du nettoyage et de la restauration de*

toutes les peintures de la collection. » Pourquoi se vante-t-on d'une formation scientifique si, dans ce musée, l'emploi de nettoyeur prend la première place ? Cela signifie qu'on dévalorise la profession.

La terminologie

Comme dans tous les domaines, les questions d'éthique ont leurs racines dans les réflexions ; et les réflexions sont liées aux mots qui les expriment.

Nous avons admis des codes sans nous rendre compte du sens et de la portée des mots utilisés. Ce faisant, nous avons cultivé l'imprécision et accepté l'usage abusif de certains termes. Ne parlons pas de ce jumelage osé « conservateur/restaurateur » devenu à la mode sous l'influence anglo-saxonne (dans cette langue, l'image de la profession est devenue tellement négative que les professionnels ont cru bon de se rebaptiser « *conservators* »). Si on conserve, on ne restaure pas. Et si on restaure, que conserve-t-on ? Une question malheureusement restée sans réponse.

En comparant les noyaux des différents textes, nous constatons des contradictions fondamentales, dues visiblement à une terminologie manquante.

Il faut donc, en premier lieu, donner une définition claire des termes principaux :

Original : désigne l'œuvre par rapport à une copie, une reproduction, une imitation, etc.

Etat originel : état de l'œuvre au moment de sa création. L'état originel ne peut pas être rétabli.

Matière d'origine : ce qui subsiste des matériaux utilisés au moment de la création, dans leur état actuel.



Meister der Münchner Marien Tafeln / Maître des panneaux de Marie, Munich

Annonciation, autour de 1450-1460

Huile sur bois de sapin, 107 x 80,5 cm

Kunsthhaus de Zurich

Etat de conservation : Le panneau de bois s'est fendu de haut en bas. Ceci a provoqué des petites pertes de la couche picturale. La surface est couverte d'un vernis naturel non original, relativement jauni (oxydé) et embué.

Restauration effectuée : recollage du panneau ; dépoussiérage de la surface ; masticage et retouche des pertes. On a gardé le vernis, en corrigeant sa transparence par une très mince couche de vernis Dammar dilué avec de l'huile essentielle de térébenthine. Pour l'exposition dans les salles, on vise des murs tintés et un éclairage jaune pour soutenir l'intégrité de l'œuvre.

Intention originelle : se réfère à la constitution de l'œuvre à l'origine, à son lieu et sa destination initiaux, au type de conservation et de présentation qui était prévu pour elle (et plus largement, au contexte esthétique, historique et culturel de sa création). L'intention originelle doit être l'objet d'une étude approfondie.

Authenticité : L'authenticité signifie la somme des caractéristiques substantielles, certifiées d'un point de vue historique, depuis l'état originel jusqu'à la situation actuelle, qui est le résultat des diverses transformations survenues au cours du temps (Charte de Cracovie, 2000).

Intégrité : L'intégrité désigne l'ensemble des maté-

riaux d'origine et des transformations ultérieures constituant l'authenticité de l'œuvre.

Conservation : La conservation est l'ensemble des comportements d'une communauté qui contribuent à faire perdurer le patrimoine et ses monuments. La conservation est obtenue en se référant à la signification de l'œuvre, avec les valeurs qui lui sont associées (Charte de Cracovie, 2000).

Restauration : La restauration est une opération qui porte sur un bien patrimonial, en vue de permettre la perception de ses qualités sans sacrifice aucun de son authenticité.

Rénovation : La rénovation entend rapprocher l'œuvre d'un hypothétique état « original », sans tenir compte de l'authenticité et en consentant un sacrifice de la matière d'origine, aussi petit que possible.

Commentaire :

Etat originel et authenticité sont bien distincts l'un de l'autre. Si l'on se propose, comme c'est trop souvent le cas, de « se rapprocher le plus possible de l'état originel » afin de rendre service à l'œuvre, à l'artiste et à la société, on s'engage sur un chemin qui n'aboutit nulle part. Une conservation ou une restauration sont donc tenues de respecter les changements qui découlent du passage du temps. « Respecter », ce terme tant utilisé, ne veut pas dire qu'il suffit de documenter un état quelconque, mais bien de défendre un état survenu. Si les musées refusent cette mission fondamentale, ils perdent leur raison d'être. Si les restaurateurs ne veulent pas appliquer ce devoir, leur profession prendra un jour le nom de rénovation.

Noyaux des codes d'éthique

Une analyse détaillée est proposée plus loin, mais comparons ici un choix de textes d'une importance majeure.

- Charte de Venise - 1964

Préambule : [...] *L'humanité, qui prend chaque jour conscience de l'unité des valeurs humaines, considère [les œuvres] comme un patrimoine commun, et, vis-à-vis des générations futures, se reconnaît solidairement responsable de leur sauvegarde. Elle se doit de les leur transmettre dans toute la richesse de leur authenticité.*

Article 3. *La conservation et la restauration des monuments visent à sauvegarder tout autant l'œuvre d'art que le témoin d'histoire.*

Article 4. *La conservation des monuments impose d'abord la permanence de leur entretien.*

Article 5. *La conservation des monuments est toujours favorisée par l'affectation de ceux-ci à une fonction utile à la société ; une telle affectation est donc souhaitable mais elle ne peut altérer l'ordonnance ou le décor des édifices. C'est dans ces limites qu'il faut concevoir et que l'on peut autoriser les aménagements exigés par l'évolution des usages et des coutumes.*

Commentaire :

La formulation est entièrement correcte. Dans le futur nous devons nous orienter plus dans cette voie si nous prétendons à une éthique. Il est postulé que la restauration d'une œuvre inclut la sauvegarde de son témoignage historique, la transmission dans toute la richesse de son authenticité. L'utilité sociale est une bonne chose, à condition que l'œuvre soit préservée dans son authenticité.

- ECCO - European Confederation of Conservator-Restorer's Organisations

(version française - 1993)

La conservation préventive : *consiste à agir indirectement sur le bien culturel, afin d'en retarder la détérioration ou d'en prévenir les risques d'altération en créant les conditions optimales de préservation. [...]*

La conservation (curative) : *consiste principalement à intervenir sur le bien culturel dans le but d'en retarder l'altération.*

La restauration : *consiste à intervenir directement sur des biens culturels endommagés ou détériorés dans le but d'en faciliter la lecture tout en respectant autant que possible leur intégrité esthétique, historique et physique.*

Commentaire :

Sous « restauration » nous trouvons le terme « lecture ». En dehors des documents écrits, ce terme est abusif, tout comme « lisibilité ». Nous l'avons déjà dit (*Nuances* 26, mars 2001), on ne lit pas une œuvre, on la perçoit. La lecture se fait en deux dimensions (largeur-hauteur) ; la perception met en jeu, de plus, une troisième dimension (profondeur). La version anglaise confirme qu'il s'agit de la lecture, ou lisibilité, dans le sens de compréhension : « *dans le but de faciliter sa compréhension* » (« *to facilitate its understanding* »). Il s'agit donc d'adapter l'œuvre aux capacités de compréhension du public d'aujourd'hui : c'est un désastre.

Le terme « esthétique » est mis en valeur. Malheureusement, les paramètres esthétiques qui devraient servir de moyens d'orientation ne sont jamais discutés.



Claude Monet

La Meule au soleil, 1891

Huile sur toile, 61 x 100 cm

Kunsthhaus Zurich

Etat de conservation : La toile est rentoilée à la colle, mais la surface n'a pas souffert. La surface est couverte d'un vernis très jaune. Sous ce vernis, la patine authentique fait preuve d'un état originel non verni.

Restauration effectuée : Enlèvement total du vernis tout en respectant la patine. Exposition sous vitre antireflet.

Monet préférait la protection par une vitre à une saturation avec du vernis (Correspondance avec Paul Durand-Ruel).

« *En respectant autant que possible leur intégrité* » (« *as far as possible* »). Et s'il n'est possible de la respecter qu'à 50% ? Ici, le respect devient de second ordre face à une sorte d'impératif de restauration qui lui est supérieur. Alors que ce devrait être la restauration qui soit limitée par un impératif de respect.

- SCR/SKR - Association Suisse de Conservation et de Restauration - 1999

1.7.2 *La conservation active et curative : [...] a pour objectif d'assurer et de sauvegarder l'existence matérielle du bien culturel en modifiant aussi peu que possible la substance matérielle et l'aspect esthétique, sauvegardant autant que faire se peut l'authenticité de l'objet.*

Commentaire :

Sous le terme « conservation » on retrouve la base de la Charte de Venise. Le sacrifice limité (« *aussi peu que possible* », « *autant que faire se peut* ») de l'intégrité physique et esthétique, et même de l'authenticité, est acceptable (contrairement au cas de l'ECCO, ci-dessus) car il se rapporte au devoir le plus impératif : la pure et simple sauvegarde de l'existence matérielle de l'œuvre, sans laquelle il n'y a plus rien à sauver.

1.8 *Restauration : La restauration est une intervention directe. [...] Par mesures de restauration, on entend*



Jacques Linard
Ecrin à bijou avec des coquillages, 1638
Huile sur bois de chêne, 23 x 31,5 cm.
Kunsthhaus Zurich

Etat de conservation : La peinture fut trop réduite dans ses parties claires par une restauration précédente. La surface est couverte d'un vernis synthétique terni en peu de temps. Restauration effectuée : Réduction du vernis synthétique autant que possible et nécessaire. Retouches, de façon transparente, des parties réduites, seulement pour corriger les contrastes faux et trop vifs. Pose d'un vernis Dammar dilué avec de l'huile essentielle de térébenthine.

aussi bien des mesures qui suppriment des éléments de la substance comme par exemple l'élimination de revêtements jaunés ou brunis, de couches de saleté très adhérentes, d'interventions enlaidissantes ou de modifications ultérieures, que des mesures qui rajoutent des éléments à la substance.

Commentaire :

Sous l'appellation « restauration », on s'aventure à l'opposé de l'éthique. L'enlèvement des vernis et des salissures est vu ici comme un principe légitime, alors qu'il accepte la destruction de substances participant à la valeur historique et garantes d'une partie de l'authenticité. Le principe de base devrait être le soin et la conservation des vernis (sauf lorsqu'ils contredisent assurément une intention originelle non vernie) et l'estimation du rôle des soi-disant « salissures » dans l'authenticité de l'objet.

Propositions pour le noyau d'une éthique de la conservation et de la restauration

Aujourd'hui nous devons reconnaître qu'il n'existe pas une base éthique écrite qui permette aux musées de se diriger dans leurs actions de restauration. Le code de l'ICOM, qui s'adresse à tous les professionnels des musées, englobe toutes les catégories de collections

(y compris celles d'animaux vivants). Le sujet de la restauration est traité en quelques lignes. Son propos est trop général pour servir de guide dans l'univers des beaux-arts.

Le fait est que dans beaucoup de musées on ne conserve pas, et on ne restaure pas non plus, puisque le résultat est souvent de la rénovation, plus ou moins totale.

Comment devraient se comporter les marchands d'art, qui font si souvent traiter des œuvres, si les musées ne donnent pas l'exemple d'une responsabilité solide ? Que réclameront les acheteurs, pour qui le musée est un modèle ? Et comment un restaurateur pourra-t-il se défendre contre les demandes abusives s'il ne peut pas leur opposer des règles claires ?

L'avantage de tous ces écrits sur l'éthique, manqués et contradictoires, est de provoquer une discussion et de nouvelles propositions.

Définition des buts

1-a) L'œuvre d'art est un *témoignage* autant artistique qu'historique, qu'il faut sauvegarder, présenter et transmettre aux générations futures, dans toute la richesse de son authenticité. Elle n'est pas un « message » qu'il faudrait rendre lisible ou compréhensible.

1-b) Le terme « esthétique » doit désigner l'esthétique immanente de l'œuvre. On doit s'efforcer de ne pas laisser l'esthétique de notre époque influencer sur les choix de conservation et de restauration.

2-a) La conservation préventive comprend la mise à disposition d'un environnement optimal, et un suivi attentif, pour empêcher la dégradation des biens culturels et éviter les accidents, dans toute la mesure du possible.

2-b) La conservation active comprend les interventions sur l'objet dans le but de stabiliser l'état de sa matière et de le sauvegarder. Elle ne se prolonge absolument pas automatiquement par une restauration.

3) La restauration porte sur la présentation de l'œuvre et vise à favoriser sa perception. Elle doit respecter ses intentions originelles, ainsi que sa dimension historique, qui sont garantes de son authenticité.

a) *Restauration indirecte* : elle vise à corriger une mauvaise apparence sans intervenir directement sur l'objet, mais sur son environnement et les conditions de sa perception, afin de les mettre en accord avec les besoins de l'œuvre. Elle s'impose avant toute décision d'intervenir directement.

b) *Restauration* : La restauration intervient directement sur l'objet. Elle est avant tout un soin, et une correction des restaurations précédentes fautives ou

dégradées, afin de récupérer une plus grande authenticité.

Lignes de conduite

(Quelques repères)

- Les sources historiques, y compris l'histoire des appréciations successives de l'œuvre, sont à prendre en considération.
- Les recherches relatives à l'esthétique de l'œuvre doivent comprendre l'étude d'œuvres (comparables) dont l'authenticité est particulièrement bien préservée.
- L'éclairage et l'environnement de l'œuvre (espace, position, couleurs avoisinantes, etc.) doivent être étudiés dans le contexte historique où est né le tableau, et adaptés à ses besoins actuels.
- Tout nouveau matériau, toute nouvelle technologie doivent être rigoureusement testés, comparés et maîtrisés avant application.
- La nécessité, ainsi que le programme de l'intervention, doivent être motivés et détaillés par écrit.
- Les états avant, en cours et après intervention doivent être documentés correctement.

Exigences pour les peintures

Les vernis jaunis sont à soigner et non pas à éliminer. Si des vernis épais sont jaunis d'une manière extrême, il est indiqué d'en réduire l'épaisseur. Les vernis peuvent être éliminés dans les cas suivants : si l'œuvre avait été conçue sans vernis par l'artiste ; si ce sont des vernis synthétiques (non-historiques), donc falsifiant l'œuvre ; lorsqu'il est légitime d'enlever des repeints falsifiants très étendus ou de reprendre des retouches dégradées envahissantes. Mais si les repeints sont moins étendus, on s'efforcera de les rectifier sans enlèvement et de sauvegarder le vernis partout en dehors de ces zones.

Pour les tableaux non-vernis, les incrustations sur la couche picturale (patine) appartiennent à l'authenticité et à la qualité esthétique de l'œuvre ; elles devront être conservées.

Exigences pour les dessins

Les usures, les imperfections, causées ou voulues par l'artiste, sont des qualités originelles. La plupart des traces et marques des collectionneurs successifs appartiennent à l'authenticité. Les bains et les blanchiments totaux sont à proscrire, sauf dans l'éventualité où leur omission mettrait l'œuvre en danger et où une intervention ponctuelle serait impossible.

Education et pratique

Jusqu'ici les déontologies de nos professions ont visiblement été trop abstraites et trop contradictoires. Chacun traitait les œuvres selon ses propres critères et son propre goût, et on se gardait de comparer les résultats. Ce que nous devons étudier aujourd'hui ce sont des restaurations modèles, de référence, fruits d'une éthique raisonnable, qui fourniront des bases concrètes pour des discussions constructives. Nos lignes de conduite (les *guidelines*), c'est aussi dans les œuvres bien restaurées qu'il faut les chercher.

Il va de soi qu'en appliquant une éthique raisonnable, les restaurateurs auront énormément à faire pour mettre en état les œuvres faussées par de mauvais traitements antérieurs.

Paul Pfister

Documents étudiés

CODES DES ASSOCIATIONS PROFESSIONNELLES

- ACCR** Association Canadienne pour la Conservation et la Restauration
- CACR**
- Code de Déontologie et Guide du Praticien - version 1998
 - idem Code, version 2003
 - Seconde ébauche du Code de Déontologie et Guide du Praticien - 1999/2002
- (ACRF)** Déontologie Professionnelle élaborée par les Associations de Conservateurs-Restaurateurs français (version sans date)
- AIC** American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works
- Code of Ethics and Guidelines for Practice - 1994
 - Commentaries to the Guidelines for Practice of the AIC - 1996 à 2002
 - AIC Definitions of Conservation Terminology - 2000
 - Evolution of the AIC Code of Ethics/Guidelines for Practice - AIC Newsletter, Vol 16, N° 5, Septembre 1991
 - Evolution of the AIC Code...AIC Newsletter, Vol 17, N°1, Janvier 1992
- (M.P.R.)** The Murray Pease Committee's Report - juin 1963 /
Standards of Practice and Professional Relations of the IIC-American Group
(in *Studies in Conservation*, Vol. 9, No. 4, Août 1964, pp. 116-121)
- AICCM** Australian Institute for the Conservation of Cultural Material (ancien ICCM)
- Code of Ethics and Guidance for Conservation Practice - 1986
 - Code of Ethics and Code of Practice - nouvelle version, 1999
- ARI** Associazione Restauratori d'Italia
- Regole di Etica Generale e principi Deontologici - 1994
- DRV** Deutschen Restauratorenverbänden
- Ehrencodex, Berufsdefinition, Übergreifendes Berufsbild - 1986 / 1990
- ECCO** European Confederation of Conservator-Restorers' Organisations
- Règles Professionnelles (Profession/ Code éthique/ Formation) - 1993
 - Professional Guidelines, ... - version anglaise - 1993
 - Professional Guidelines, ... - version anglaise - révisée mars 2002
- SCR** Association Suisse de Restauration et de Conservation (SCR/SKR)
- Code de déontologie - 1999
- UKIC** United Kingdom Institute for Conservation of Historic and Artistic Works
- Code of Ethics and Rules of Practice - 1996 / 2003
- VeRes** Dutch Association of Restorers
- Code of Ethics - 1992 / version anglaise 1994
 - Code d'éthique - 1992 / version française 1994
 - The civil liability of conservators under dutch law (C.Forder/ G.Rijken - 1994)

Une analyse des codes d'éthique de la conservation-restauration

par Michel Favre-Felix

Bref historique

La plupart des codes d'éthique sont étonnamment récents (ils datent des années 60 et surtout 80/90), au regard d'une activité qui a pris une tournure professionnelle dans le courant du XVIII^e siècle.

Certes, dès la fin de ce Siècle des Lumières, l'attention des grands connaisseurs, puis la constitution des musées, ont inspiré des efforts d'organisation, de sélection, et des critères de qualité. Au XIX^e, Viollet-le-Duc prône l'étude rigoureuse et une documentation détaillée. Cela ne l'empêche pas de se fourvoyer. Les progrès de méthode sont des préalables ; ils ne donnent pas une direction morale qui puisse répondre aux dilemmes de la restauration. La connaissance du patient, de sa pathologie et des remèdes ne tient pas lieu de déontologie.

On discernera des notions éthiques éparpillées dans les écrits de connaisseurs et d'artistes, ou dans la conduite de certaines restaurations. La « réversibilité » des retouches s'amorce déjà avec celles que le peintre Carlo Maratta, au XVII^e, réalise sur des fresques de Raphaël, ou avec les couleurs au vernis du peintre-restaurateur Pietro Edwards, à la fin du XVIII^e.

Mais les principaux éléments d'une déontologie à venir se sont formés au long du XIX^e siècle.

Paradoxalement, le premier mouvement se traduira par la dé-restauration des sculptures, que dictent les exigences nouvelles de l'histoire de l'art et de la philologie.

On retiendra l'attitude très réfléchie du sculpteur Canova. En 1816, il réunit le comité de conseil pour les acquisitions des Musées du Vatican, et stipule que « *seules les œuvres ayant conservé sans altération leur forme ancienne originale, sans restauration, pourront être achetées.* ». Dans le même temps, Canova refuse de compléter les marbres du Parthénon collectés par Lord Elgin, et s'abstient de dé-restaurer le groupe antique du *Laocoon*, qui comportait des ajouts de la Renaissance (voir Rossi Pinelli, dans *The Surgery of Memory* :

Ancient Sculpture and Historical Restoration [1]*). Un souci d'authenticité est ici affirmé sans doute pour la première fois. Cette même année 1816, Guisepppe Valadier commence à restaurer l'Arc de Titus avec des matériaux distinguables de la matière originelle.

La déontologie s'aiguise au milieu du XIX^e grâce aux débats critiques qui éclatent autour des restaurations menées par l'école de Viollet-le-Duc.

L'architecte français pensait devoir, et pouvoir, « rétablir » un monument, en déduisant l'aspect des parties manquantes grâce à une « science » des types et une logique de la construction architecturale. Ruskin montre la vanité de ces restitutions intégrales : l'œuvre ne se résume pas à sa forme théorique mais tient à sa forme propre, liée à sa matière irremplaçable, valorisée par son ancienneté. Il lui oppose une idée d'authenticité qui suppose un respect du passage du temps, ainsi que la conservation des ajouts historiques. Ruskin conçoit enfin la conservation en termes de *transmission*, avec une exigence morale qui trouve sa forme radicale dans cette remarque : « *Nous n'avons pas le droit d'y toucher [Les monuments] ne nous appartiennent pas. Ils appartiennent en partie à ceux qui les ont construits, en partie à toutes les générations d'hommes qui viendront après nous* [2] ».

Succédant aux réflexions de Boito [3] et aux analyses de Riegl [4], le premier congrès des architectes et techniciens des monuments historiques formule la Charte d'Athènes en 1931. Elle attache aux monuments une double valeur historique et artistique, insiste sur l'entretien et la prévention, met au premier rang la conservation, demande le respect des styles différents qui ont constitué au fil des siècles l'état actuel du monument. Elle s'oppose en cela au rétablissement tel que l'avait théorisé Viollet-le-Duc. Une éthique est mise en place, mais elle se traduit encore en une suite de vœux, comme l'indiquent les verbes qui scandent le texte : « recommande », « conseille », « émet le vœu », « approuve », « souhaite ».

La Charte de Venise adoptée au second congrès, en 1964, est d'une autre envergure. Dans une formulation claire et économe, elle établit des définitions – conser-

* Les chiffres entre crochets renvoient à la bibliographie que l'on trouvera en pages 27 et 28.

vation, restauration –, fixe des buts et trace des limites, dans un remarquable esprit de synthèse. Fondamentalement, elle affirme la double valeur esthétique et historique des monuments, mettant au centre la conservation et l'authenticité. En cela, elle adopte une « *ligne ruskinienne adoucie* », selon l'expression de Claude Mignot [5].

La Charte de Venise pour les monuments et les sites s'est imposée et reste aujourd'hui la référence éthique essentielle.

Pourquoi un texte semblable, au même moment, n'a-t-il pas vu le jour pour la restauration des objets d'art sous l'égide de l'International Council Of Museums (ICOM) ? Je risquerai une hypothèse. En 1964, le monde des musées reste sous le coup de la *Great Cleaning Controversy* dans laquelle les musées anglo-saxons se sont vus attaquer pour leurs nettoyages radicaux des peintures anciennes. Les critiques les plus dures sont venues des musées français, italiens, belges, et notamment de Cesare Brandi. Ce dernier publie justement en 1963 sa *Teoria del Restauro* [6], aux visées évidemment éthiques, qui coïncident (trop) parfaitement avec l'esprit de la Charte de Venise. Je suppose que les musées anglo-saxons ne tenaient pas à débattre d'un sujet aussi fâcheux, ni à se trouver engagés par des principes trop définis.

Les musées, s'ils le veulent, s'arrangeront pour adapter aux peintures, sculptures et divers objets d'art, ces principes formulés pour les monuments et les sites. Cet exercice de traduction est d'ailleurs non seulement possible, mais assez profitable.

A la même époque se créait, en 1950, l'IIC (International Institute for Conservation). Sa branche américaine (future AIC) sera la première association professionnelle à se doter d'un code, en 1963. Son document de base, le *Murray Pease's Report*, est fréquemment mentionné, mais, à y regarder de près, il s'intéresse surtout à fixer les devoirs du restaurateur envers le client et envers la profession (examens, rapports, contrat, sécurité).

Chartes et codes professionnels

Dans l'ensemble des textes aujourd'hui disponibles, on distinguera deux groupes.

Le premier comprend les Chartes, ou les déclarations, promulguées par des *organisations internationales* (UNESCO, ICOM, ICOMOS, ICCROM, etc).

Elles ont pour objet de *définir la discipline*, son but, ses moyens, son domaine légitime – et au fil des ans, de les préciser au besoin.

Le second groupe rassemble les Codes de Déontologie et Guides du Praticien adoptés par les *associations professionnelles*.

Ils ont pour but d'*instituer une profession*, en la distinguant des professions apparentées (artisan, artiste), en adoptant des standards de qualité, des règles de conduite, et en préconisant une formation supérieure. Ils visent une pleine reconnaissance de cette activité dont l'exercice serait réglementé, au même titre que la médecine par exemple.

Les Chartes fixent des devoirs envers l'œuvre et envers la société au sens large, qu'elle soit nommée « *humanité* », « *communauté* », « *générations à venir* », etc. Se réclamant d'une approche humaniste du patrimoine, et d'une réflexion critique, elles donnent des principes fondamentaux et certaines limites explicites.

Les Codes Professionnels, outre des engagements généraux envers l'œuvre et son usage social, fixent des devoirs précis envers le possesseur, ou le responsable légal, envers les collègues, parfois l'artiste, et le public sous certains aspects.

Les Chartes, tout en ayant une portée fondamentale, s'inscrivent, contrairement à ce que l'on pourrait croire, dans l'évolution historique des mentalités, des rapports d'une société à son patrimoine. Elles se sont d'ailleurs reformulées quasiment tous les trente ans, soit à chaque génération successive.

La Charte d'Athènes (1931) – première en date – se félicite des efforts de législation protectrice et prend acte de l'évolution des principes de restauration : « *dans les divers Etats représentés prédomine une tendance générale à abandonner les restitutions intégrales* ».

La Charte de Venise (1964), dans son introduction, confirme ces progrès de « *la sensibilité* » et de « *l'esprit critique* ».

Trente ans plus tard encore, le Document de Nara (1994), sur l'authenticité, s'interroge sur la conservation/restauration, cette fois « *dans un monde en proie aux forces de globalisation et de banalisation* », et appelle au « *respect de la diversité culturelle* ».

A sa suite, la Charte de Cracovie (2000) pose dans son préambule : « *...pressés par le processus d'intégration européenne, à l'aube d'un nouveau millénaire, nous sommes conscients de vivre dans un cadre où les identités, dans un environnement en extension constante, deviennent plus singulières et distinctes.* »

Le seul code professionnel qui exprime une inquiétude dans le contexte contemporain, et se réclame de la Charte de Venise, est celui de la SCR suisse.

Nous trouverons encore des documents annexes dont le but est de formuler la ligne déontologique pour un domaine nouveau (la restauration des Jardins Historiques, par exemple, pour la Charte de Florence en 1982) ou de la préciser face à l'évolution des sociétés (Charte sur le Tourisme ICOMOS, en 1999,

Déclaration de Rome ICOMOS, en 1983, etc.).

Les codes professionnels anglo-saxons sont dérivés du modèle de l'AIC américaine et comportent deux volets : un *Code of Ethics*, qui contient des principes (des « visées ») et un *Guideline* ou *Standard for Practice* qui propose des modèles d'action et/ou de comportements, dont le non-respect grave pourrait conduire à des « sanctions disciplinaires ». Aussi le premier volet est-il plus abstrait et général, et le volet Guide du Praticien plus normatif, puisqu'il veut promouvoir des standards. Par exemple, le *Guidelines for Practice* de l'AIC américaine indique, dans un long commentaire de quelque vingt-cinq pages, pour chaque thème abordé, un niveau de pratique « *minimum acceptée* », de pratique « *recommandée* », et envisage des situations d'exception.

Enfin, les Codes Professionnels sélectionnent volontiers des vues éthiques « toujours valables » (honnêteté, profond respect, responsabilité, mieux possible), tout en laissant une grande marge de manœuvre dans le projet de restauration. Le niveau de restauration, l'ampleur des retouches, des reconstructions, etc., restent pour l'essentiel à définir par un accord entre les souhaits du client et le praticien qui le conseille.

Problèmes de terminologie

Les cohérences ou divergences entre les divers codes sont plus qu'anecdotiques. Elles peuvent se mesurer par exemple en étudiant le sens qu'ils donnent aux termes « restauration », « conservation », « prévention », « traitement », ...

On signale souvent que le mot « conservator » est employé dans le monde anglo-saxon tandis que les pays de langues romanes (et germaniques) utilisent traditionnellement le mot « restaurateur » et ses équivalents. Une fois admis cet usage, c'est malgré tout le même professionnel que l'on désigne. On a cru bon, finalement, d'accoler les deux mots (quelques codes ont souhaité étendre le terme de « conservator » à tout type de professionnel concourant à la conservation de l'œuvre. Certes, le gardien de salle, le documentaliste ou le technicien de la climatisation protègent l'œuvre... cependant, cette extension ne résout pas grand-chose). Mais lorsqu'il ne s'agit plus de désigner l'acteur, mais l'activité, nous n'avons plus de convention simple.

« Conservation » et « Restauration », les deux termes se distinguent, se chevauchent ou s'expliquent de diverses manières selon les codes, et d'une période à une autre. Ne pas avoir une terminologie claire dans cette profession ne va pas sans poser un problème.

La Charte de Venise distinguait « conservation » et



Intervention minimale

*Le Tricheur, de Georges de La Tour (vers 1630)
Lors d'une intervention, avant l'entrée du tableau
au Louvre, des retouches avaient été faites
pour masquer les principales craquelures d'âge.*

*Peintes au blanc de zinc et résine synthétique,
elles avaient viré à un ton plus clair, visible ci-dessus.*

Le Louvre a entrepris une restauration minimaliste :

- 1) suppression minutieuse des seules retouches blanchies, en préservant le vernis existant ailleurs.*
- 2) conservation des autres retouches, anciennes, qui avaient gardé leur ton juste.*
- 3) conservation de la bande d'agrandissement ancienne existante dans la partie supérieure.*

« restauration ». L'ECCO européenne adopte une position maintenant classique en trois temps :

- 1) l'examen et le diagnostic,
- 2) la conservation, soit préventive (mesure indirecte) soit curative (action directe),
- 3) la restauration (action directe).

Ce schéma est suivi par la SCR Suisse, le DRV, l'ACRF, l'ICOM-CC.

Nous voyons qu'ici on fait une distinction en fonction de la visée : soit de consolider sans chercher à modifier l'aspect, soit d'intervenir sur l'aspect, ce qui implique une part d'interprétation.

L'autre manière de départager est selon qu'une mesure est directe, ou indirecte sans contact avec l'œuvre.

Pour la *Carta del Restauro* italienne de 1972, il y a « restauration » dès que l'on *touche* à l'œuvre, depuis la simple consolidation non-visible jusqu'à la retouche.



Conservation préventive

Cathédrale de Noto, Sicile

«En Italie, la conservation préventive n'existe pas [...] Il y a trop de restaurations et trop peu de prévoyance»,
pouvait déclarer *G.Martellotti, restauratrice du
groupement CBC, en 1996.*

*En effet, année après année, se sont succédés
colloques et discussions à propos de la consolidation
de la cathédrale de Noto, chef-d'œuvre du baroque sicilien.
Hélas, le dôme (visible ci-dessus) n'a pas eu la patience
d'attendre la fin des débats, ni le déblocage des crédits.
Il s'est effondré en mars 1996.*

Tout le reste est de la « sauvegarde ». L'AIC américaine suit finalement la même ligne de partage, en nommant « traitement » toutes les opérations directes et « conservation préventive » les mesures sans contact.

Mais en outre, l'AIC et nombre de codes anglo-saxons ont adopté le mot « conservation » comme terme générique. Il englobe toutes les mesures prises, directes ou indirectes : de la « préservation » à la « documentation », de « l'examen » à la « restauration ».

Dans cette série de codes, inspirés les uns des autres, une idée d'interprétation caractérise les actes de « restauration ». En outre, cette catégorie a été subdivisée récemment, par plusieurs codes, en deux sous-catégories : « restauration » et « reconstitution » (Burra Charter/UKIC/CACR/AICCM). C'est une nouveauté. Le premier terme recouvrirait les enlèvements, nettoyages, ou les remises en ordre sans ajout, tandis que « reconstitution » est introduit pour désigner les ajouts à l'œuvre, retouches ou compléments. Il est traduit par « reconstruction » en anglais, ce qui ajoute à la confusion.

Le code hollandais VeRes, qui utilise l'appellation professionnelle « restorer », parle essentiellement de « traitement » ou « action ». Il utilise quelquefois « restauration » dans un sens global, indéfini.

J'ai voulu mettre en lumière ces problèmes de cohérence dans la terminologie afin d'éviter la mésinterprétation de telle ou telle règle guidant la « restauration », dans les différents codes. Le commentateur pourrait se fourvoyer, mais il n'est pas moins vrai que les professionnels eux-mêmes peinent à échanger clairement leurs idées. Des glissements d'une notion à une autre se produisent. Enfin, le public, qui n'est pas sensé avoir décrypté les différentes terminologies, manque d'une information claire.

Les buts de la restauration

Au-delà de ces redécoupages, on admettra, avec S. Bergeon et G. Brunel [7], que la « conservation » vise à remédier aux défaillances de la matière, consolider, stabiliser, tandis que la « restauration » vise à remédier aux défauts d'aspect, de présentation de l'œuvre.

Pourtant, ce n'est là qu'un schéma général et le lecteur des codes déontologiques achoppera sur leur manque de cohérence lorsqu'il s'agit de définir la restauration dans ses buts.

« Restaurer un édifice, c'est le rétablir dans un état qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné ». Cette célèbre définition mise au point par Viollet-le-Duc, marque l'avènement de la notion moderne de restauration, avec toute l'ambiguïté qui l'accompagne. La Charte d'Athènes, puis celle de Venise, sont bâties sur la critique de cette définition, sur l'abandon des « restitutions intégrales ».

La Charte de Venise, pour définir le but de la restauration, évite donc soigneusement toute idée de « rétablissement », toute référence à un « état antérieur » (ou pire « original ») qui sous-entendrait une réversibilité du temps. Elle note :

Article 9.

La restauration est une opération qui doit garder un caractère exceptionnel. Elle a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse,...

En regard de cette formulation, particulièrement soignée, les codes professionnels avancent des buts sensiblement différents. On peut les répartir en deux tendances, selon qu'ils mettent en avant « rétablir un état antérieur » ou « rendre compréhensible, lisible ».

« Rétablir un état antérieur »

Récupérant en partie l'optique du XIX^e siècle, plusieurs codes, et non des moindres, définissent la

restauration comme le rétablissement d'un état antérieur.

UKIC – Angleterre ; AICCM (dans sa version 1986) ; CACR – Canada (ci-dessous) :

Restauration : Toutes les mesures prises pour modifier la structure et les matériaux existants d'un bien culturel dans le but de représenter un état antérieur connu. La restauration a pour objet (de préserver et) de révéler la valeur esthétique et historique d'un bien culturel ; elle se fonde sur le respect des matériaux d'origine et s'appuie sur des renseignements précis au sujet de l'état antérieur

Il est à noter que dans la version nouvelle de son code, le CACR a supprimé le mot « préserver », puis a remplacé les termes « valeur esthétique et historique » – hérités de la Charte de Venise – par la formule élastique « caractéristiques culturelles essentielles ».

Si l'on se donne la peine de comparer avec la définition de la Charte de Venise, on remarque : que la restauration n'est plus exceptionnelle, qu'elle n'a plus pour objet de « préserver », qu'elle vise un retour à un état antérieur, qu'elle respecte uniquement les matériaux d'origine (alors que Venise parlait de « *substance ancienne* », qui ne se limitait pas aux matériaux de l'époque de création), qu'elle se contente de « renseignements précis » en guise de documents authentiques, qu'elle n'exclut plus une part d'hypothèse.

Tout en rappelant que la « restauration », pour le CACR, n'inclut pas les retouches, on se demande comment un restaurateur pourra représenter un état connu lorsqu'il nettoie ou enlève des repeints. En réalité, la Cène de Vinci par exemple, une fois nettoyée, était telle que jamais personne ne l'avait vue.

AIC – Américain :

Restauration : Tous traitements visant à rétablir (« to return ») un bien culturel dans un état connu ou supposé (« assumed state »), fréquemment par l'ajout de matériaux non-originiaux.

Le code AIC parle de rétablir « un état connu ou supposé », sans doute parce qu'il inclut les retouches. Cependant, en justifiant des états hypothétiques, il rejoint la définition du XIX^e siècle.

« Rendre compréhensible, lisible »

Rappelons-le : ces termes sont absolument inappropriés pour les œuvres d'art (à l'exception des textes) et dangereux puisqu'ils conduisent à adapter l'œuvre aux capacités de « compréhension » de notre époque.

Ce deuxième groupe est tout aussi prestigieux.

ICOM : « ...est l'action entreprise pour rendre un objet

détérioré ou endommagé compréhensible... »

ECCO : « *intervenir directement sur le bien ... dans le but d'en faciliter la lecture* ».

SCR : « *de rendre compréhensible et lisible le message que transmettent sa forme et son contenu* ».

AICCM (dans sa version de 2000) : *Restauration : traitement du bien culturel par une intervention minimale en vue d'améliorer son interprétation. La restauration peut consister à réassembler des composants dispersés, retirer des matières étrangères, ou réintégrer en utilisant de nouveaux matériaux.*

La lisibilité ou la lecture figurent encore dans les codes de l'ACRF, du DRV allemand.

Nous l'avons signalé, l'ECCO cherche actuellement à réviser son code, non sans difficultés. D'ores et déjà, uniquement dans sa version anglaise, la définition de « restauration » a été amendée ainsi :

« ...dans le but de faciliter sa perception, son appréciation et sa compréhension... » (« *with the aim of facilitating its perception, appreciation and understanding* »)

Ces deux termes que nous soulignons indiquent une réelle avancée, due en particulier aux réflexions de Paul Pfister.

Considérations juridiques

Le contrat qui lie le professionnel et son commanditaire pourrait se concevoir sous deux formes : le *contrat d'entreprise* (qui oblige à un résultat) et le *mandat* (qui ne prévoit qu'une obligation de moyens). C'est cette dernière forme qui s'appliquerait par défaut [8].

La profession a adopté la forme du mandat (« *commission* » ou « *contract for service* » en anglais) à l'instar du médecin, de l'avocat ou du gestionnaire financier.

Étant donné que le mandataire s'engage pour l'essentiel à « faire de son mieux », à promettre non un résultat mais « sa diligence », le mandat repose sur les notions générales de « devoir d'application » et de « bonne pratique ». On voit que pour donner corps à ces notions, les codes d'éthique et de conduite professionnelle sont des références indispensables.

En quoi la forme du mandat est-elle justifiée pour le contrat de restauration ?

On a fait remarquer que le contrat d'entreprise s'appliquait le plus souvent aux activités qui produisent un objet (« *contract for service and supply of a thing* »), ayant une part technique, de construction, tandis que le mandat correspondait à un service, davantage immatériel. Mais si le restaurateur « ne produit pas un objet culturel nouveau » (ECCO) – ce qui le distingue absolument de l'activité artistique – son travail inclut pourtant une part de réalisation. Dans ce sens, le juriste

peut soutenir que la restauration, lorsqu'elle réalise une retouche, un rentoilage, une consolidation, pourrait être tenue à une obligation de résultat. Il est d'ailleurs tout à fait possible de promettre un résultat sur certains points précis, dans la rédaction du contrat. La profession est néanmoins réticente. Le code hollandais VeRes va plus loin, puisqu'il interdit à ses membres de garantir sans condition la qualité du résultat final.

On comprend que le médecin s'engage à soigner le mieux possible mais non à guérir, l'avocat à défendre les intérêts de son client mais non à gagner sa cause. On saisit moins bien l'équivalent pour le restaurateur. S'engage-t-il à conserver/restaurer mais sans promettre de « rétablir l'état d'origine » ? Fabrizio Lemme [8] note que ce but serait totalement irréaliste : c'est une évidence qui n'a pas besoin de se dire. Ou bien, sans promettre de « rétablir un état antérieur connu », formule qui sert à définir la restauration dans certains codes ? Rétablit-il alors un état inconnu ? Ou bien n'est-il tenu d'aboutir dans aucun des traitements qu'il entreprend ? L'absence de réponse à ces questions est un des vides de l'éthique de la profession.

Le fait que la responsabilité contractuelle porte sur les *moyens*, a un retentissement dans la rédaction des codes où l'on voit se multiplier les minorations du devoir. Ainsi, se généralise l'usage du mode conditionnel : « *devrait* », « *should* ». Le professionnel ne « *doit* » pas faire quelque chose, il lui suffit de « *s'efforcer de* », « *chercher à* ».

Aléa et scientificité

Dans son étude sur la responsabilité civile du restaurateur [8], Franz Werbo, professeur à la faculté de droit de Fribourg, met en lumière un autre critère, bien plus pertinent, pour justifier la forme du *mandat* : l'existence (dans l'activité concernée) d'un *aléa*. C'est parce que l'efficacité d'un soin, ou l'issue d'un procès, sont aléatoires que le médecin et l'avocat sont mandataires. Les réactions complexes du corps, les délibérations d'un tribunal, expliquent cette imprévisibilité.

L'*aléa* est certainement l'argument le plus convaincant pour justifier que le restaurateur ne promette pas de résultat. Mais on remarque alors que la profession est extrêmement loin d'assumer cette caractéristique devant le public. L'aléatoire, qui implique une incertitude et des risques imprévisibles, est implicite au centre de l'activité, mais il n'est jamais signalé. L'unique exemple, à ma connaissance, pourrait se trouver dans le § 3.3 du code d'éthique de l'ICOM-CC : « *Puisque le risque de manipulation ou de transformation nuisible est inhérent à toute mesure de conservation ou de restauration, le conservateur-restaurateur doit obser-*

ver dans son travail la plus proche coopération avec le responsable ou autres savants qualifiés. » Encore, dans cette formulation, ne reconnaît-on qu'un risque d'erreur pure et simple si les décisions sont prises par un seul individu, mais pas véritablement le caractère aléatoire de la conservation/restauration. Le reste des codes et chartes est muet sur ce point.

Tout au contraire, les musées et la plupart des professionnels diffusent une image de maîtrise complète, en insistant sur les garanties scientifiques dont bénéficieraient les interventions. C'est une situation paradoxale, puisque le caractère « scientifique » d'une activité, ainsi que le note Franz Werbo, implique une prévisibilité du résultat et va à l'inverse de la qualification de mandat.

Nous ne trancherons pas ce débat, mais pour la juste présentation de la discipline, il serait nécessaire d'informer le mandant (et le public) du caractère non prévisible des résultats.

L'intégrité mise à l'écart

De nombreux textes (ECCO, AICCM, ICOM, etc.) et un discours ordinaire dans la profession, tiennent pour un fondement éthique le « respect de (ou *pour*) l'intégrité » du bien culturel. Ce devoir entre dans les définitions mêmes de la « restauration ». Il y sert en quelque sorte de cadre, ou de limite à l'intervention.

ACRF : « *la mission du conservateur-restaurateur est d'assurer la pérennité des biens culturels [...] dans le respect de leur intégrité physique, historique et esthétique.* »

Cependant, cette notion apparaît à la fois ambiguë et inappropriée, à plus d'un titre.

Première difficulté : l'intégrité est par définition « *l'état d'une chose qui est demeurée intacte* », rappelle D.Cohen [8]. Or, d'une part, le restaurateur s'occupe en majorité d'œuvres endommagées, lacunaires ou déjà restaurées qui n'ont plus rien d'« intactes ». Mieux vaudrait parler du respect pour « ce qui reste de l'intégrité ».

D'autre part, alors que l'intégrité sert de socle éthique, les codes ne la définissent jamais.

Qu'est-ce que l'intégrité « physique » ? Cet aspect central reste indéterminé. Ce pourrait être l'intégrité des matériaux actuellement présents. Au contraire, en lisant les codes dans leur contexte, on comprend qu'il s'agit de « ce qui reste de la matière originelle ».

Qu'est-ce que respecter l'intégrité « historique » ? Au choix, ce pourrait être de préserver intégralement tous les changements, pertes ou apports, accumulés dans l'histoire, dus au temps et aux hommes du passé. Ou

au contraire de respecter uniquement ce qui se rapporte au moment historique de la création. Les codes ne fournissent pas la réponse, mais la deuxième solution ressort comme la plus probable.

Qu'est-ce que respecter l'intégrité « esthétique » ? Au choix, cela supposerait de compléter l'œuvre jusqu'à ce qu'elle paraisse intacte, intègre. Ou bien, cela interdirait de faire le moindre apport esthétique moderne, comme des retouches.

Nous voyons que ces termes aboutissent à des idées aussi absurdes que totalement contradictoires. Chacun peut y entendre ce qu'il veut ; personne ne cherche à les préciser.

Deuxième difficulté, qui n'a pas échappé aux rédacteurs de certains codes : le traitement de conservation/restauration, tel qu'ils le conçoivent (voir ci-dessous), produit obligatoirement un *changement*, une *modification*, qui entame ce caractère intact.

Définition CACR : « *Traitement* » : *Toute action directe modifiant la nature chimique ou physique d'un bien culturel, avec comme objectif sa pérennité. Le niveau de l'intervention peut varier d'une simple stabilisation à une restauration en profondeur.*

Définition AIC : « *Traitement* » : *L'altération volontaire des aspects chimiques et/ou physiques du bien culturel [...].*

Définition UKIC : « *Restauration* » : *toutes actions entreprises pour modifier les matériaux existants et la structure du bien culturel afin de représenter un état antérieur connu.*

D'où une incohérence qui a conduit des codes de première importance à introduire un bémol (souligné par nous), qui minimise la portée de ce devoir :

ECCO : « *La restauration consiste à intervenir directement sur des biens culturels [...] tout en respectant autant que possible leur intégrité esthétique, historique et physique.* »

ICOM : « *...avec un sacrifice minimum de son intégrité esthétique et historique.* »

CACR : Le choix de techniques qui « *ne porteront pas atteinte à l'intégrité culturelle et physique du bien culturel* » est devenu « *minimiseront l'atteinte à l'intégrité...* » (On remarque l'apparition d'une « intégrité culturelle »)

Le code américain de l'AIC est allé plus loin en décidant de supprimer toute référence au respect de l'intégrité.

La question a été soulevée lors de la mise au point d'une nouvelle version en 1992 (voir : Evolution of the AIC Code of Ethics/Guidelines for Practice, by the Ethics and Standards Committee, Supplement n°3,



La valeur sacrée

Détail d'une Icône du XIV^e siècle.

Dans la tradition iconodoule, l'icône n'est pas vénérée seulement comme image renvoyant au Saint lui-même. Elle est même considérée par certains comme sacrée jusque dans sa substance même. Pourtant, dans nombre de musées, des icônes ont été nettoyées jusqu'à la dernière couche.

Lors de la préparation d'un nouveau code de l'ICOM, une disposition avait été proposée, en 2000 : « La restauration d'objets sacrés peut être inacceptable pour les communautés qui les ont réalisés et qui y sont toujours liées. » Elle n'a pas été retenue.

Part 1, in AIC Newsletter, Vol 17, Number 1, January 1992).

« 1) Le respect pour l'intégrité de l'objet est-il un but vers quoi tendre [...] ou un standard à observer sous peine de sanction disciplinaire ?

2) Comment pourrait-on clarifier « respect pour l'intégrité » ?

3) Est-ce que la phrase « respect pour l'intégrité de l'objet » définit de manière adéquate la relation fondamentale entre le conservateur et l'objet, ou bien a-t-on besoin de débattre encore de ce concept, ou de le modifier ? »

Parmi les sujets de réflexion : « Nous devons reconnaître que certains aspects de l'intégrité d'un objet peuvent être compromis par des traitements qui visent à préserver ou restaurer d'autres qualités que cette intégrité »

L'AIC a finalement supprimé la référence à l'intégrité



Charte de Venise

La cathédrale d'Amiens a été l'objet d'un ambitieux programme de nettoyage, débuté en 1993, utilisant la nouvelle technique du laser et comprenant une étude des restes de polychromie encore présents. Les services culturels de la ville se sont alors enthousiasmés à l'idée d'une possible « recoloration réversible » de certaines statues. En réalité, les sculptures ayant été repeintes diversement et à plusieurs reprises au cours des siècles, toute restitution des couleurs « d'origine » serait totalement illusoire. Heureusement cette idée a été écartée, grâce à la base éthique de la Charte de Venise.

té (comme l'a fait également l'UKIC britannique) en lui préférant :

« *respect pour le bien culturel, son caractère et sa signification uniques, et pour le peuple ou la personne qui l'ont créé* » (version 1994). Reconnaissons que la formule est devenue remarquablement abstraite.

De même la nouvelle version de l'ECCO, de mars 2002 (seulement disponible en anglais) supprime « intégrité » et choisit « propriétés » : « *while respecting as far as possible its aesthetic, historic and physical properties* ».

Le CACR canadien, après s'être posé la même question, a maintenu le mot « intégrité » mais en usant beaucoup du mode conditionnel (voir Seconde ébauche du Code de déontologie et du Guide du praticien du CACR/ACCR – 2000).

Il semble que cette mise à l'écart ne soit pas étrangère au « juridisme » actuel. N'oublions pas que les codes professionnels servent de base acceptée par les parties dans le contrat. Autrement dit, si les choses tournent mal, ils deviennent une référence opposable

dans une éventuelle action en justice [8]. Non seulement le restaurateur ne peut être jugé sur le résultat, puisqu'il ne s'engage que sur les moyens, mais il ne serait responsable qu'en cas de « grave négligence », au regard des standards de son code d'éthique. Une telle course à la précaution juridique fait dériver les textes vers le bas. Dans son *Code of Ethics* des principes généraux, l'AIC emploie « shall » (doit), tandis que dans ses *Guidelines* pour la pratique, il utilise toujours « should » (devrait), minorant.

Ainsi que le remarque Stephen Timmer (avocat) : « *Le résultat est que nous fixons un standard de responsabilité [juridique] si bas que pratiquement aucun restaurateur ne pourrait être tenu pour justiciable de quelque dommage que ce soit survenu dans le processus de restauration* [8] ».

Dans le même ordre d'idée, la nouvelle loi américaine sur le *copyright* qui reconnaît à l'artiste un droit moral à l'intégrité de son œuvre, a prévu spécifiquement d'en excepter la restauration : « *La modification d'une œuvre d'art plastique qui résulterait d'une restauration de cette œuvre n'est ni une destruction, ni une distorsion, ni une mutilation...* ». L'artiste, le seul sans doute dont les actions en justice auraient quelque chance d'aboutir, ne pourra donc plus faire valoir son droit moral.

L'authenticité

Elle s'inscrit en toutes lettres dans le préambule de la Charte de Venise. Elle est le sujet du document de Nara. La Charte de Cracovie la met en valeur et lui donne une définition :

« *Authenticité. L'authenticité signifie la somme des caractéristiques substantielles, certifiées d'un point de vue historique, depuis l'état originel jusqu'à la situation actuelle, qui est le résultat des diverses transformations survenues au cours du temps.* »

Doit-on consacrer un chapitre à l'authenticité ? Cette notion capitale ne figure dans aucun des codes déontologiques étudiés (hormis le code suisse).

L'ICOM et la réversibilité

Le code de l'ICOM a une valeur particulière dans la mesure où il engage tous les professionnels actifs dans le monde des musées – responsables des collections, chimistes, services administratifs et d'information, etc. Le destin de l'œuvre dépend de tous, non du seul restaurateur. Or l'éthique du scientifique est tout autre que l'éthique réclamée pour la conservation des œuvres (et peut lui être contraire, voir l'article d'Anatoly Alyoshin, à la suite). On attendrait donc de l'ICOM une

vue exigeante et claire. Malheureusement, il traite de la conservation-restauration en quelques phrases seulement.

Les musées doivent « *assurer une protection et une conservation satisfaisantes* », « *s'assurer que les collections seront transmises aux générations futures en aussi bon état de conservation que possible* ». Selon son code de 1986 (adopté à Buenos Aires), les décisions devaient être collégiales : « *Le degré de remplacement ou de restauration de parties perdues ou endommagées d'un objet, d'un spécimen ou d'une œuvre d'art, acceptable d'un point de vue déontologique, nécessite une coopération appropriée entre tous ceux qui ont une responsabilité envers l'objet et il ne doit pas être décidé unilatéralement.* » Dans cette version, l'ICOM ne fournissait aucune direction éthique, mais tout au moins demandait-il encore que l'on « *connaisse bien* » les problèmes déontologiques et renvoyait aux « *déclarations et codes déontologiques établis par les organes professionnels de conservateurs-restaurateurs.* » Ce n'est plus le cas aujourd'hui, ce qui nous semble particulièrement grave.

Dans la nouvelle version, adoptée en juillet 2001, par la xx^e Assemblée générale, réunie à Barcelone, l'ICOM n'invoque même plus les codes existants. Après un bref passage sur la conservation préventive, il réduit la question de la restauration à l'in vraisemblable paragraphe suivant :

« *Qu'il s'agisse de restauration ou de réparation, le principal objectif doit être de stabiliser l'objet ou le spécimen. Dans les zoos et les aquariums, les pratiques de conservation peuvent inclure des techniques d'enrichissement environnemental et comportemental. Toutes les procédures de conservation doivent être documentées et réversibles, et tous les éléments ajoutés et les modifications physiques ou génétiques apportées doivent se distinguer clairement de l'objet ou spécimen initial.* » Point, à la ligne.

Passons sur le style surréaliste de ce texte. La gravité tient à son irréalisme : le comité d'éthique de l'ICOM (Conseil des Musées) montre une complète ignorance des conditions d'exercice de la restauration lorsqu'il affirme que toutes les procédures *doivent être réversibles*. Tous les restaurateurs savent que la plus grande part des interventions ne peuvent pas l'être.

Le code suisse va jusqu'à le reconnaître dans l'absolu :

1.7.2 : « *[...] Les conservateurs-restaurateurs sont conscients que les mesures et les matériaux sont irréversibles.* »

1.8 « *[...] Les interventions de restauration sont irréversibles et font partie intégrante du bien culturel...* »

L'ICOM devrait savoir que la réversibilité est simplement un *critère de qualité*, à quoi l'on doit s'efforcer au maximum. De même, les modifications – si l'on prend l'exemple des retouches – n'ont pas toutes à se distinguer « clairement » quelle que soit l'œuvre (un Van Eyck, par exemple), mais elles doivent être au minimum « décelables » par un moyen usuel. C'est un critère de légitimité.

Il n'est pas rassurant de voir l'ICOM perdre de vue la réalité singulière des musées. Le comité chargé de réviser ce code pour 2004 a prévu une place à part pour le règne animal, mais les deux erreurs signalées ci-dessus sont encore maintenues (cf. son futur article. 2-23).

On se demande enfin pourquoi l'ICOM ne se réfère pas tout simplement à la Charte de Venise, en adhérant à son esprit et à ses règles. Je pense que la réponse avancée plus haut est toujours d'actualité : les exigences de cette charte ne sont pas acceptées par tous les musées, et l'on sacrifie l'éthique à la courtoisie internationale.

L'information du public

L'accès à l'information :

Le principe de base veut que le restaurateur obtienne l'accord du propriétaire, ou du responsable légal, avant de diffuser toute information *spécifique liée à l'objet*, y compris le traitement entrepris sur celui-ci. De ce fait, les grands codes professionnels de l'ECCO, AIC, UKIC, AICCM, etc, remettent ce problème entre les mains du responsable. Ils n'envisagent même pas de rendre compte au public du travail réalisé, ni ne s'obligent à répondre à ses questions.

Le code suisse de 1999 fait à nouveau exception :

2.2 *Obligation de diffuser des informations vérifiables.*

Les conservateurs-restaurateurs sont tenus d'agir conformément à la vérité et de diffuser des informations complètes. Les résultats de leurs travaux doivent être accessibles à leurs confrères et au public.

Et dans une moindre mesure, celui du CACR canadien :

[La documentation] *doit aussi être mise à la disposition des personnes qui désirent la consulter pour des raisons valables* [sauf confidentialité spécifique].

Concernant les collections des musées, les règles générales seront donc à trouver dans le code de l'ICOM. Sa version actuelle (2001) traite cette question dans deux paragraphes (nous soulignons certains

passages) :

2.8 « [...] L'accès aux informations demandées sur les collections doit être accordé sous réserves de restrictions liées à des raisons de confidentialité ou de sécurité. »

7.2 « Relations avec le public : ...[les professionnels] sont soumis aux exigences de la confidentialité, mais doivent partager leur expérience professionnelle avec le public et les spécialistes, en permettant un accès contrôlé mais illimité des objets ou documents demandés qui leur sont confiés, même dans le cadre d'une recherche personnelle ou d'un domaine d'intérêt spécifique. »

Or, cette position humaniste et responsable risque d'être abandonnée dans la refonte de son code à laquelle l'ICOM travaille en ce moment. Selon les propositions en cours, les « relations avec le public » ne feraient plus l'objet d'aucun paragraphe. On ne retiendrait que le devoir de rendre les collections, et les documentations qui y sont liées, « accessibles à la communauté universitaire et académique ». Ce serait un recul très inquiétant sur le principe, et éthiquement fort discutable.

Soyons plus précis. Si la présentation des documents et des informations, au public qui en faisait la demande, était un devoir des musées, pourquoi n'en serait-il plus un en 2004 ? On ne se libère pas d'un devoir éthique sans justification claire, et sans que les motifs soient d'un ordre éthique supérieur. Jusqu'à plus amples précisions, un tel changement ne pourra être compris que comme une défiance envers le regard du public, voire comme une crainte. Pour quelles raisons ?

Le contenu de l'information :

Les professionnels ont le devoir de diffuser des informations véridiques, exactes, honnêtes, objectives. Qu'elles doivent être complètes n'est jamais mentionné, hormis dans le code suisse (« *diffuser des informations complètes* »).

La nouvelle déontologie des membres de l'ICOMOS (novembre 2002), assez réfléchie, s'en rapproche :

Article 11 : « Les membres de l'ICOMOS s'opposent à toute manipulation ou dissimulation des résultats de leurs travaux. [...] »

Ils sont aussi incités à contrôler les informations relayées par des tiers :

Article 10 : « Les membres de l'ICOMOS s'emploient à décourager activement les présentations déformées, les fausses informations. [...] »

Cette recommandation n'existe pas dans les autres codes, alors qu'elle est un complément essentiel. Nous

savons que le grand public tient son information moins des austères revues publiées par les musées que de la presse généraliste. Puisqu'elle est alimentée par les dossiers de presse de ces institutions, celles-ci devraient s'employer à rectifier les erreurs que propagent les médias en toute innocence (ex. : mythe du retour à l'état original, réversibilité, restauration dite scientifique, etc.).

Sur les interventions fautives :

Signaler un projet non-éthique, l'emploi dangereux d'un produit ou un procédé dommageable, est reconnu comme légitime (quoique rarement décrit comme impératif) lorsqu'il s'agit d'interventions à venir, et qu'un silence mettrait les œuvres en danger.

En revanche, la déclaration publique d'une faute, d'un dommage déjà commis, les restaurateurs n'en ont apparemment aucun *devoir* éthique. Les membres du VeRes hollandais doivent signaler au public toute conduite non-éthique d'un restaurateur... mais si celui-ci appartient au VeRes, le code prévoit une procédure plus discrète. Le CACR adopte la solution, sans doute juste, d'un débat devant « *une tribune appropriée* ».

L'UKIC, de son côté, choisit d'interdire toute déclaration publique, en s'appuyant sur le principe de la présomption d'innocence.

UKIC : « *Tout rapport concernant une présumée pratique contraire à l'éthique doit être tenu strictement confidentiel* ».

Avancées (et quelques propositions)

La conscience du rôle primordial de la conservation préventive est certainement la grande avancée éthique depuis une vingtaine d'années (le terme apparaît au début des années 80). C'était un des principes de Ruskin. Dans la Charte de Venise, elle était sous-entendue dans « entretien ». Elle était absente du Murray Pease's Report.

ECCO : [...] *doit prendre en compte tous les aspects de la conservation préventive avant d'intervenir directement.* [...]

Cette position reste vague (« *prendre en compte* »). L'ECCO devrait préconiser un *conseil* après intervention, faute de quoi une consolidation ou une stabilisation serait en peu de temps nulle et non avenue. La conservation préventive se traduit à présent dans la formation supérieure, du moins dans « l'instruction théorique » requise par les codes (ex. : ECCO). Nombre de restaurateurs plaident pour sa concrétisation, qui dépend bien sûr de la volonté d'une politique muséale,

des crédits, des postes, etc., et finalement d'une éducation de chacun car son domaine est immense.

Le Plan Delta [9] mis en œuvre aux Pays-Bas en 1992 est une initiative de référence. Elle s'est centrée sur les strictes mesures de stabilisation et conservation préventive, à l'exclusion de toute mesure de restaurations dites « esthétiques ».

Le concept d'intervention minimale se traduit le plus souvent par la phrase :

« limitée au strict nécessaire, sans omettre consciemment une mesure indispensable. »

En fait, elle équivaut à deux engagements – honnêteté et sens du devoir – tels qu'ils s'appliquent dans toute activité de réparation, du garagiste au chirurgien (le « strict nécessaire » n'a pas le même sens chez l'avocat, le banquier, etc.). Toutefois, dans ce monde si particulier des beaux-arts, il serait indispensable de préciser avant tout l'idée qu'on se fait du « nécessaire ».

Il est clair que la phrase adoptée dans les codes ne recouvre pas toute la portée d'une philosophie « minimaliste ». L'adjectif « minimal » est peu utilisé (AICCM, ACRF, SCR) et moins encore « perspective minimaliste » (CACR). La profession n'a pas défini le minimalisme (par exemple, quel sens aurait-il, appliqué à la prévention ?). Nous pourrions proposer une direction :

Minimalisme : accomplir le strict nécessaire par les mesures les moins invasives, physiquement et esthétiquement.

Physiquement et esthétiquement, les deux adverbes sont indispensables. L'exemple, tout récent, du David de Michel-Ange, donne à réfléchir. Les deux méthodes de nettoyage en concurrence se réclamaient d'une philosophie « minimaliste ». Celle de l'Opificio se voulait minimale par les moyens, selon des critères techniques, tout en risquant de nuire à l'unité esthétique de l'œuvre. Celle d'Agnes Parronchi, opposée à la précédente, visait en plus une interférence esthétique minimale (voir *Nuances* 31).

A. Melucco Vaccaro, pour synthétiser la théorie de la restauration, avait avancé la notion de « degré d'interférence acceptable » [1]. Nous pourrions envisager le minimalisme comme un degré d'interférence minimale.

L'intervention limitée, dans un tout autre sens, est celle que doit assurer le professionnel lorsqu'il est contraint par le temps, les moyens financiers ou toute autre circonstance. Les codes prévoient qu'il « ne doit pas transiger sur la qualité de son travail » (CACR). Le code suisse de 1999 est le seul à préciser : « Lors d'interventions limitées dans leur étendue, la conservation a priorité sur la restauration. »

La non-intervention



Degré de nettoyage

Théâtre de Marcellus, Rome.

Après son nettoyage intégral,

« l'architecture a perdu la clarté de structure qu'elle conservait sous la patine et la crasse, et s'est réduite à une masse informe » (P. Philippot).

Sur place on remarque que le vestige ancien a été nettoyé à neuf, tandis que les travées reconstruites plus récemment ont été laissées

sous une couche noire qui n'apporte rien.

Un exemple de scrupule déontologique

qui n'a rien à voir ni avec l'histoire ni avec l'esthétique du monument.

L'éventualité de non-intervention est une nouveauté introduite en 2000 (peut-être en réponse à l'existence d'ArtWatch) dans les codes du type anglo-saxon. Le principe se voudrait progressiste, mais il s'exprime par une stupéfiante tautologie :

UKIC : [...] « No treatment may be carried out when intervention is unnecessary ». C'est-à-dire :

« On peut ne pas entreprendre de traitement lorsqu'une intervention n'est pas nécessaire. » [sic]

AIC et AICCM : [...] *Lorsque l'absence d'intervention favorise la préservation d'un bien culturel, il peut être approprié de ne pas entreprendre de traitement.* »

(Note : le CACR choisit la même phrase avec « il est approprié ».)

Le fait qu'il n'y ait pas d'obligation (« may be », « peut-être ») signifie qu'une autre option est reconnue légitime, à savoir : celle d'intervenir alors que cela est défavorable à la préservation, ou simplement, n'est pas nécessaire.

Ainsi, par peur de formuler une quelconque



Restauration indirecte

A la question « Faut-il nettoyer la Joconde ? », le Louvre avait répondu, voici quelques années, qu'il était préférable d'améliorer son apparence en étudiant un éclairage particulièrement adapté. La Mise au Tombeau du Titien (détail, ci-dessus) se trouve momentanément exposé dans la Salle des Sept Cheminées, en partie sous la lumière latérale des fenêtres. Ainsi éclairé, il apparaît bien moins sombre que dans la Salle des Etats où il est habituellement. Cet effet négatif de l'ambiance risquait d'engager à un nettoyage, dont on voit que l'œuvre n'a pas réellement besoin.

contrainte, ces codes AIC, UKIC, AICCM, choisissent le verbe « il peut » au lieu de « il doit », ce qui les met en contravention avec l'éthique élémentaire et en contradiction avec leur article juste précédent : « ne pas intervenir au-delà du strict nécessaire ».

C'est là un exemple de la perte du simple bon sens où conduit une obsession de la couverture juridique : garantir avant tout sa sécurité personnelle en cas de critique. Des dizaines de professionnels de haut niveau se réunissent en commission d'éthique pendant des mois, et ils aboutissent à ce type de formulation, ensuite approuvée par vote, sans qu'il se trouve une seule personne pour lever le doigt et dire : « Nous sommes en train de dire une bêtise. »

Conclusion provisoire

La plupart des codes déontologiques actuels sont construits sur la notion de bonne pratique professionnelle. Mais la nature de l'objet dont on s'occupe – nommé « bien culturel » – reste floue. Cela conduit à

lui accoler une pléiade de *valeurs* dont on ne tient pas à préciser le sens : esthétique, historique, culturel. Elles n'ont que peu de rapport avec les valeurs théorisées par Riegl [5], dont ces codes semblent vouloir s'inspirer. Ces dernières années, les rédacteurs ont allongé la liste qui peut s'avérer interminable : valeur scientifique, conceptuelle, technique, sacrée, ethnico-religieuse... Leur intention est bien sûr d'accueillir la nouvelle multitude de biens récemment patrimoniaux (ethnologie, traditions populaires, techniques, etc.), voire d'englober les aspects immatériels ou paradoxaux de l'art contemporain. Mais il en sort des textes tout à la fois follement abstraits, et déroutants pratiquement lorsqu'ils sont rapportés aux beaux-arts.

Les comités spécialisés ne semblent pas concevoir de différence entre les critères de qualité (réversibilité, minimalisme, stabilité, ...) qu'on s'efforcera d'atteindre au maximum, et les critères de légitimité (non-falsification, strict nécessaire, respect du passage du temps,...) qui sont impératifs.

Par ailleurs, le principe de précaution juridique, qui envahit visiblement la réflexion des comités spécialisés, est en train de déstabiliser toute construction éthique, à force d'assouplissements, de réserves, d'euphémismes et de verbes au conditionnel.

Le code SCR suisse, en dehors de certains passages (tel celui relevé par Paul Pfister), représente une initiative intéressante, puisque lui seul s'efforce de se rapprocher de la Charte de Venise. Il serait à étudier plus attentivement, dans son évolution.

Enfin, il ne suffit pas que l'ICOM, à travers son *Committee for Conservation*, ait donné une « définition » du conservateur-restaurateur et quelques normes, en 1984. Les choix de conservation et de restauration sont en dernier lieu du ressort des responsables des collections. Les avis des scientifiques sont souvent décisifs ; les produits et les méthodes qu'ils élaborent deviennent des standards. *L'International Council Of Museums* devrait adopter une déontologie digne de ce nom et commune à tous ces acteurs.

Michel Favre-Félix

Documents étudiés

Codes de l'ICOM et Chartes de l'ICOMOS

ICOM – International Council Of Museums

- Code de Déontologie des Professionnels de Musée, version 1986
- Propositions de modifications par le Comité de déontologie, juin 2000
- Code de Déontologie, version modifiée en 2001
- Propositions, août 2003, pour la nouvelle révision du Code en 2004

ICOM-CC – International Council Of Museums Committee for Conservation

- Le conservateur-restaurateur : définition de la profession, 1984
- idem, version anglaise, 1984

ICOMOS – International Council on Sites and Monuments

- Déclaration d'engagement éthique des membres de l'ICOMOS, 2002

CHARTE d'ATHENES, 1931, pour la restauration des Monuments Historiques

CHARTE de VENISE, 1963, conservation et restauration des Monuments et des Sites

BURRA CHARTER, 1997, conservation of places of cultural significance / Australie

CHARTE de CRACOVIE, 2000, pour la conservation et la restauration du Patrimoine bâti

Document de Nara sur l'authenticité, 1994

CHARTE de FLORENCE des Jardins Historiques, 1982

DECLARATION DE ROME (défiance de la conservation/restauration en Italie), 1983

Bibliographie utilisée

Les chiffres entre crochets correspondent aux notes figurant dans l'article.

[1] *Historical and Philosophical Issues in Conservation of Cultural Heritage*, Getty Conservation Institute, 1996.

[2] *Les Sept Lampes de l'Architecture* (1849/80), John Ruskin, Denoël, 1987.

[3] *Conserver ou Restaurer* (1893), Camillo Boito, Les éditions de l'Imprimeur, 2000.

[4] *Le Culte moderne des monuments, son essence et sa genèse* (1903), Alois Riegl, Seuil, 1984. Voir aussi : *L'Allégorie du Patrimoine*, Françoise Choay, Seuil, 1996.

[5] « Dérives monumentales », Claude Mignot, *Revue de l'Art* n°123, 1999.

[6] *Théorie de la restauration* (1963), Cesare Brandi, Editions du patrimoine, 2001.

Documents étudiés (suite)

- [7] *La Conservation Restauration en France*, Ségolène Bergeon, Georges Brunel, Elisabeth Moggetti, ICOM, Lyon, 1999.
- [8] *La restauration des objets d'art -- Aspects juridiques et éthiques*, Actes des rencontres d'octobre 1994, Centre du Droit de l'Art, Genève, La Bibliothèque des Arts, 1995.
- [9] *The Deltaplan : The way it worked*, Jaap van der Burg, ICOM-CC meeting, Edinburgh, 1996.

Véronique Monier, Dany Cohen, *La profession de Conservateur-Restaurateur, Déontologie et Statut juridique*, Document de la FFCR, 2003.

Conservation Ethics: An Informal Interview, WAAC Newsletter Volume 6, N° 3, Sept. 1984.

Document de Pavie - recommandant la reconnaissance de la profession dans l'espace de la Communauté Européenne, 1997.

Giuseppe Cristinelli (Vice-President du Comité Cracovie 2000), *Commentaires sur la Charte de Cracovie*.

LOI MUSEE 2002 (J.O. du 5 janvier 2002).

Circulaire n° 2002/021 du 24 décembre 2002 relative à la restauration des biens des collections des musées de France.

Circulaire n° 2002/020 du 10 décembre 2002 relative au fonctionnement des commissions scientifiques régionales ou interrégionales compétentes en matière de conservation et de restauration des biens des musées de France.

Charte Internationale du Tourisme Culturel, ICOMOS, 1999.

ICOM Proposal for a Charter of Principles for Museums and Cultural Tourism, 2000.

Evolution of the AIC Code of Ethics/Guidelines for Practice

AIC Newsletter, Vol. 16, N° 5, Septembre 1991.

AIC Newsletter, Vol. 16, N° 6, Novembre 1991.

AIC Newsletter, Vol. 17, N° 1, Janvier 1992.

AIC Newsletter, Vol. 17, N° 2, Mars 1992.

AIC Newsletter, Vol. 17, N° 3, Mai 1992.

AIC Newsletter, Vol. 19, N° 1, Janvier 1994.

AIC Newsletter, Vol. 19, N° 3, Mai 1994.

Action de la Federal Trade Commission contre le code de l'AIC, 2002.

R.H. Marijnissen, L. Kockaert, *Dialogue avec l'Œuvre Ravagée après 250 ans de Restauration*, Fonds Mercator, Anvers, 1995.

Problèmes d'éthique dans les musées

par *Anatoly Alyoshin, formateur des restaurateurs
à l'Institut Repin de Saint-Pétersbourg.*

Anatoly Alyoshin, que nous avons rencontré à Londres, publiait dans ArtWatch Newsletter 12, fin 2000, un long article sur les déficiences de la déontologie actuelle. Il appelle, lui aussi, à une prise de conscience. Nous avons sélectionné les passages où il traite spécialement des contradictions éthiques entre les différents acteurs du monde des musées.

« [...] Malheureusement, tous ces documents professionnels sont juste une énumération de règles et de normes conçues pour régir le travail des conservateurs-restaurateurs. La composante morale et éthique du processus est négligée. L'éthique, dans le sens d'un programme permettant d'identifier et de choisir des buts positifs, puis de les atteindre avec des moyens positifs, est réduite à une étiquette. [...]

« Tout code ou ensemble de normes et de règles devrait contenir des instructions explicites sous forme de permissions et de restrictions.

« Des membres de diverses professions sont impliqués dans le domaine qui nous intéresse : historiens, historiens de l'art, conservateurs-restaurateurs, physiciens, chimistes, artistes, architectes, photographes, hommes d'affaires, juristes et personnels auxiliaires. C'est pourquoi il est nécessaire de définir des buts et des critères d'évaluation pour chaque groupe professionnel, sans quoi la position non-éthique d'une seule personne rendra les nobles efforts des autres nuls et non avendus. Nous avons l'habitude de tenir les conservateurs-restaurateurs pour directement responsables de la quantité d'échecs survenus dans la préservation des biens culturels, en oubliant les "purs chercheurs" – historiens, historiens de l'art et analystes scientifiques. La dite "éthique scientifique" admet comme principe élémentaire que l'on obtienne des résultats positifs par l'expérimentation, moyennant le droit à l'erreur. Le but d'une telle méthode expérimentale est d'établir une vérité, ou d'ajouter une marche à cet escalier, ou cet élévateur, grim pant vers une destination inconnue. Les besoins de préservation et la recherche d'une nouvelle étape vers la vérité se contredisent très souvent. [...]

« Dans les cas où un bien culturel confirme, ou bien contredit, les arguments scientifiques d'un chercheur, celui-ci tentera de se livrer à une évaluation complète de ce bien, soit pour hausser, soit pour rabaisser sa valeur jusqu'ici reconnue. Mais sans doute l'aspect le plus important réside dans les motivations de l'éthique. Le devoir moral d'un conservateur-restaurateur devrait être déterminé par son aspiration à la meilleure préservation possible du bien, tandis que le travail d'un scientifique est de chercher une vérité. Les problèmes de préservation prennent la seconde place, et le bien culturel devient un sujet d'expérimentation scientifique. Nous rencontrons ce danger constamment dans la pratique. Et quand nous voyons des peintures mal restaurées dans nombre de musées mondialement réputés, nous accusons les praticiens, mais en vérité la faute devrait être attribuée à part égale aux chercheurs expérimentateurs, qui ont justifié les principes et les méthodes de ces traitements. Aussi est-il nécessaire de mettre en corrélation les normes éthiques de la conservation-restauration avec celles de l'éthique de la science : le but de la science – trouver le meilleur moyen d'obtenir des résultats objectifs – ne doit pas être ignoré, mais lorsqu'il est question des œuvres d'art, ses normes doivent être dominées par celles de la préservation. [...]

« Les intérêts d'un scientifique historien classificateur, dans une large mesure, requièrent la recherche des matériaux véritables qui puisse confirmer ses hypothèses de travail. Délibérément ou involontairement, il insistera sur la préservation de ces détails et éléments de la structure qui ont un sens dans sa théorie. Tous les autres matériaux, sans doute postérieurs, sont considérés comme des corps étrangers. On le sait, cette vision de l'art ancien est devenue avec le temps la base de ce que l'on nomme théorie historico-archéologique. Elle a eu pour conséquence que de nombreux musées sont aujourd'hui remplis d'icônes russes et byzantines nettoyées jusqu'à la couche préparatoire. [...]

« Aux considérations artistiques sont substituées des considérations "historiques", fréquemment répu-

tées "non-subjectives", sur cette base. L'éthique de la science ne peut guère s'accommoder de notions maladroites et vacillantes telles que l'harmonie, le froid, le chaud, le goût, etc. De ce fait, on a créé un autre schéma de valeurs et de paramètres qui sert de guide pour des actions hostiles aux véritables intérêts du bien culturel. [...] Les actes d'un chercheur semblent être motivés éthiquement d'un point de vue de scientifique, mais cela contredit l'éthique de la préservation. [...]

« On observe des défauts similaires dans les travaux des spécialistes qui mettent au point divers nouveaux agents nettoyants ou nouveaux produits de finition de surface et autres couches protectrices contre le milieu extérieur. On se fixe comme objectif prioritaire de parvenir au nettoyage le plus efficace de toute surface donnée et l'on favorise la mise au point de couches de finition synthétiques qui empêchent tout échange avec l'atmosphère. L'utilisation de tels matériaux en Amérique et en Europe a pourtant fait perdre à nombres d'œuvres des caractéristiques uniques et irremplaçables. L'œuvre d'art est transformée de force en une image modernisée d'elle-même. [...]

« Ayant une expérience de trente ans dans la formation des étudiants en conservation-restauration, je peux affirmer que les principes éthiques et la formation professionnelle sont étroitement liés. Les jeunes étudiants sont remarquablement réceptifs et moralement intègres. Il ont un recul critique sur la réalité du monde où ils vivent, et ils adoptent des normes de comportement envers les œuvres d'art s'ils y trouvent vraiment des buts moraux et des moyens pour les mettre en pratique. Une fois qu'ils ont pris connaissance des conséquences négatives qu'aurait une négligence de ces normes à travers de multiples exemples étudiés dans le cours de leur formation, ils choisissent consciemment une direction positive. [...] Enfin, avec leur diplôme supérieur en poche, ils entrent dans la vie réelle des arts et rencontrent les problèmes de choix moral dont nous avons parlé. Qu'est-ce qui prévaudra – les normes éthiques ou l'attrait pour une vie confortable ? En particulier si nous considérons qu'il existe actuellement tant de soi-disant systèmes éthiques qui justifient une tendance à adapter l'héritage culturel aux besoins contemporains. [...] »

Anatoly Alyoshin

(à partir d'une traduction du russe en anglais de Vladimir Dvorkin)

Annexe II

Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments et des sites

Charte de Venise, 1964

II^e Congrès international des architectes et des techniciens des monuments historiques, Venise, 1964

Adoptée par l'ICOMOS en 1965.

Chargées d'un message spirituel du passé, les œuvres monumentales des peuples demeurent dans la vie présente le témoignage vivant de leurs traditions séculaires. L'humanité, qui prend chaque jour conscience de l'unité des valeurs humaines, les considère comme un patrimoine commun, et, vis-à-vis des générations futures, se reconnaît solidairement responsable de leur sauvegarde. Elle se doit de les leur transmettre dans toute la richesse de leur authenticité.

Il est dès lors essentiel que les principes qui doivent présider à la conservation et à la restauration des monuments soient dégagés en commun et formulés sur un plan international, tout en laissant à chaque nation le soin d'en assurer l'application dans le cadre de sa propre culture et de ses traditions.

En donnant une première forme à ces principes fondamentaux, la Charte d'Athènes de 1931 a contribué au développement d'un vaste mouvement international, qui s'est notamment traduit dans des documents nationaux, dans l'activité de l'ICOM et de l'UNESCO, et dans la création par cette dernière du Centre international d'études pour la conservation et la

restauration des biens culturels. La sensibilité et l'esprit critique se sont portés sur des problèmes toujours plus complexes et plus nuancés ; aussi l'heure semble venue de réexaminer les principes de la Charte afin de les approfondir et d'en élargir la portée dans un nouveau document.

En conséquence, le II^e Congrès International des Architectes et des Techniciens des Monuments Historiques, réuni à Venise du 25 au 31 mai 1964, a approuvé le texte suivant :

DEFINITIONS

Article 1.

La notion de monument historique comprend la création architecturale isolée aussi bien que le site urbain ou rural qui porte témoignage d'une civilisation particulière, d'une évolution significative ou d'un événement historique. Elle s'étend non seulement aux grandes créations mais aussi aux œuvres modestes qui ont acquis avec le temps une signification culturelle.

Article 2.

La conservation et la restauration des monuments constituent une discipline qui fait appel à toutes les sciences et à toutes les techniques qui peuvent contribuer à l'étude et à la sauvegarde du patrimoine monumental.

Article 3.

La conservation et la restauration des monuments visent à sauvegarder tout autant l'œuvre d'art que le témoin d'histoire.

CONSERVATION

Article 4.

La conservation des monuments impose d'abord la permanence de leur entretien.

Article 5.

La conservation des monuments est toujours favorisée par l'affectation de ceux-ci à une fonction utile à la société ; une telle affectation est donc souhaitable mais elle ne peut altérer l'ordonnance ou le décor des édifices. C'est dans ces limites qu'il faut concevoir et que l'on peut autoriser les aménagements exigés par l'évolution des usages et des coutumes.

Article 6.

La conservation d'un monument implique celle d'un cadre à son échelle. Lorsque le cadre traditionnel subsiste, celui-ci sera conservé, et toute construction nouvelle, toute destruction et tout aménagement qui pourrait altérer les rapports de volumes et de couleurs seront proscrits.

Article 7.

Le monument est inséparable de l'histoire dont il est le témoin et du milieu où il se situe. En conséquence le déplacement de tout ou partie d'un monument ne peut être toléré que lorsque la sauvegarde du monument l'exige ou que des raisons d'un grand intérêt national ou international le justifient.

Article 8.

Les éléments de sculpture, de peinture ou de décoration qui font partie intégrante du monument ne peuvent en être séparés que lorsque cette mesure est la seule susceptible d'assurer leur conservation.

RESTAURATION

Article 9.

La restauration est une opération qui doit garder un caractère exceptionnel. Elle a pour but de conserver et de révéler les valeurs esthétiques et historiques du monument et se fonde sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse, sur le plan des reconstitutions conjecturales, tout travail de complément reconnu indispensable pour raisons esthétiques ou techniques relève de la composition architecturale et portera la marque de notre temps. La restauration sera toujours précédée et accompagnée d'une étude archéologique et historique du monument.

Article 10.

Lorsque les techniques traditionnelles se révèlent inadéquates, la consolidation d'un monument peut être assurée en faisant appel à toutes les techniques modernes de conservation et de construction dont l'efficacité aura été démontrée par des données scientifiques et garantie par l'expérience.

Article 11.

Les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectés, l'unité de

style n'étant pas un but à atteindre au cours d'une restauration. Lorsqu'un édifice comporte plusieurs états superposés, le dégagement d'un état sous-jacent ne se justifie qu'exceptionnellement et à condition que les éléments enlevés ne présentent que peu d'intérêt, que la composition mise au jour constitue un témoignage de haute valeur historique, archéologique ou esthétique, et que son état de conservation soit jugé suffisant. Le jugement sur la valeur des éléments en question et la décision sur les éliminations à opérer ne peuvent dépendre du seul auteur du projet.

Article 12.

Les éléments destinés à remplacer les parties manquantes doivent s'intégrer harmonieusement à l'ensemble, tout en se distinguant des parties originales, afin que la restauration ne falsifie pas le document d'art et d'histoire.

Article 13.

Les adjonctions ne peuvent être tolérées que pour autant qu'elles respectent toutes les parties intéressantes de l'édifice, son cadre traditionnel, l'équilibre de sa composition et ses relations avec le milieu environnant.

SITES MONUMENTAUX

Article 14.

Les sites monumentaux doivent faire l'objet de soins spéciaux afin de sauvegarder leur intégrité et d'assurer leur assainissement, leur aménagement et leur mise en valeur. Les travaux de conservation et de restauration qui y sont exécutés doivent s'inspirer des principes énoncés aux articles précédents.

FOUILLES

Article 15.

Les travaux de fouilles doivent s'exécuter conformément à des normes scientifiques et à la « Recommandation définissant les principes internationaux à appliquer en matière de fouilles archéologiques » adoptée par l'UNESCO en 1956.

L'aménagement des ruines et les mesures nécessaires à la conservation et à la protection permanente des éléments architecturaux et des objets découverts seront assurés. En outre, toutes initiatives seront prises en vue de faciliter la compréhension du monu-

ment mis au jour sans jamais en dénaturer la signification.

Tout travail de reconstruction devra cependant être exclu a priori, seule l'anastylose peut être envisagée, c'est-à-dire la recomposition des parties existantes mais démembrées. Les éléments d'intégration seront toujours reconnaissables et représenteront le minimum nécessaire pour assurer les conditions de conservation du monument et rétablir la continuité de ses formes.

DOCUMENTATION ET PUBLICATION

Article 16.

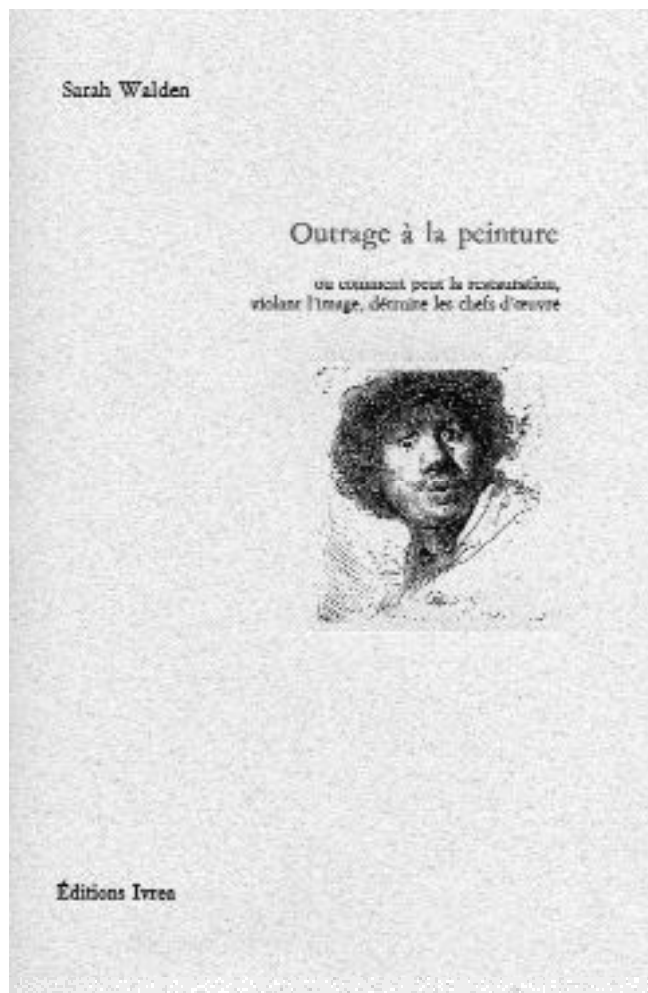
Les travaux de conservation, de restauration et de fouilles seront toujours accompagnés de la constitution d'une documentation précise sous forme de rapports analytiques et critiques illustrés de dessins et de photographies. Toutes les phases de travaux de dégagement, de consolidation, de recomposition et d'intégration, ainsi que les éléments techniques et formels identifiés au cours des travaux y seront consignés. Cette documentation sera déposée dans les archives d'un organisme public et mise à la disposition des chercheurs ; sa publication est recommandée.

Ont participé à la commission pour la rédaction de la charte internationale pour la conservation et la restauration des monuments :

- M. Piero Gazzola (Italie), président
- M. Raymond Lemaire (Belgique), rapporteur
- M. José Bassegoda-Nonell (Espagne)
- M. Luis Benavente (Portugal)
- M. Djurdje Boskovic (Yougoslavie)
- M. Hiroshi Daifuku (UNESCO)
- M. P.L. de Vrieze (Pays-Bas)
- M. Harald Langberg (Danemark)
- M. Mario Matteucci (Italie)
- M. Jean Merlet (France)
- M. Carlos Flores Marini (Mexique)
- M. Roberto Pane (Italie)
- M. S.C.J. Pavel (Tchécoslovaquie)
- M. Paul Philippot (ICCROM)
- M. Victor Pimentel (Pérou)
- M. Harold Plenderleith (ICCROM)
- M. Deoclecio Redig de Campos (Vatican)
- M. Jean Sonnier (France)
- M. François Sorlin (France)
- M. Eustathios Stikas (Grèce)
- Mme Gertrud Tripp (Autriche)
- M. Jan Zachwatovicz (Pologne)
- M. Mustafa S. Zbiss (Tunisie)

L'ouvrage de Sarah Walden, *The Ravished Image*, enfin traduit

Table des matières	
Introduction	9
<i>Le divorce avec le passé</i>	11
<i>La vie dans le musée : sanctuaire ou sacrilège ?</i>	15
<i>Le débat manqué</i>	18
<i>Conflits de culture</i>	20
<i>Goûts pour les vieilleries ou scientisme</i>	23
I. Substance et âme :	
La structure et les techniques de la peinture	29
<i>La couche colorée</i>	31
<i>Les médiums</i>	35
<i>Les glacis</i>	37
<i>Les vernis</i>	39
II. Arts immortels, mortels matériaux	43
<i>Incertitudes antiques</i>	44
<i>Solidité médiévale</i>	45
<i>Le paradoxe de la perfection</i>	48
<i>La tentation de l'excès</i>	53
<i>La réaction rationaliste</i>	58
<i>Nouvelles incertitudes</i>	64
<i>La permanence et l'impressionnisme</i>	66
<i>Fragilités fatalistes</i>	69
III. Le temps et l'homme, rivaux en la destruction	75
<i>L'artiste, créateur et destructeur</i>	75
<i>La famille et les collègues</i>	78
<i>L'atelier</i>	79
<i>Les dangers du voyage et des expositions</i>	80
<i>Les marchands et le marché de l'art</i>	83
<i>Collectionneurs</i>	87
<i>Pudibonderie</i>	88
<i>Politique, révolution et religion</i>	89
<i>Les ravages du tourisme</i>	92
IV. Restauration I : L'héritage disparate	97
<i>Les méthodes du passé</i>	100
<i>Soucis permanents</i>	103
<i>L'avènement du professionnalisme</i>	109
<i>La polémique sur les vernis</i>	114
V. Restauration II : Principes et pratiques modernes	121
<i>Voir dedans le tableau</i>	123
<i>Craquelures, patine et repentirs</i>	126
<i>Les pressions poussant à intervenir</i>	128
<i>Le restaurateur en action</i>	132
<i>L'évitement des extrêmes</i>	135
<i>Exemples négatifs</i>	140
<i>Le juste milieu</i>	144
<i>Les relativités de la lumière</i>	146
<i>L'envers du tableau</i>	149
<i>Les retouches : cosmétiques</i>	152
<i>ou prolongation de la vie esthétique ?</i>	152
<i>Vernis : l'éternel embarras</i>	159
Conclusion	161
Annexes	
Préfaces de Sir Ernst Gombrich	167
Note de l'auteur	171



174 pages, 15 euros.

En vente en librairie ou chez l'éditeur,

27, rue du Sommerard, Paris V^e (tél : 01 43 26 06 21)

L'auteur, Sarah Walden, historienne de l'art, restauratrice de tableaux, travaille depuis plus de trente ans pour les grandes collections des musées occidentaux (en Europe et aux Etats-Unis). Elle est intervenue sur les œuvres de peintres divers, de Vermeer à Picasso. Elle a notamment restauré, pour le Louvre, *la Famille Bellelli*, de Degas, *La Mère*, de Whistler, *L'Antiope*, du Corrège, *L'allégorie d'Alphonse d'Avalos*, du Titien ... Elle a fait ses études au Courtauld Institute de Londres et à l'Istituto del Restauro de Rome et a enseigné aux Etats-Unis, à l'université de Harvard. Elle est membre de l'International Institute of Conservation, et agréée du Service de restauration des peintures du Louvre.

A propos du livre de Sarah Walden

Le livre *Outrage à la peinture* (Editions Ivrea) est la version française d'un ouvrage qui est paru à Londres en 1985, épuisé depuis belle lurette, pratiquement introuvable et rarement cité.

Le secteur de la conservation et de la restauration des biens culturels dispose d'une source de documentation fort appréciée, à savoir les *Art and Archaeology Technical Abstracts*, une bibliographie entamée dès 1943, réorganisée en 1955 et reprise par The Getty Conservation Institute, actuellement accessible sur Internet : <http://aata.getty.edu/NPS/>

Toutes les publications qui traitent des aspects techniques de la création artistique – de l'architecture jusqu'aux objets fabriqués par des artisans – sont présentées par un résumé (en anglais) qui donne une idée de leur contenu, de leur signification et utilité. L'identification et le comportement des matériaux (notamment leur vieillissement), les méthodes mises en œuvre par les créateurs et ceux qui s'occupent des traitements ultérieurs, les possibilités des moyens d'investigation mis à la disposition par la technologie moderne, voilà un choix de sujets suivis par les AATA. La bibliographie de l'histoire de l'art (les monographies et les articles qui traitent d'attribution, de style, d'icônographie, etc.) n'est donc pas dépouillée. Cependant le non-mesurable a revendiqué l'attention. A présent on peut consulter des rubriques comme « History of restoration », « Conservation policy », voire même « Ethics ». Le succès est mitigé, mais c'est un succès quand même.

Le résumé (« abstract ») du livre de Sarah Walden mentionne en premier lieu l'introduction signée Ernst Gombrich, historien de l'art et auteur de renom. Le discours de Sarah Walden est présenté comme suit :

L'auteur traite des aspects philosophiques et pratiques de la restauration des tableaux ; c'est avec lamentation (« *with much lamentation* ») qu'elle s'étend sur ce qu'elle croit percevoir comme une prédominance d'attitudes et de méthodes scientifiques ou intranquillantes en vigueur dans le monde anglo-saxon.

Après avoir mentionné quelques exposés d'ordre secondaire, le résumé signale deux comptes rendus (dans le *Burlington Magazine* et le *Manchester Guardian Weekly*) qui ont relevé dans le texte de Walden des passages discutables sur le plan de l'histoire de l'art¹, tout en reconnaissant la nécessité d'entamer un débat au sujet de la restauration des œuvres d'art. Constatons que le terme « lamentation » suggère que l'exposé est « non scientifique » et par conséquent, peu valable.

C'est à juste titre qu'on a honni les convictions et l'obscurantisme des restaurateurs traditionnels. Que de vastes connaissances aient été acquises au sujet de

la structure physique des œuvres, qui pourrait le contester ? Mais en présentant les choses comme si nos prédécesseurs n'ont jamais fait quoique ce soit qui vaille, nous sommes injustes. Et l'assurance avec laquelle nous prétendons traiter les œuvres d'une façon scientifique témoigne de présomption.

L'appréciation critique bien conçue n'a rien de négatif, au contraire, puisqu'elle tend à évaluer le sens et le non-sens de ce qu'on a fait et de ce qu'on se propose d'entreprendre.

Nos responsabilités s'aggravent à mesure que nos connaissances scientifiques s'étendent. En y regardant de près, l'aplomb est contraire à l'esprit même de la science.

Les âpres controverses provoquées par les résultats décevants de certains traitements – et plus spécialement les nettoyages de tableaux anciens – ont quand même produit des résultats. On parle beaucoup moins de « dévernissage », on préfère décrire l'opération comme un « allègement » des couches de protection ; or l'expérience nous apprend que le cas d'un tableau ancien qui se prête à un allègement contrôlé et uniforme, se présente rarement. Le plus souvent on a le choix entre un toilettage (qui évite le ramollissement du vernis) et l'enlèvement pur et simple.

Sarah Walden traite d'une matière vaste et très complexe. Les membres de la corporation des restaurateurs scientifiques s'irritent trop vite de lire les considérations critiques. Ils ont tort d'écarter des objections judicieuses en les taxant de lamentations. Les gens rompus aux méthodes de laboratoire ont assez souvent tendance à réduire le tableau à une stratification de matières diverses. Walden, elle, parle d'œuvres d'art, toutefois sans oublier leur structure physique. Les amateurs avertis et les gens qui s'occupent du patrimoine trouvent dans son ouvrage matière à réflexion. Il a le mérite d'éviter les attitudes doctrinaires. Il contribue à une prise de conscience.

R. H. Marijnissen

1. N.D.L.R. Ces « passages discutables sur le plan de l'histoire de l'art », en fait peu nombreux, ont été corrigés dans la traduction française.

❖ Dans sa chronique de *La Nouvelle Revue Française* (octobre 2003 - N° 567), Pierre Descargues présente, p. 262 et 263, le livre de Sarah Walden, *Outrage à la peinture*, et s'interroge sur les raisons qu'a notre époque de tant restaurer.

Qu'il en soit ici remercié.

Comment nettoyer le David de Michel-Ange ?

La pétition d'ArtWatch

Si nous décidons de soutenir la pétition d'ArtWatch, ce n'est pas seulement en raison de notre collaboration de longue date avec cette association. C'est aussi parce que nous connaissons Agnese Parronchi pour l'avoir écoutée et rencontrée lors d'une conférence qu'elle a donnée, à l'auditorium du Louvre, dans laquelle elle présentait sa manière de travailler. Nous apprécions la qualité de ses interventions, très respectueuses de l'intégrité des œuvres. Si le nettoyage du David lui avait d'abord été confié, c'est tout à fait logiquement, peut-on dire, puisque son travail sur d'autres sculptures de Michel-Ange, notamment les tombeaux des Médicis à San Lorenzo, avait été salué de manière élogieuse. La méthode qu'elle a préconisée après avoir très longuement étudié la statue n'a pas été acceptée ; elle a donc décidé de démissionner. Cette décision, qu'elle n'a assurément pas prise à la légère, prouve sa grande honnêteté et son attachement aux procédés les plus doux, respectueux du devoir formulé dans les chartes de ne nuire ni à l'historicité de l'œuvre ni à son authenticité.

Nous sommes conscients que cette pétition vient un peu tard, mais Agnese Parronchi, soucieuse de ne pas envenimer la situation, nous avait demandé d'attendre le mois de septembre. Le rythme de parution de Nuances n'a malheureusement pas coïncidé avec cette date.

Par ailleurs, la liste des signataires (ci-après) nous incite à nous interroger sur le silence des historiens français de l'art. Pourquoi restent-ils muets, alors que, spécialistes des œuvres de tel ou tel artiste ou période, ils sont bien placés pour réagir publiquement à ces manquements à la déontologie, eux qui se montrent volontiers de notre avis lorsqu'en privé, nous parlons de ce problème avec eux ?

Les membres du Conseil

Nos lecteurs trouveront ci-contre le texte de la pétition ainsi que, page suivante, une liste de signataires et un coupon que nous les engageons à retourner à ArtWatch

Cette pétition est adressée au :

*Professore Antonio Paolucci
Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici
per le Provincie di Firenze, Pistoia e Prato
via Ninna, 5 - 50122 Firenze*

Nous soussignés, historiens d'art et spécialistes de l'art italien, sommes particulièrement inquiets du sort du David de Michel-Ange conservé au musée de l'Accademia de Florence.

Depuis plusieurs années, et particulièrement depuis septembre 2002, le David a subi des tests pour juger de son état et déterminer les conditions adéquates d'un nettoyage. Loin d'aboutir à un consensus, les examens ont produit deux opinions divergeantes, exprimées publiquement. La première position est celle de l'Opificio delle Pietre Dure de Florence, adoptée par Franca Falletti, directrice de la Galerie de l'Académie et coordinatrice de la restauration. La méthode de nettoyage proposée nécessiterait l'emploi de cataplasmes humides qui aspireraient la saleté et autres particules, produisant une surface « propre ». L'autre parti est celui d'Agnese Parronchi, la restauratrice à qui le travail avait été commandé, qui considère que cette méthode est trop violente, et préconise à la place un traitement point par point avec une « méthode sèche », pour l'essentiel un dépoussiérage élaboré, en employant des brosses douces et une gomme.

Madame Parronchi, qui a restauré les tombeaux des Médicis de Michel-Ange à San Lorenzo, ainsi que sa Vierge à l'Escalier et son bas-relief du Combat des Lapithes et des Centaures à la Casa Buonarroti, a fermement défendu son approche très peu invasive, fondée sur les 260 différentes études qu'elle a conduites sur la surface du David.

Les deux positions s'avérant irréconciliables, Agnese Parronchi a démissionné plutôt que de procéder aux travaux selon la technique imposée par l'Opificio.

Étant donné ce sérieux conflit de méthodologie et le fait, reconnu par toutes les parties, que la statue ne court pas de danger immédiat, nous soussignés pensons que toute décision de poursuivre les travaux devrait être reportée jusqu'à ce qu'une commission indépendante, établie soit par la Surintendance de Florence, soit par le Ministre de la Culture à Rome, puisse évaluer ces propositions et d'autres, les résultats des tests et les buts de l'intervention.

Malgré l'imminence du cinquième anniversaire de l'inauguration du David en 1504, et malgré le démarrage programmé des travaux en septembre 2003, le sujet est assez important pour justifier encore une évaluation approfondie dans une atmosphère de totale transparence.

Parmi les premiers signataires :

James Ackerman, Harvard University,
 Laurie Adams, CUNY,
 Francis Ames-Lewis, Birkbeck College,
 University of London
 Wayne Andersen, MIT
 Gail Aronow, New York
 Marco Dezzi Bardeschi, Milan, Politecnico
 Paula Barocchi, Scuola Normale Superiore di Pisa
 Paul Barolsky, University of Virginia
 James H. Beck, Columbia University, New York
 Daniele Benati, Univ. G. D'Annunzio, Chieti
 Mary Bergstein, Rhode Island School of Design
 Ben Binstock, NYU
 James Bløedé, ENS Beaux-Arts, Paris.
 David Carrier, Case Western Reserve University
 Cleveland Institute of Art
 Giuseppe Centauro, Università di Firenze
 Marco Cianchi, Accademia delle Belle Arti di Firenze
 Lucilla Bardeschi Ciulich, Firenze
 Joseph Connors, Columbia University
 Michael Daley, London
 Mary Edwards, Pratt Institute
 Yael Even, University of Missouri-St. Louis
 Massimo Ferretti, Scuola Normale Superiore di Pisa
 Mina Gregori, Università di Firenze
 Rab Hatfield, Syracuse University, Florence
 Charles Hope, Warburg Institute, London
 Kiyoshi Ishikawa, Aici Industrial University
 Evelyn Karet, Assumption College
 Gian Claudio Macchiarella, Università di Venezia

Joseph Manca, Rice University
 Maria Teresa Matteucci, Univ. di Bologna
 Anita Moskowitz, SUNY at Stony Brook
 Giorgio Muratore, Università di Roma
 Masao Noguchi, Tokyo National University
 of Fine Arts and Music
 Carlo Pedretti, UCLA
 Piero Pierotti, Università di Pisa
 Elinor Richter, CUNY
 Jonathan Riess, University of Cincinnati
 David Rosand, Columbia University
 Piero Scarpellini, Università di Perugia
 Simon Schama, Columbia University
 Gary Schwartz, CODART, Amsterdam
 Enzo Settisoldi, Firenze
 Vittorio Sgarbi, Ferrara
 Philippe Sorel, Musée Carnavalet, Paris
 John Spike, Florence
 Leo Steinberg, University of Pennsylvania, New York
 Richard C. Trexler, Univ. of New York at Binghamton
 Alessandro Vezzosi, Museo Ideale Leonardo da Vinci
 William Wallace, Washington University in St. Louis
 Flavia Zisa, Siracusa
 Mark Zucker, Louisiana State University

✍

STOP THE PLANNED RESTORATION OF MICHELANGELO'S DAVID TO DETERMINE THE NEED AND UNTIL
 THERE IS AN INDEPENDENT EVALUATION OF PROPOSED METHODS OF INTERVENTION.

Nom - prénom Signature :

Profession ou qualité

Adresse

Adresser à : ArtWatch International - Professeur James Beck.
 Columbia University - 931 Schermerhorn - New York, NY 10027 - USA

ou signer sur internet <http://www.artwatchinternational.org/>

Expositions

Vuillard

Grand Palais, jusqu'au 5.1.04

Il ne nous avait pas été donné, depuis longtemps, de voir une exposition aussi remarquable, à tous égards, que celle actuellement consacrée à Vuillard. On la doit à Guy Cogeval et à Laurence des Cars qui réussissent un accrochage aussi discret qu'il est juste, un accrochage qui sert au mieux le regard sur tant d'œuvres admirables.

Admirables, elles le sont, du début jusqu'à la fin, n'en déplaise à ces critiques qui rejettent les portraits des vingt dernières années, les jugeant, à tort, mauvais, académiques et mondains.

Gauguin

Grand Palais, jusqu'au 19.1.04

L'exposition Gauguin attire les foules. Ce phénomène, à lui seul, est dissuasif. Mais il y a d'autres raisons d'en sortir mécontent. Par exemple, cette concession à une industrie que Gauguin aurait évidemment fuie, les écrans d'ordinateurs, sur lesquels tournent, toutes seules, les pages de ses manuscrits – une idée d'un bien mauvais goût.

Il y a aussi ces vernis qui dénaturent les œuvres, étincelant sur les crêtes des toiles rudes que Gauguin utilisait le plus souvent, alors qu'il avait pour habitude d'y passer une solution de cire pour leur donner un aspect mat. Une fois de plus, on constate que les tableaux venant de l'Ermitage à Saint-Petersbourg ou du musée Pouchkine à Moscou sont parmi les mieux conservés. On est, par contre, effaré, à la vue de la grande toile *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* « conservée » au Museum of Fine Arts de Boston : lessivée à fond, vernie à seaux, les deux figures jaunes du centre claquant

désagréablement parmi les bleus sombres. Ce tableau, le plus fameux, est aussi celui qui paraît le plus dénaturé. On le quitte en pensant à cette phrase de Mauriac :

« *Le Nouveau Monde achète à l'Ancien des chefs-d'œuvre et lui renvoie des cadavres*¹. »

J.Bl.

1. François Mauriac, *Journal*, 1937 (Grasset). On peut aussi trouver l'entièreté de ces pages remarquables, d'où la citation est extraite, dans le n°22 de *Nuances*.

L'Apothéose du geste

L'esquisse peinte au siècle de Boucher et Fragonard

D'abord au musée des Beaux-Arts de Strasbourg, puis à celui de Tours

Cette exposition est un événement rare qui donne au spectateur la possibilité d'une vraie découverte : celle d'un mode d'expression d'une grande richesse, jusqu'ici trop négligé, l'esquisse peinte (à l'huile), au XVIII^e siècle.

A côté de noms illustres – Boucher, Greuze, Fragonard et David – figurent des artistes importants comme Dandré Bardon, Doyen, Berthélémy, Vincent, d'autres encore, tous représentés par l'esquisse, ce noyau de la création, base de toute œuvre aboutie.

Vue sous l'angle de la restauration, l'exposition est aussi un enseignement pour les amateurs d'art ou ceux qui s'intéressent aux problèmes de la conservation. Un bon nombre de ces peintures sont restées dans l'état où le temps les a transmises, ce qui permet de distinguer aisément leurs qualités : intégrité, authenticité, état originel.

Par contre, on trouve aussi des

œuvres maltraitées. Dans leur cas, on remarque une réduction de leur qualité esthétique qui peut atteindre jusqu'au fond coloré. Elles ont été traitées sans tenir compte du fait que l'artiste avait conçu la surface de son œuvre avec ou sans vernis et, surtout, sans le moindre respect pour leur patine, laquelle aurait pu fournir des indices probants de cette finition. (De tels traitements montrent que, dans beaucoup de musées, la restauration, si elle veut couvrir la conservation sur son drapeau, a encore beaucoup de chemin à faire.)

En dépit de ces cas déplorables, cette exposition est d'un grand intérêt, y compris son excellent catalogue et son guide illustré.

Paul Pfister

Rembrandt et son école

Musée des Beaux-Arts de Dijon, jusqu'au 8 mars 2004,

Trente-cinq tableaux de l'atelier de Rembrandt et trois œuvres du maître prêtées par le musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg, sont exposés. Nous aurons donc l'occasion de voir si la qualité de l'école russe de restauration se maintient toujours. (voir l'article d'A. Alyoshin).

Il y a quelques années, les œuvres d'Hubert Robert provenant de Russie et exposées à Valence nous avaient enthousiasmées.



fig.3. La zone du petit chien encore entourée de vernis très roux présente deux stades d'amin-
cissement de celui-ci : un degré d'allègement très prononcé est visible en haut à gauche mais
le degré choisi, pour assurer le meilleur respect de la « patine » ou effet du passage normal
du temps, est celui plus modéré visible sur l'ensemble du chien.

Rectificatif

Dans un article du n° 30 de *Nuances* intitulé « Patine et dérapage », j'avais écrit : « S'il est vrai que le nettoyage du *Pèlerinage à Cythère* peut être regardé comme l'exemple d'une réussite, il n'en demeure pas moins que l'on aurait pu choisir un moindre degré d'allègement afin de lui conserver un peu plus de blondeur et de moins courir le risque d'endommager sa couche picturale faite de glacis légers et fragiles. »

En écrivant cela, je me basais, en toute confiance, sur deux publications dites scientifiques. D'une part, sur le catalogue de l'exposition Watteau (Grand Palais, Paris, 23.X.1984 au 28.I.1985) qui contient un compte rendu de la restauration du *Pèlerinage* signé par Ségolène Bergeon et Lola Faillant-Dumas (p. 461 à 466). D'autre part, sur un article de Gilberte Emile-Mâle : « Conservation et restauration des peintures au musée du Louvre » (in : *La Sauvegarde de l'art français*, cahier 4, 1987, Picard, p. 73). Dans ces deux publications, on trouve cette

même illustration (voir ci-dessus) montrant des essais d'allègement à différents degrés avec des légendes semblables. Celle que nous donnons est celle figurant dans le catalogue de l'exposition (fig.3, p.462).

Aussi, quelle ne fut pas ma surprise en revoyant, quelques temps après, le tableau, de constater que son nettoyage n'avait nullement consisté en un allègement mais, bel et bien, en un dévernissage complet (ou quasi complet : il ne reste, du vernis ancien, que quelques traces dans le ciel).

Contrairement à ce que les deux légendes prétendent, le degré de dévernissage choisi n'est pas celui que, sur l'illustration, on constate sur le petit chien mais bel et bien celui du petit rectangle qui apparaît le plus clair, en haut à gauche. En trompant délibérément le public sur la nature de cette restauration, n'est-ce pas sur l'ensemble des publications relatives aux restaurations que l'on jette un voile de suspension ?

James Bloëdé

Hommage

Nous avons eu la tristesse d'apprendre au mois de juillet la disparition de Jacques Bony, qui fut des plus fidèles parmi les artistes qui ont contribué à créer et à faire progresser l'ARIPA.

Son œuvre de peintre et de peintre verrier, paysages ou sujets d'Art Sacré, appartient au courant de l'art moderne que défendirent le Père Couturier ou le Père Régamay, qui œuvrèrent à obtenir des commandes de vitraux ou de peintures murales à des artistes de leur temps, dont les plus connus furent Braque, Rouault, Bazaine, Manessier... Comme eux, il concilia tradition et modernité, dans un art dont l'abstraction ne l'éloignait pas de la source des sensations du visible.

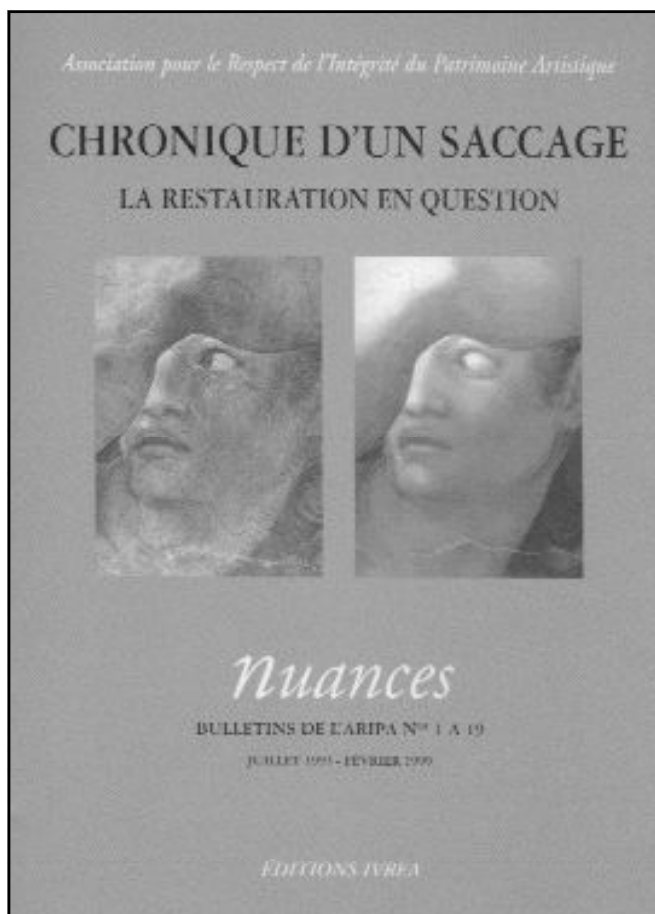
Nous gardons le souvenir ému de sa présence amicale et discrète aux réunions mensuelles de l'association, auxquelles il prit part durant des années.

Précision

Dans « Un débat, au Louvre » (*Nuances* 31), nous écrivions que M. Gaborit, conservateur en chef du Département des sculptures au Louvre, avait bien voulu inviter James Beck à ce débat sur la restauration de décembre 2002, alors qu'il s'était opposé à sa venue trois ans plus tôt. Nous aurions dû préciser qu'il s'agissait de sa venue à une table-ronde sur la restauration des dessins – pour laquelle il avait été pressenti – organisée, dans le cadre d'un colloque sur le dessin, par le Département des Arts Graphiques et à laquelle avait finalement participé Michael Daley.

Vie de l'Association

Sarah Walden, auteur de *L'Image outragée*, est venue à Paris le 18 juin dernier pour présenter son livre lors d'une conférence organisée par l'ARIPA et l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts.



« *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€

Créée en 1992, l'ARIPA a engagé un débat public sur les politiques de restauration et de muséologie. Elle informe public, pouvoirs publics et médias, peu au fait de la problématique de la conservation. Elle défend des choix résolument modérés de restauration. Son bulletin propose analyses générales, études critiques d'interventions, propositions de réformes... L'ARIPA demande instamment aux pouvoirs publics l'instauration d'un Conseil National de la Restauration indépendant de l'administration des musées de France. A ses débuts, de nombreuses personnalités avaient demandé un moratoire dans l'attente d'un vaste débat sur les choix de restauration. Parmi les signataires :

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 Cailliet. 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 Dutilleul. Jean Dutourd. Georg Eisler. François-Xavier Fagniez. Michel Favre-Félix. Jean-Michel Folon. Georges Formentelli. Marc Fumaroli. Julien Gracq. André Green. Jean-Pierre Greff. Simone Gröger. Luigi Guardigli. Carlo Guarienti. Christine de Guerville. Masao Haijima. André Heinrich. Jean-François Jaeger. Georges Jeanclos. 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 Sze-to. Jean Tardieu. Yvan Theimer. Jacques Tiné. Jean-Max Toubreau. Etienne Trouvers. Lorenzo Valentin. Paolo Vallorz. Xavier Valls. Yves et Christine Vermont. Veira da Silva. Jean-Noël Vuarnet. Guy Weelen. Zao Wou Ki. Jano Xhenseval...

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 (2 numéros : Printemps / Automne + port) : 12 €

ADHÉREZ à l'ARIPA : cotisation annuelle incluant l'abonnement à *Nuances* (2 n° : Printemps / Automne)

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