

4, 5 et 6 décembre 2014

'Restauration' ? au musée d'Orsay : *L'Atelier...*

Prendre la parole à propos d'une intervention « en plein cœur du **M'O** » est délicat, mais assurément nécessaire. Espérons !...

A l'heure où nous parlons, nous sommes sous la rubrique du 'Projet officiel' d'une grande Institution muséale française, le musée d'Orsay, a priori riche de tous les savoirs de l'érudition de l'histoire de l'art – car dédiée à la création prodigieuse des artistes du XIX^e siècle – mais qui en tant qu'EPA (depuis janvier 2004), se doit de lever une part non négligeable des fonds nécessaires pour... une extravagance au coût prévisionnel de 600 000€ ! Démarchage qui vise déjà le dépassement du cap des 100 000 €, etc., dans le but nettement perceptible de réaliser quelque nouvelle et fameuse '*restauration*' sous les feux d'internet.

La bande rouge d'annonce (toute en capitales) : « *MAGNIFIQUE 22 M². IMPORTANTS TRAVAUX à PREVOIR* » est-elle assez éloquente ?

Or, après avoir sollicité divers mécènes privés, demeure en temps de crise une recette nouvelle. Voici en quelque sorte celle proposée au 'cher' public déjà entraîné à la spectacularisation de l'offre muséale : comment participer au musée - en complice privilégié - à l'écorchement (plus ou moins symbolique) de *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet (1819-1877) ?



COURBET vers 1856, photographié par Nadar à Paris, au lendemain de la création de L'Atelier du peintre. Illustration de l'article d'André Chanson, in LES PEINTRES CELEBRES ; édition d'art Lucien MAZENOD, Genève 1948

1) Vive « *la restauration de L'Atelier du peintre...* » ! puisque le C2RMF (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France) figure comme autorité de référence et premier opérateur pour les conservateurs et le directeur du M'O !

Beaucoup de 'décideurs' ! Mais, dans le domaine des œuvres d'art n'y a-t-il pas d'abord le travail du métier du peintre, ouvrage patrimonial qui se doit d'être respecté – et gardé ! – de nature intangible puisqu'il incarne sans doute *des forces...* et cette 'mémoire prodigieuse à la présence de la merveille' ?

2) « *Il aura fallu entre autres bien plus de 18 mois d'études approfondies, de collectes scientifiques et d'analyses pour statuer sur la pertinence et la nécessité ou non d'une éventuelle intervention ainsi que sur sa faisabilité.* » (13 juin 2013 : annonce de marché pour une 'étude préalable' à une future restauration.)

La belle affaire ! « *Plus de 18 mois* », et alors ?... Si c'est pour en arriver à un tableau cartographié (le chef d'œuvre emblématique de la société humaine peint par Courbet) avec fenêtres sur trois degrés 'd'allègement' dont **une assurément déplorable...** (suivre le lien de la vidéo de démonstration, à 1.10 et 1.14/2.35, en : **1-** état bichonné avec les vernis récents ; **2-** allègement : le vernis ancien bien associé dans la couche picturale ; **3-** révélation d'une matière de la pâte usée... peinture mise à nu ?... excluant déjà ses jus picturaux ou ses glacis de finition, peut-être sesfrottis en retour à sec !?).

Et que prouvent ces éléments de surfaces violentés et données matérielles chiffrées à propos d'un tableau ? Est-ce un *nuancier de la terreur...* ou le décapage de la nourriture spirituelle *du regard* ? Mais, quoi qu'il en soit, peut-être faudrait-il rajouter nombre de vertus et qualités sensibles à ces 18 mois 'd'études' pour que la dimension véritable de l'art pictural survienne enfin, ou soit considérée au musée ?!

« En matière d'art l'érudition est une sorte de défaite : elle éclaire ce qui n'est point le plus délicat, elle approfondit ce qui n'est point l'essentiel. Elle substitue ses hypothèses à la sensation, sa mémoire prodigieuse à la présence de la merveille ; et elle annexe au musée immense une bibliothèque illimitée. Vénus chargée en documents. » Paul Valéry

3) 'Lisibilité' du document ? Que sont en effet ces « *études approfondies et collectes...* », tous ces 'documents' au regard d'un métier artisanal complexe, immense, voluptueux, texturé et subtil... qu'est l'art pictural d'un Courbet ?

Assurément, il y faut le génie d'une existence totalement habitée d'une *pratique du métier visuel*, une vraie culture d'ouverture sur toutes les énergies en interaction avec la vision et la vie... et de plus, avec la pure création de l'esprit ! (humilité d'enfant, sensibilité respectueuse, vaste amour, éveil matériel et folie de l'adolescence, créativité empirique, excellence de l'Artisanat, etc.) Peut-être, Rembrandt ou Goya savent ici de quoi il retourne ? Ou, plus proche de nous, par exemple Balthus qui, sa vie durant, a tenté d'inscrire son œuvre en hommage à Gustave Courbet ? Or, Balthus ne décolerait pas devant l'ampleur exponentielle des 'restaurations esthétiques' et il citait amèrement Degas : – « *Toucher à un Rembrandt, sait-on ce qu'on touche ? Sait-on comment c'est fait ? C'est un mystère* » !

Sans doute me dira-t-on que, depuis de tel propos, les restaurations issues du C2RMF sont garanties par « *des collectes scientifiques et des analyses pour statuer* » ; et qu'ils sont mieux outillés en dissolvants spécifiques, en chimie des matériaux, en imagerie scientifique, en optique grossissante, en puissance d'éclairage, car la science contemporaine a fait des progrès !... Ainsi, et bien plus que le corps médical lors d'opérations, les musées s'appuient dans leur communication sur les technosciences d'aujourd'hui pour imposer leurs interventions aveugles sur l'art !

Public, on vous trompe ! Au M'O, ne va-t-on pas se jouer encore de vous... et de la conservation réelle du patrimoine français ? Le mathématicien Alexandre Grothendieck observait déjà, en 1972, que « *la mentalité technicienne est la maladie infantile de notre espèce* ».

Concrètement, si l'on demeure dans le champ de l'art, peut-on dire par exemple, que l'ADN des cordes vocales de la diva Maria Callas, l'imagerie médicale de ses vocalises lors d'un enregistrement, vous révèlent la qualité émotionnelle de son humanité ? Il me semble donc aussi qu'en art, tout comme en science, « *pour avoir la bonne réponse, encore faut-il avoir posé la bonne question* ».

4) « *La restauration est pilotée par un **Comité Scientifique composé d'Experts** [...], conservateurs du patrimoine, restaurateurs, experts de l'œuvre de Courbet* » :

Certes, dans l'imaginaire du public d'aujourd'hui, l'idée d'un '*comité scientifique*' (en gras dans le texte) revêt quelque chose de magique, d'intimidant et de prestigieux. Mais se souvient-il encore de tous ces bâtiments des époques 'des humanités' ou de la suite des Lumières, moment de conscience universelle : palais des beaux-arts, musée, lieux de civilisation ou de mémoire avec, en partition, bien symétriques, quelques noms fameux ou bustes de grands hommes célèbres... bien équilibrés entre : **Art&Science** ?

Concrètement, depuis janvier 2013, le « *Conseil scientifique du C2RMF* » est composé de sept membres de droit, de onze personnalités 'qualifiées' et de deux représentants du Laboratoire, nommés pour cinq ans. Or c'est peut-être beaucoup, pas assez... et insuffisant ? Combien de personnes de 'sensibilité artistique' pour statuer d'art en expert ?

Car si l'on en juge par les ambitions ouvertement spectaculaires de cette restauration d'un **Atelier du peintre** de Gustave Courbet (présentement encore sous les 'vernissages musées' de 1977, 1984 et 1985 !), ou par maintes entreprises et aventures de 'restauration' : adaptation des maîtres anciens à nos pratiques consuméristes contemporaines – sous couvert de '**lisibilité**' –, il apparaît que l'institution muséale d'aujourd'hui n'a pas encore su se réformer quant à la prise en compte des dimensions fondamentales et diverses de la réalité picturale.



En 1984, puis mars 1985 et juin 1986, dans les salles Mollien du musée du Louvre, sous l'œil ébahi du visiteur, l'ensemble des 'grandes machines', grands formats du XIX^e français, a été surverni. Une entreprise déplorable!... (sans doute avec l'aval d'une commission de restauration). A cette époque les précautions sont quasi nulles, hors une bavette de plastique au bas des cadres. Se peut-il que l'esprit d'abstraction soit tel que les conservateurs en charge du patrimoine, à cette époque, aient escamoté les principes et réalités pratiques, l'élémentaires d'une telle opération concrète, et toujours risquée, de vernissage ? A l'évidence, aucun 'anti-poussière' n'a été prévu !

5) Pour ma part, dès 1983, vivant dans l'amour éperdu de *la réalité sensible* des œuvres au musée, j'avais en main des preuves émotionnelles suffisamment révélatrices pour réaliser qu'en France, à l'instar des musées anglo-saxons, on se lançait dans une politique interventionniste... Mais, tout comme le public non averti, j'imaginai que le mot « *scientifique* » (tant répété à chaque propos par les nouveaux '*conservateurs généraux du patrimoine*') signifiait **La** neutralité objective... J'ai donc rencontré MM. René Huyghe et Germain Bazin, anciens conservateurs en chef du musée du Louvre :

Ils m'ont écouté comme un freluquet ; puis peu à peu m'ont mieux renseigné sur certains enjeux !...

En fait, tous deux participaient à regret aux décisions des commissions de l'époque. Bien que *membres de droit*, ils me confessaient avoir une confiance toute relative dans ce qui se tramait autour des mots 'science' et 'scientifique'. Ils observaient qu'un glissement de paradigmes et d'éthique montait... en puissance ; une prise de pouvoir : la fameuse « *Sciences au service de l'Art* » etc., mais...

L'un, en tant qu'auteur sur la psychologie et la philosophie de l'art, l'autre en tant qu'humaniste, historien et amateur d'art, appartenaient encore à un monde de la Culture (avec un grand C), ou à des degrés divers de Vécu (avec un grand V), chacun pouvait poser une pensée visuelle plus ou moins bien dessinée sur le coin d'une table... Par exemple, à elle seule, la dédicace d'un R. Huyghe dans un livre était déjà 'Calligraphie' !

Epoque où l'on entendait dire au sortir du cours brillant (souvent d'un professeur à l'École du Louvre) : « qu'il a bien parlé ; et quelles œuvres il nous a révélées... C'est vraiment magnifique pour moi qui ne sais pas dessiner ! ».

A plus de 75 ans, leur capacité visuelle pouvait être altérée, néanmoins, leur conscience d'amateur d'art déplorait que, d'année en année, la qualité des copies présentées pour agrément par les futurs restaurateurs révélait une baisse notable de sensibilité optique et de finesse de vue ! Par de telles affirmations, ils devaient être objectifs ; ils espéraient donc qu'avec la création de l'IFROA (Institut Français de Restauration des Œuvres d'Art) en 1977, la formation des futurs restaurateurs serait suffisamment vaste et ouverte pour qu'ils puissent être les bons garants de la prudence et du non-interventionnisme, conscients de leurs 'modestes capacités' du genre : « *malgré mes copies d'étude, je ne sais pas dessiner comme un maître ancien, ne me demandez pas de faire ceci ou cela !* ».

6) Globalement, leurs positions vis-à-vis des compétences et des habiletés des restaurateurs d'art à l'épreuve de ce qu'ils voyaient, étaient en train de devenir critiques et méfiantes ; mais ils disparurent ! Pendant ce temps, les formations induites par la nouvelle génération de conservateurs se révélaient de plus en plus *positivistes*... Voici cinq observations qui me reviennent – plus ou moins explicitées par ces anciens patrons du musée du Louvre (et du Jeu de Paume) :

a- Hanté par l'idée de contrefaçon ou de falsification, à la Conservation des musées, chacun va se rassurer à propos du petit côté trop interventionniste des 'professionnels aux pinceaux...' par des points essentiels d'éthique ; il y fallait dans le sillage des défauts, qualités et vertus de restaurateurs, tel Jean-Gabriel Goulinat (1883-1972) : *Chartes, Préceptes théoriques et Techniques de « l'allégement des vernis »* – grands principes faisant Loi !... D'où l'usage que le restaurateur ne soit pas 'trop' peintre, et demeure plutôt semblable à 'un 'accordeur de piano' sur toile, marbre, bois, etc. Car d'un certain point de vue, pourquoi trop pousser les restauratrices et restaurateurs dans leurs aptitudes artistiques (dessin académique, peinture, sculpture) ?

Mieux valait éviter que les 'nouveaux' restaurateurs, nos contemporains, ne développent trop leur sens critique et leur goût (a priori bon !) – et se prennent pour des chefs d'orchestre reprenant la partition plastique des œuvres qui leur sont confiées.

Et, puisqu'il fallait rester à la surface des objets de l'art... dans les pratiques de la restauration, le paravent 'technico-scientifique' enseigné à l'IFROA aurait toutes les vertus de la suffisance absolue d'une '*mentalité technicienne*'.

Ouvrir d'avantage les futurs restaurateurs à des propriétés autres, c'est-à-dire humaines (les arguments de l'esthétique, de l'œil, de la qualité, de la sensibilité...) à quoi bon !? L'idée intellectuelle « *qu'il y a vraiment un respect de l'œuvre, une déontologie établie, pourvus de moyens purement rationnels* » devait normalement suffire !

b- Les sciences dures, la chimie, la physique, les mathématiques, les techniques et l'érudition livresque (historique) occupent donc l'essentiel de l'enseignement apporté aux restaurateurs.

Mais bizarrement, et c'est un signe fondamental, le niveau de perception oculaire, test d'Ishihara ou de Farnsworth (minimum nécessaire à l'information du praticien !) – donnée ophtalmologique objective – n'est pas mesuré officiellement, ni pour les restaurateurs, ni même pour les conservateurs du patrimoine (peinture) ! Certes, le programme à étudier pour 'l'épreuve d'admissibilité en Sciences' comprend en Physique une rubrique 'Vision' (morphologie de l'œil et aspect de la couleur), mais cette étude correspond-elle à un examen de la perception visuelle du candidat ? Nous sommes, assurément et toujours, dans le théorique !

Or le citoyen fait confiance à ces corps professionnels en pensant qu'ils sont formés à la capacité optique... sur des bases bien établies, donc à l'aptitude au goût véritable, à la « faculté du discernement esthétique », et qu'ils sont un Œil !

c- Cercle clos sur un corpus de connaissances officielles étroit et tautologique de l'histoire de l'art, les épreuves d'entrée sont conçues pour exclure d'emblée tout corps étranger qui se présenterait à l'admissibilité : voir les copies types rédigées pour l'École du patrimoine à « l'épreuve d'analyse et commentaire d'illustrations ». À première vue brillantes, elles sont éloquentes d'un formatage froid, dit 'scientifique', au domaine du ressenti artistique, ce fameux *L'Arrière-pays* comme le disait Yves Bonnefoy. Assurément, elles escamotent la réalité des climats et ambiances d'un tableau, trésor de l'humanité ; leur objectivité se révèle étrangère aux 'affects' et se contentent d'un descriptif précis, spécialisé... alors que les futurs restaurateurs auront ensuite à reconnaître les qualités esthétiques diverses qu'ils devront respecter, conserver !

Mais, me dira-t-on sans doute, les épreuves d'entrée comportent des éléments pratiques de l'art visuel, une réalisation de dessin académique ! On leur apprend donc à voir objectivement en regardant avec une optique informée...

Certes, mais qu'en est-il de l'intelligence subjective et critique des œuvres... d'attention au langage plastique et à sa poétique ? – Point ! Car, par écrit, surtout plus de regards autorisés quant à la surabondance des nourritures spirituelles de l'art, du genre André Malraux ou René Huyghe, dans les copies.

Germain Bazin m'avouait, courroucé : « Il est même question de baisser le coefficient de l'épreuve de copie d'après les Maîtres au concours d'entrée des écoles de restauration. » Sait-on pourquoi cette épreuve est à présent notée avec un coefficient 7/17 à l'admission ? Par tradition ? Et par qui ?

Or, je remarque déjà que dans les épreuves d'admissibilité présentes à l'INP (Institut National du Patrimoine), en 'spécialité photographie', une épreuve de photo numérique en studio peut se substituer à celle du 'dessin élémentaire'(toujours nécessaire au praticien à la démonstration d'une intervention !...)

d- Il est remarquable que, déjà, dès la formation, tout dépende d'une histoire de l'art spécialiste, affirmée comme 'objective' ! C'est peut-être pourquoi l'universitaire Daniel Arasse, référence à l'époque du colloque à l'auditorium du Louvre, en décembre 2002 (cf. *Nuances* n° 31), put affirmer : « *A part les arguments de l'œil, de la qualité, de la sensibilité, qui sont des arguments d'autorité que je ne peux pas, bien sûr, accepter, et à part aussi le fait que toute restauration mauvaise est une mauvaise restauration et n'est pas une restauration du tout [...], j'aimerais comprendre pourquoi il y a toujours une hostilité, parfois sauvage, à l'égard de la restauration.* » En effet, que reste-t-il d'un poisson à qui l'on a retiré le luisant des écailles, les entrailles et le moelleux de la chair ? Une structure objective, digne de raisons !

Par ailleurs, Jean-Pierre Cuzin, conservateur général du patrimoine en charge de la conservation des peintures du musée du Louvre, reconnaît, effectivement : « *Qu'un autre principe doit être de ne pas restaurer systématiquement des pans entiers de la collection d'un musée (règle, quasi automatique durant les années 80 et 90, de purification de la couche picturale) ; ne pas être systématique, comme on l'a vu dans le cas - disons-le - de certains grands musées de province français, dont l'ensemble des collections a été restauré pour une date X.* » Règne d'autorité et de la 'tavola rasa' sur tout ce qui est perçu comme élément dénaturant l'idée, dite rationnelle, qu'un cénacle se fait, à un moment donné, d'une œuvre. Et le restaurateur, souffrant d'annihiler le travail de ses prédécesseurs, si ce n'est à l'œuvre de l'artiste lui-même : « Ah ! si vous saviez ce que l'on nous demande ! Vous ne pouvez l'imaginer... »

e- A leurs débuts, les restaurateurs s'avancent ainsi que de petits oiseaux picorant çà et là, bien à la surface du vernis le plus ancien, ce sont juste quelques repeints ou soulèvements ponctuels... dans une attitude de respect des œuvres (et des pouvoirs qui les enseignent). Il n'est pas question de procéder à un dévernissage total, ni de toucher à l'écorce de la branche sur laquelle ils se posent. Mais pour quelles raisons passent-ils de cet état d'oiseau sur la branche à celle d'oiseau en cage plus que nettoyeur ? Et la 'force des choses' fait qu'à grands coups d'ailes les voilà faisant table rase de qualités artistiques mises 'en restauration'. Allez comprendre pourquoi trop de restaurateurs se voient dans le besoin – plus ou moins conscient – d'éradiquer des qualités objectives des œuvres qu'ils seraient incapables de fonder, de refaire, ou de reproduire (dans le meilleur des cas, c'est le travail de leurs ancêtres). Sans doute se sont-ils faits trop apprivoiser par le système autoritaire pour ne pas dénicher leur pitance autrement. –Ah conscience, conscience ; combien de mensonges vitaux sont couvés !?

Michel Favre-Félix de relever : *« Et au moins aurons-nous soin de ne pas substituer à l'autorité du peintre, en quoi nous ne croyons plus, une confiance sans critique dans le laboratoire ou le musée. A bien des égards, ceux-ci sont les nouveaux modèles d'autorités, dont il est devenu aussi inconvenant de discuter les affirmations que pour un scolastique de mettre en doute Thomas d'Aquin. »*

Chacun a besoin de vivre... et il n'y a plus de valeurs dans une société uniquement régie par le marché, la concurrence et les alibis des experts ; les restaurateurs d'aujourd'hui sont armés de dissolvants 'scientifiques', et toute restriction est entachée de principes rétrogrades. « Tout se vaut donc puisque le marché dicte sa loi. »



Façade du Musée d'Orsay. Peut-être avez-vous vu cette affiche côté Seine, ou les tracts assez peu réalistes... (déposés jusque chez nos marchands de fournitures pour Beaux-Arts) ? En 1920, à propos de ce chef-d'œuvre de Courbet, la France s'est réunie sur une souscription (pour le musée du Louvre)... Le détail de ce tableau est l'emblème de notre vie – entre deux mondes – ceux que les peintres donnent aussi à voir ! Or le tableau est maintenant, comme sur l'échafaud, en cage !...

7) « Participez à la restauration sur... Les donateurs bénéficieront d'une réduction d'impôts de 66% du montant du don et de contreparties exceptionnelles, accès privilégiés au sein du musée, rencontres avec des experts, présentation de la restauration, visibilité de leur nom aux côtés de l'œuvre... »

Certes, la législation présente des impôts est ainsi faite qu'il paraît normal de renseigner tout contributeur des compensations apportées par l'Etat à la suite d'un don. Il me semble que lorsque l'on pense les choses non pour soi, mais dans une idée de 'vie durable' comme l'art, peut apparaître plus nettement aussi le : *donner/recevoir et rendre...* – noblesse d'un sentiment généreux !

Tout jeune encore, j'en avais parlé avec Jean-Gabriel Clayeux, le concepteur de la dation (cette formule de don des héritiers à la communauté humaine, au musée, plutôt qu'aux caisses de l'Etat français). Lors d'une visite

au musée du Louvre où il m'explicitait aussi, médusé devant le résultat des dévernissages, à quel point les conservateurs peuvent user de dialectique distrayant de l'essentiel d'un regard qui serait le vécu de la formule : donner/recevoir et rendre.

Ainsi qu'affiché sur le panneau d'annonce au M'O : « *Les donateurs bénéficieront d'une réduction d'impôts [...] de contreparties exceptionnelles, d'un accès privilégié... etc.* » mais deviendront aussi adhérents 'complices' d'une intervention disproportionnée.

Il faut bien voir que les arts du regard engendrent aussi plus que de l'orgueil, une vanité juste et belle : la vanité généreuse. Celle qui n'a rien à voir, assurément, avec celle d'un billet retour de déduction d'impôt à 66% (avec petit privilège de VIP et 'indulgence') ! En 1920, tout cela était-il nécessaire pour motiver un vrai don pour l'art ? Il est certain que Courbet représentait un élan utopique de la constitution des mentalités françaises !... Mais il se peut aussi, dans le cas de cette intervention sur Le Courbet, que les contreparties doivent paraître si importantes que nous vivons ici, peut-être, un glissement du sens du don ? Remarquons par exemple que la France est encore le pays du don généreux du sang et des organes au nom d'un partage. Dommage pour l'art qui est lié aux valeurs humaines de la République !

8) C'est à l'occasion de l'exposition **7 ans de réflexion. Dernières acquisitions** rendant hommage aux rencontres heureuses de trois dimensions : créativité inouïe des artistes du XIX^e ; collectionneurs/donateurs ; et tact de certains conservateurs (en empathie avec les visiteurs, amateurs d'art) ! que j'ai eu la volonté d'intervenir dans la fastueuse *Salle des fêtes du M'O...* La veille encore j'étais allé goûter cette 'part ardente de la réalité du monde sensible chez Courbet' :

« Monsieur le directeur, je vous remercie de m'accorder quelques instants devant le public d'amateurs d'art et de responsables de la politique culturelle du Musée d'Orsay ici présents.

Je m'appelle Etienne Trouvers et m'adresse à vous en tant qu'artiste visuel, peintre et donateur.

Mon aïeule, Henriette Grandjean (1887-1968) a été pionnière dans le *Style sapin*, à La Chaux-de-Fonds, en Suisse ; j'ai été honoré lorsque Monsieur Philippe Thiébaud a bien voulu faire accueil à son talent d'artiste de l'Art nouveau. Elle est la *première femme suisse* au musée d'Orsay.

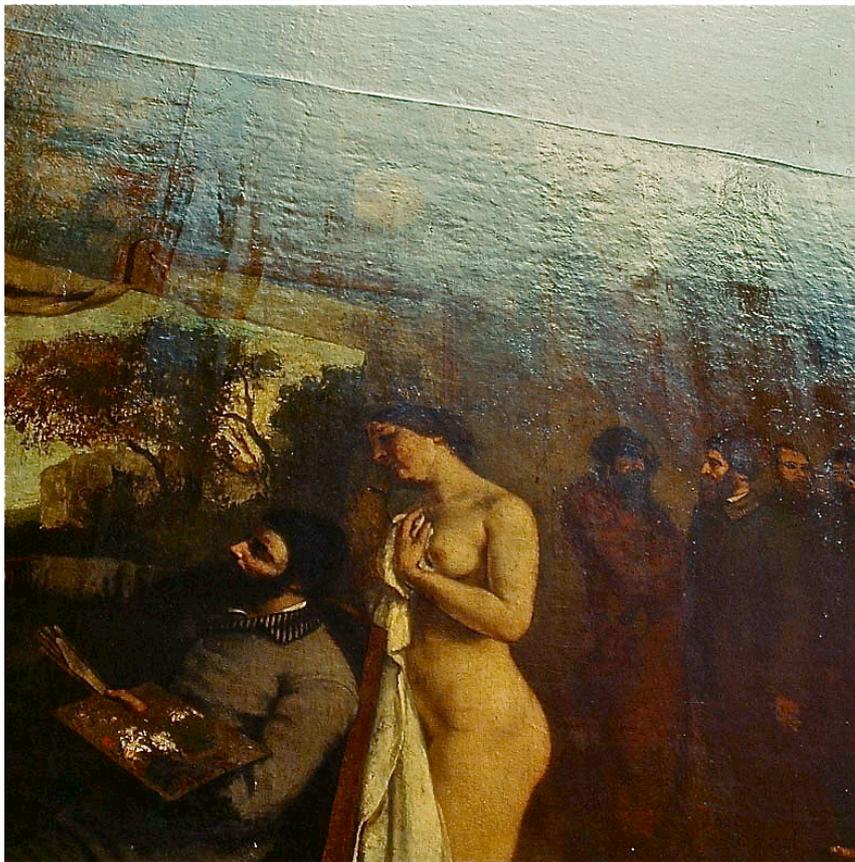
En 1992, en tant qu'artiste, je me suis senti le devoir de fonder avec Jean Bazaine et un comité prestigieux de plus d'une centaine de

personnalités dont : Rémy Aron. Balthus. Paul Baudiquey. James Bayle. Jean Bazaine. Princesse Laure de Beauvau-Craon. James Beck. René Belletto. Alain Besançon. Alain Blondel. James Bloedé. Yves Bonnefoy. Jacques Bony. Alain Bosquet. Maurice Breschand. Robert Bresson. Pierre Bulloz. Pierre Cabanne. Elisabeth Caillet. Jean Cardot. Pierre Carron. Edmonde Charles Roux. Christo et Jeanne-Claude. Louis Clayeux. Julien Clay. André Comte-Sponville. Alessandro Conti. Jean Courthial. Leonardo Cremonini. Jean Dasté. Christine de Guerville. Catherine de Seynes. Michel Deguy. Jean Delannoy. Jean Desailly. Deverne. André du Bouchet. Georges Duby. Jacques Dupin. Henri Dutilleux. Jean Dutourd. Georg Eisler. Jean-Michel Folon. Georges Formentelli. Marc Fumaroli. Julien Gracq. André Green. Jean-Pierre Greff. Simone Gröger. Luigi Guardigli. Carlo Guarienti. André Heinrich. Jean- François Jaeger. Georges Jeanclos. Jacques Kerchache. Pierre Klossowski. François Lallier. Marc Le Bot. Pierre Le Cacheux. Philippe Leburgue. 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. Geneviève Picon. Christian Pouillon. Henri Raynal. Maurice Rheims. Marc Riboud. Paul Ricoeur. Claude Roy. Charles Sacchi. André Sarcq. Toti Scialoja. Claude Simon. Marcel Siret. Pierre Skira. Gustave de Staël. Sam Szafran. Lap Szé-to. Jean Tardieu. Jacques Tiné. Jean-Max Toubreau. Etienne Trouvers. Paolo Vallorz. Xavier Valls. Vieira da Silva. Jean-Noël Vuarnet. Guy Weelen. ZaoWouKi. Fred Zeller... *l'Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique*, dite **l'ARIPA**.

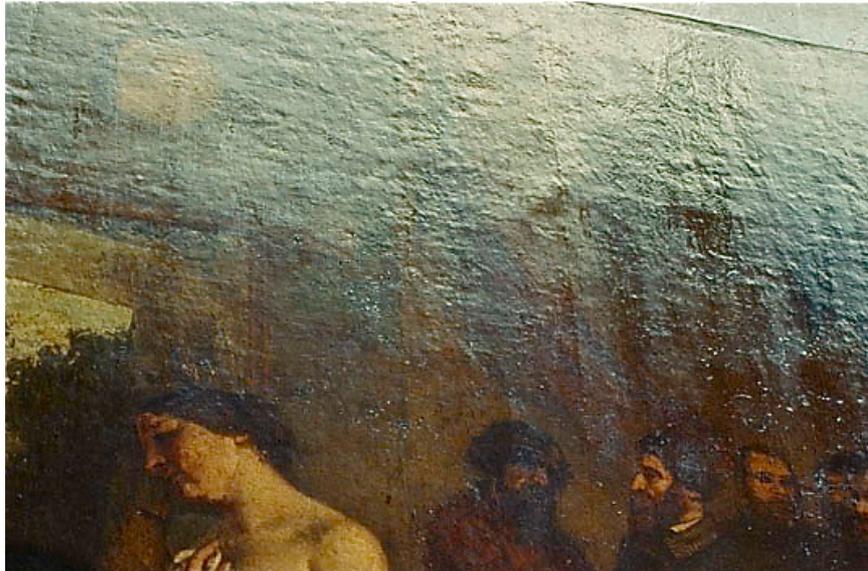
Personnalités qui, après d'infructueuses tentatives de dialogue au sujet de la restauration en public des *Noces de Cana* au musée du Louvre, se sont réunies sur un texte d'appel intitulé **Le patrimoine dévoyé**. Or cet appel demeure d'actualité au regard de l'avis de participation lancé par le Musée d'Orsay à la restauration « *en plein cœur du musée d'Orsay* » de *L'Atelier du peintre* de Gustave Courbet.

Je me souviens avoir posé publiquement cette question à Gaëtan Picon : « Monsieur le professeur, à qui appartiennent les œuvres d'art des musées ? ». Sa réponse fut lapidaire : « *A ceux qui les regardent !* »

Je suis allé voir ce qu'il en était dans la très belle salle Courbet voulue par Monsieur Guy Cogeval. Dans cet éclairage et avec les murs teintés en violet-aubergine-sourd, le tableau de 22 m² acquis par une souscription publique en 1920 a certes gagné en visibilité... Il ne pouvait en être autrement puisqu' il a été victime de deux survernissages successifs au musée du Louvre.



En juin 1984, dans des conditions inadmissibles pour sa conservation, la texture du travail 'du plus peintre des peintres' a été noyée dans un magma de résine, de crasse, de poussières, d'embus et de coulures...



En mars 1985, il y a eu reprise avec d'autres couches superposées de vernis; le tableau en est sorti brillant comme un sou neuf. Le Résumé des interventions depuis 1934 signale qu'en « 1989, un examen de l'œuvre mettant en évidence une fragilité dans l'adhérence ne nécessitant pas pour autant une intervention d'urgence mais signalant des godets sur la toile (par exemple, visible encore ci-dessus) et préconisant une retension de la toile ». Or pour aplanir les coulures 'laissées' (et sèches), n'ai-je pas vu l'ouvrier 'restaurateur' tentant d'atténuer les choses au moyen d'un instrument exerçant une pression, à chaud, sur la face peinte de la toile, à travers des morceaux de feuilles de plastique (?). Se peut-il que cette sorte de bricolage dans les salles, en public, ait fragilisé encore l'adhérence de la couche picturale au support ?

Aujourd'hui, j'ai le regret d'informer les personnes décisionnaires et le public des visiteurs que, déjà les 'fenêtres d'allègement' ouvertes jusqu'à la texture picturale sur la robe rose au sol (donc au centre, dans le colorant de l'œuvre et le foyer chromatique du tableau) peuvent être fatales ! Conforme à l'esprit du temps, elles semblent davantage destinées à séduire le visiteur pressé de consommer, plutôt que celui animé par le désir et le scrupule de véritablement regarder.

A mon passage du dimanche 30 novembre, j'ai eu l'extrême déplaisir de constater que de nouvelles fenêtres d'expérience ont été commises par le C2RMF, sous prétexte de scientificité. Sur le tableau de *L'Atelier du peintre* de Courbet, elles font singulièrement penser à un tableau de digicode de 8 à 10 étages de nos immeubles urbains. – *Bonjour Monsieur Courbet, ouvrez la porte !*

« Je suppose que le tableau est verni : c'est là le plus grand inconvénient. S'il faut le dévernir pour le retoucher, à mes yeux c'est un tableau déshonoré. On regarde un dévernissage comme une chose légère : c'est le plus grand inconvénient ; je préfère bien un trou dans un tableau. »

Eugène Delacroix

On peut estimer un certain allègement des vernis successifs raisonnable. Mais si cette intervention se poursuit sur des concepts aussi peu picturaux que celui de la « lisibilité » en s'attaquant au métier complexe qui comprend forcément des « jus colorés » dans l'art pictural de Courbet, elle illustrera dramatiquement l'angoisse d'Auguste Rodin, et de nombre d'autres artistes et amateurs d'art après lui : *« Encore quelques années de ce traitement du passé par le présent meurtrier, et notre deuil sera complet et irrémédiable. »*

9) *L'Atelier du peintre, 'allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique, et morale'* (titre complet du vaste tableau par Courbet) !

Admettons que *« La restauration soit pilotée par un Comité Scientifique composé d'Experts (...), conservateurs du patrimoine, restaurateurs »*. En principe, cet organisme est 'pluridisciplinaire' et se doit d'être équilibré dans sa composition vu l'enjeu. Même par de tous 'petits détails' (souvent définitifs), lorsqu'il s'agit de statuer en terme de pouvoir sur le sort esthétique des œuvres d'art, nous sommes dans le fondamental et le patrimonial artistique. Or quelles sont les familles d'esprit qui devraient être représentées ?

La maintenance des collections ; l'érudition historique ; les praticiens restaurateurs ; les chercheurs en sciences dures pour leur complément technique ; et les impératifs financiers de l'administration muséale. Et, naturellement au comité, pour équilibrer tant de données plus ou moins abstraites qui opèrent, on s'attend à trouver à équivalence de qualité, quelques grands collectionneurs indépendants et gens de goût ; mais aussi pour le complément de compétence vécue de la création, de sensibilité et d'intuition, des artistes visuels.

Or, dans les années quatre-vingt, en interrogeant des restaurateurs, et en insistant beaucoup... je fus informé *« qu'en remplacement du peintre André Masson, un abstrait avait été nommé ; mais qu'il était vieux et ne venait jamais aux commissions. »* Ils en déduisaient donc que la question de la pérennité des œuvres anciennes de notre patrimoine n'intéressait nullement les artistes vivants.

Quel ne fut pas mon étonnement de découvrir incidemment que le peintre nommé et absent était Jean Bazaine, le co-fondateur de l'ADVF (l'Association pour la Défense des Vitraux Français) en 1976 !

La rencontre de BAZAINE me fut facile, tant la probité de l'homme était grande. J'appris alors que Jean Bazaine, seul peintre nommé, avait démissionné en 1975, car « *son utilité au 'Comité scientifique' lui paraissait pour diverses raisons (modes de concertation, rapports de forces) parfaitement illusoire* ».

Bizarrement, sa démission, toute en protestation diplomatique, avait été 'égarée' par l'administration... Grâce à sa considération, commença un travail de Titan : réunir tout ce qui pouvait compter comme conscience esthétique vivante et de diverses disciplines artistiques et familles d'esprit afin de témoigner pour l'honneur des œuvres et de la profession, faute de moyens juridiques d'action.

On se reportera utilement à l'ensemble de révélations et d'observations consignées dans les numéros de ce combat mené pour l'honneur : « *CHRONIQUE D'UN SACCAGE, La restauration en question* », éd. Ivrea, 1999.

10) *Le conseil scientifique du C2RMF* qui vient de « *statuer sur la pertinence et la nécessité ou non d'une éventuelle intervention ainsi que sur sa faisabilité* », est composé depuis janvier 2013 de sept membres de droit et de onze personnalités qualifiées nommées pour cinq ans.

« On ne ressuscite pas un tableau, et moins encore une statue. On les laisse en paix et on les défend contre les hordes de vandales – dont il se pourrait bien que l'on fasse soi-même partie. » Joseph Brodsky

Dans l'idée d'y comprendre quelque chose j'ai demandé l'accès au tableau avant que les travaux effectifs ne rendent la chose irrémédiable, et attends toujours une réponse de la conservation du musée d'Orsay. J'ai aussi alerté mes pairs puisqu'il paraît évident que nous sommes aussi le public concerné par le sort des grands peintres dont nous sommes héritiers.

Mais côté musée, on conserve évidemment les mêmes recettes à l'égard d'autrui : là où il y a évidemment matérialité du pictural, on va vous expliciter « *Les dessous de...* » (par vidéo et en mots !) ; là où il y a mystère du visible – peinture/couleur/dessin –, on met des radiographies comme merveilleuses ! (s'autorisant ainsi une mise à nu des tableaux !) ; là où il y a respect et admiration de la création artistique d'individus supérieurs, on communique pour le prestige et ses pairs, et essentiellement aux journalistes spécialisés, qui devront... Mais on ne répond que contraint par la CADA au devoir administratif de transparence (en France, en démocratie !).

En septembre 1992, nous lançons avec l'appui actif de Jean BAZAINE un texte d'appel : *LE PATRIMOINE DEVOYE ?* Avec l'accord du directeur des Musées de France d'alors, une association compétente allait pouvoir proposer une suppléance à la présence de Jean Bazaine en Commission.... Mais il semble aujourd'hui encore que le M'O préfère, aux artistes vigilants et aux personnalités d'intelligence sensible et critique, être entouré d'ambassadeurs partenaires ou d'étudiants issus de formation en communication et marketing ; une liste de 25 noms d'entités à logo, dressée par le musée aux côtés du Courbet pour cette opération, en fait foi... (VIP, peut-être ici dans une idée relativement spéculative ?).

A présent au musée, est-ce la communication qui doit donner le : *la* et la force des choses ? On remarquera d'abord que ce sont les restaurations précédentes et les transports événementiels récents du chef-d'œuvre qui ont fragilisé la peinture (après le rentoilage de 1934), d'où une 'nécessité' toujours plus fréquente de nouvelles interventions à la suite du 'vernissage total' de 1977 dans les salles Mollien du musée du Louvre. Témoin à l'époque où je menais des copies d'étude, les trois interventions de 1984, 1985 et 1986 m'ont laissé plus que perplexe !...

Aujourd'hui dans la vidéo en ligne, la conservation du musée d'Orsay incrimine ainsi : ce tableau monumental a été « *conservé roulé dans l'atelier de Courbet, mais il a été déroulé, re-enroulé à plusieurs reprises car il a été exposé à Bordeaux, puis à Vienne en Autriche. [...]. Et les restaurations successives vont en améliorer l'état mais aussi créer une sorte de dégradation de la lisibilité de ce tableau en raison des couches successives qui se sont superposées.* »

Est-ce pour gagner « en lisibilité » ou en 'visibilité' ? – Concept de lecture rapide, mais impropre à la lecture délectable ! Et à la conservation des facultés des regardeurs !

Sous couvert d'un dossier scientifique du C2RMF, sur cet *Atelier du peintre*, se dirige-t-on à présent vers une 'visibilité', « *aventure exceptionnelle et novatrice* », mais pour la 'com' du M'O ?

Car si cette 'restauration' se poursuit, non en allègement modéré des vernis récents, mais en dévernissage – comme le laisse nettement percevoir certaines des fenêtres effectuées dans la peinture – ce sera forcément réduire le chef-d'œuvre... à l'image appauvrie que certains s'en font ; et assurément ce serait encore ici un '*pictocide*'. – Et quel amateur d'art ou donateur averti peut y consentir ?

Etienne Trouvers

Liens à consulter en référence au texte

'Restauration' ?

au musée d'Orsay : *L'Atelier...*

1) statut du musée d'Orsay

<http://www.musee-orsay.fr/fr/info/etablissement-public/statut.html>

2) communication pour la souscription

<http://fr.ulule.com/courbet/>

3) Principes de restauration

http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Gabriel_Goulinat

4)pdf

['Résumé des interventions depuis 1934' sur *L'Atelier du peintre de Courbet*](#)

RESUME DES INTERVENTIONS DEPUIS 1934

1934, rentoilage.

1938, régénération du vernis.

1948, problème d'épidermage du vernis, refixage par M. Maridat et M. Roulet. Problème d'écaillage, essuyage de la buée par M. Aubert et M. Michel.

1955, cloques signalées en haut à gauche. Essuyage de la buée par M. Aubert.

1957, soulèvements signalés dans la partie centrale, dus à une humidification du châssis au revers.

1957, refixage des soulèvements, reprise de cloques, dépoussiérage, masticage et réintégration de petites lacunes dans la partie droite au dessus des personnages, par M. Lepage et lors d'une intervention collective.

1959, des craquelures en relief sont signalées au dessus du bras du peintre et à la hauteur du bras du modèle.

1963, suppression de traces de colle d'anciens refixages par M. Chudeau.

1965, bichonnage, suppression de toutes les matités par M. Chudeau.

1966, nettoyage, régénération du vernis et refixage de soulèvements de mastics sur la palette de Courbet par M. Paulet et M. Roulet.

Avril 1968, aspect mat signalé et enlèvement des matités les plus gênantes par M. Chudeau.

Sept. 1968, soulèvements signalés (zones de soulèvement notées sur photo).

Nov. 1968, les bords sont signalés en très mauvais état.

Refixage à la cire-résine et restauration des accidents, nettoyage et régénération du vernis, restauration d'une griffe de 30 cm de long horizontalement dans l'angle inférieur dextre par M. Linard.

1969, époussetage, nettoyage et régénération du vernis ; bordage et cloutage de la toile débordante à l'intérieur du châssis par M. Paulet et M. Lepage.

1975, des soulèvements sont signalés lors de l'examen pour l'exposition de 77.

1977,refixage, toilette générale et vernissage totale par M. Ryzow.

1984, dégratage et revernissage par K. Kryzyzynski.

1985, dépoussiérage et revernissage par K. Kryzyzynski.

1986, dépoussiérage du revers par K. Kryzyzynski.

1989, examen de l'œuvre mettant en évidence une fragilité dans l'adhérence ne nécessitant pas pour autant une intervention d'urgence mais signalant des godets sur la toile et préconisant une retension de la toile.

1991, une griffure du vernis est signalée à mi hauteur à dextre ; régénération de la griffure par B. Whitney.

2003, examen par C. Haviland en vue de l'exposition Courbet au Grand-Palais.

Juin 2007,refixage à la cire, dépoussiérage par F.Hourrière et B. Trémolières, pose de plaques de polycarbonate au revers par J.P. Viala.

Février 2008, pose de papiers de protection à la méthylcellulose sur des zones en soulèvement pour le transport de retour du Grand-Palais au musée d'Orsay.

Décembre 2008,refixage des soulèvements protégés par les papiers, à la cire-résine par B. Trémolières et C. Vernochet.

5) site de l'ARIPA

<http://www.aripa-revue-nuances.org>

6) Le Figaro, 3-12-2014

<http://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2014/12/03/03015-20141203ARTFIG00147-musee-d-orsay-un-courbet-restaure-sous-l-oeil-des-visiteurs.php>

7) Laboratoire du Louvre

<http://culturebox.francetvinfo.fr/expositions/peinture/le-labo-du-louvre-ausculte-latelier-du-peintre-de-courbet-avant-restauration-206804>