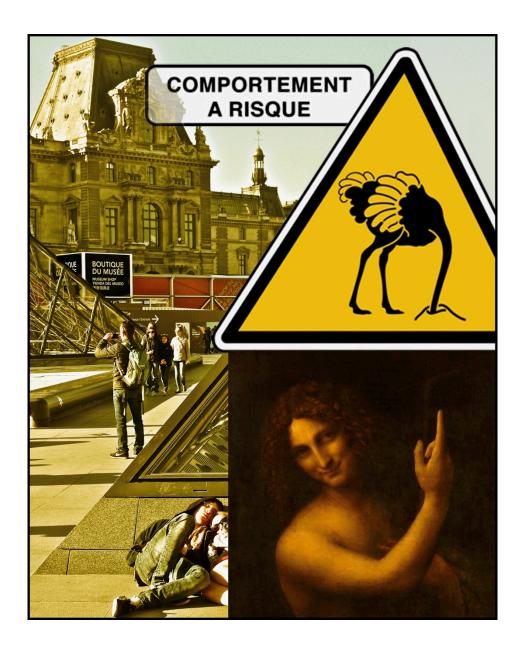
« Restauration » ou volonté de puissance ?

Le musée du Louvre annonce vouloir procéder à la 'restauration' du *Saint Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci : un tableau en parfait état de conservation et de présentation.



En l'an 1568, Giorgio Vasari écrit :

« Léonard fut vraiment admirable et céleste. [...] A la manière courante de peindre à l'huile, il ajouta une obscurité particulière dont les modernes se sont servis. [...] Et c'est un trait merveilleux de son génie que, désirant donner le maximum de relief à ce qu'il faisait, il recherchait les ombres les plus épaisses et les fonds les plus obscurs au moyen de noirs [de combustion] donnant des ombres plus foncées et paraissant de plus en plus sombres afin que, par contraste, les clairs semblent plus lumineux; mais de cette façon, il arrivait à des teintes si sombres que l'ensemble paraissait fait pour imiter la nuit plutôt que les nuances de la lumière du jour. »

Or voilà qu'en l'an 1980, on commence avec Michel-Ange:

Déjà, des « restaurateurs fanatiques » à Florence ?... puis à Rome, au Vatican ? — Est-ce possible ? S'amorce alors la « restauration esthétique » des peintures de Michel-Ange Buonarroti, principe « absolu » d'aujourd'hui : en 2016, <u>l'annonce banalisée</u> d'un « À QUAND LA JOCONDE ». Cette volonté d'intervention sur le 'portrait' de *Saint Jean-Baptiste* est pour le moins étrange.

Tableau 'insondable' peut-être pris au plus profond de l'expression de l'être humain, il apparaît ange et démon, venue messagère dans l'émergence : « miroir fidèle de la crise de l'humanisme, exemple de cette autonomie de l'art et de la science sur laquelle s'est fondé la civilisation moderne » Lionello Venturi, in Les Peintres célèbres, 1948. C'est assurément l'une des parts essentielles... du dernier Léonard de Vinci : — « jusqu'à son dernier souffle, la grâce fut sa compagne » dit l'écrivain. Peinture 'sombre' en vérité (de nature philosophique et physiologique ?); — « il a fait des figures qui ne sont pas tout à fait naturelles... »; — Chef-d'œuvre entièrement de sa main (69x54 cm), des années 1513-16...; — voire même peinture vernie à Amboise, en 1519 ? Quoiqu'il en soit, peinture 'offerte' ainsi qu'un testament final.

La provocation d'intervention est telle que l'on peut lire, dans la presse : « Toucher à un millimètre carré de ses œuvres peut déclencher l'hystérie. Ce fut le cas en 2011 avec la restauration de la Sainte Anne du Louvre ».

Dès lors il faut reparler de l'exaltation frénétique et autoritaire des dites « **restaurations esthétiques** » en peinture.

Aux origines de la démarche il était énoncé pour la *chapelle Sixtine*, *par les spécialistes* se référant à G. Vasari, *Michel-Ange Buonarroti travaillait « tout à bonne fresque »,* sans aucune *« reprise à sec ». C*eci est une approche dogmatique et quelque peu 'littérale' sur une démarche artistique bien plus complexe et géniale...

Force est de constater, surtout dans une société hygiéniste comme la nôtre, que c'est une lecture volontariste... très réductrice et pour le moins abusive, puisqu'il fut question de *« nettoyage-restauration »* esthétique. Une interprétation catastrophique qui nous a trompés au moins sur trois aspects :

1 - les salissures effectives de la *chapelle Sixtine* et de leur nettoyage absolument nécessaire; 2 - sur le fait du non usage à sec d'une couleur noir de fumée mêlée de colle, manifestement posée au pinceau, par le maître...; 3 - l'importance des repeints postérieurs au travail *a fresco*, puis '*a secco*' de Michel-Ange Buonarroti (cf. Alessandro Conti, in *Michel-Ange et la peinture à fresque*, éd. La Maison Usher, 1987).

Quelle a été la position des 'spécialistes' français de la Renaissance italienne et du musée du Louvre, en particulier, à ce sujet? Car en ce domaine des « restaurations esthétiques », il y a hélas un effroyable précédent.

Un vaste projet, fondé en 1977?

En France, est-ce un hasard si *l'Institut français de restauration des œuvres d'art* (l'IFROA), engendre une cohorte de 'restaurateurs/trices' qui 'affligea' les peintures de la Renaissance italienne, puis française, d'une politique de restaurations dont on peut questionner... l'*utilité*.

En 1980, première exposition en France sur « la restauration ». Grâce à la propagande officielle, reprise par les médias, et au principe nouveau des subventions privées, le succès public permit un développement considérable des dites

« restaurations », au détriment de vraies activités culturelles d'éveil... Dans notre monde occidental en crise où la télévision et les médias prennent le pouvoir nous avons besoin d'imaginer un *espace de Beauté* non altéré au musée.

Ainsi, nous voyons d'une part : <u>une télévision japonaise finançant le nettoyage-purification</u> de la *Chapelle Sixtine* ; d'autre part au musée du Louvre, <u>un hebdomadaire de programme Télé partenaire du bouleversement complet</u> « en public » *des Noces de Cana* de Paul Véronèse (1989-1992).

Toutefois, il est remarquable que la *Commission nationale de restauration* du 20 mai 1992 ait ajourné une mise sur le métier des Léonard de Vinci dont *La Sainte Anne, La Belle Ferronnière*, etc. essentiellement grâce à la naissance de l'ARIPA.

Lors de l'exposition en 1980 : *les Maniéristes romains*, peintures de conception et de goût sous influences de Léonard et de Michel-Ange, c'est l'ensemble de l'Ecole maniériste qui fut – systématiquement – compromise... par l'enlèvement des saveurs noires qui la caractérisait. L'on a pu ainsi « *découvrir* » des œuvres à effet coloré 'fauve' en écorchant leur vélature...

Pourquoi ? Comment ? A partir de quand ? Dans quelle perspective ?

Les fondements de la restauration à la française se sont mis en place sous la direction de René Huyghe avec Jean-Gabriel Goulinat. C'était une conception modérée non interventionniste, qui prônait l'allégement des vernis plutôt que le dévernissage. Elle s'inscrivait comme une alternative au radicalisme des restaurateurs fanatiques... Le discours des historiens de l'art français s'occupait de considérations humanistes, psychologiques et sociologiques dont l'Art témoigne... Donc, manifestait un sens critique et une attention à cent lieues de l'esprit technocrate!

Ils étaient dit : 'nuancés' et s'opposaient à l'école des 'totalitaires' de tendance positiviste, dont le pape en restauration était Helmut Ruhemann . Celui-ci mena ses applications (de 1939 à 1972), à la National Gallery de Londres, sans égards 'vrais' pour la vie complexe des œuvres d'art ; faisant prédominer à toute autre considération, les données techniques des Rayons X et de la physique-chimie. En l'occurrence, il paraît être le représentant de l'idéologie de la société industrielle pour laquelle, en art, les pouvoirs de la « technoscience » justifient toutes les interventions sur notre héritage.

A cette conception s'opposait Sir Ernst Gombrich :

— « S'il faut être conservateur, c'est tout simplement parce que cette précieuse interaction est peut-être moins perturbée par les changements lents et inévitables dus au temps que par les ingérences brutales».

A cette époque en Italie, Cesare Brandi (depuis 1955 le véritable théoricien moderne de la restauration à *l'Istituto del restauro* de Rome) dans la *'Querelle des vernis'*, établit que les œuvres de la peinture italienne sont enrichies d'une « vélature délicate » : glacis de la dernière main du peintre dans la tradition ancienne et de vernis teintés dès les origines.

La formation trop technicienne et rapide des restaurateurs et des conservateurs ayant eu à gérer les dégâts, après la crue de l'Arno à Florence et en Toscane (en 1966), a créé un élan fatal de restaurations non seulement conservatoires... mais aussi attractives par une remise sur le métier de peintures anciennes, *en vue du tourisme de masse*. On va intervenir, sans réelle nécessité... – pour l'effet esthétique et les retombées médiatiques – Ce qui engendre : fréquentation, attention nouvelle de sponsors, et manne financière ; *« tout se vaut puisque le marché dicte sa loi » !*

Dans leur combat, des professeurs d'Université – spécialistes de l'Histoire de la restauration ou de la Renaissance –, Alessandro Conti et James Beck, de la Columbia

University, remarquent que, déjà, le sort du Michel-Ange paraît avoir été scellé pour *La Chapelle Sixtine* au Vatican dès l'intervention sur *Le Tondo Doni* au Musée des Offices de Florence.

En France, le penchant pour les grandes rétrospectives date de l'exposition : *Georges de la Tour* (en 1972), il institue le principe de manipulations de l'intégrité du patrimoine pictural.

André Malraux (en 1950), s'inscrit dans la querelle des 'totalitaires' et des 'modérés', favorable à l'Ecole française tempérée –, mais devenus minoritaires actuellement :

« Un Monet plus multicolore et, souvent, plus ensoleillé qu'un Rembrandt, n'est pas plus lumineux. [...] Le vernis des musées n'est devenu intolérable à leurs conservateurs que quand la peinture est devenue claire... ».

La monnaie de l'absolu, Albert Skira éd.

Dès sa création, *l'Institut français de restauration des œuvres d'art* en 1977 (IFROA) sera gagné par l'interventionnisme... formatant à un goût 'nouveau' de spectacularisation des œuvres majeures anciennes : considérées *« comme gisement culturel à exploiter »*.

Il convient de comprendre que la publication du livre : Le secret des chefsd'œuvre, en 1965, suivi de « La Science au service de l'art » (exposition au Grand Palais en 1980) vont déjà dans l'idée d'une appropriation nouvelle des œuvres et d'une volonté de puissance exercée sur celles-ci...

En 1980, comme dit plus haut, la première exposition importante en France sur la 'restauration' commence la même année que le nettoyage vedette de la *Chapelle Sixtine*...

L'équivalence monumentale, côté musée du Louvre, sera, dès lors (en 1989-1992), la « restauration en public des *Noces de Cana* », de Paul Véronèse.

Internationalement, le 'pictocide' est ainsi lancé... Opérations dit-on : « de nettoyage, de purification d'une œuvre dénaturée, et d'un devoir d'allégement des vernis oxydés et irréguliers permettant de retrouver les couleurs et l'éclat du tableau » (toujours les même mots, les mêmes formules 'imparables' rhétoriques).

Jusqu'alors, l'école française de restauration était globalement bonne. Mais des manquements et partis-pris outranciers de plus en plus généralisés ont fait naître de vrais doutes et inquiétudes. La parade fut la création de *l'Association pour le respect de l'intégrité du patrimoine artistique* (l'ARIPA).

« Je ne crois pas trahir l'opinion de la majorité des artistes en avançant que, pour eux, le rôle du restaurateur devrait se limiter aux interventions suivantes, qui nécessitent d'ailleurs autant d'habileté et de science que de sensibilité : 1) le dévernissage léger : dévernissage progressif, respectant absolument l'épiderme du tableau ; c'est-à-dire le vernis d'origine (si possible) et (dans tous les cas) les glacis ; 2) le revernissage, après un minimum d'interventions secondaires jugées indispensables, telles le rebouchage des crevasses ou des parties manquantes et l'exécution des raccords (...)». Xavier de LANGLAIS, La technique de la peinture à l'huile -1959, éd. Flammarion.

Dans la pratique, la 'restauration' des *Noces de Cana* de Paul Véronèse au musée du Louvre s'est jouée de cette éthique professionnelle exigeante, ainsi que le relate le compte-rendu du 5 décembre 1989 (extraits) :

« M-A. B. insiste sur le fait que le nettoyage est très difficile car les repeints sont très durs à enlever. Il n'y a que l'ammoniaque qui soit efficace, et l'on risque d'abîmer la couche picturale en insistant pour enlever les repeints. [La restauratrice] pensait donc ne pas enlever tous les repeints et ensuite ajouter des points de retouches par dessus les résidus de repeints ou de vieux vernis laissés au creux de la matière parce que trop durs.

(...)

« G.L. pense qu'il faut donc tout purifier en une seule fois ; il faut travailler par zones : les zones peu repeintes pourront être allégées et serviront de référence ; les zones très repeintes devront être entièrement dévernies pour être purifiées, mais selon la suggestion de F.H., le vernis oxydé les recouvrant pourra être récupéré, filtré et reposé sur les zones dévernies lorsque le nettoyage sera terminé. (...)

Néanmoins : « <u>L'effet final sera celui de l'allègement demandé par le</u> <u>département, même si, pour y parvenir, la méthode n'est pas celle de l'amincissement progressif du vernis.</u>

A de rares exceptions près, les médias ont donné dans la désinformation officielle... En conséquence, aucune Commission parlementaire n'a osé enquêter avant le rapport de 2003-2006.Il ne contient point de réprobation à propos de certains pharisianismes.

La « restauration esthétique » du *Portrait de François 1^{er}* de Jean Clouet s'inscrit dans le précédent des *Noces de Cana*. Sans se douter peut-être que les vernis – « dont l'or léger est exceptionnel » ont été enlevés. On a confié à la même restauratrice une autre peinture : « sans problème de structure, en bon état », la Belle Ferronnière de Vinci.

Pas de réprobation sur la place publique! Ni *avant* bien sûr... mais ni *après* objectivement. Or à présent, celle-ci donne une impression morbide ou froide dont le timbre sonne faux. – Qui le dit? Et voici que le beau visage 'de duchesse', de 'grande dame', est devenu un petit visage poupon, à l'expression étriquée... et d'apparence toute craquelée sur les joues; ce, en lieu et place d'une réalité sublime et charmante, assurément bien plus subtile avant d'un point de vue pictural, spatial et optique? Même le trompe-l'œil du parapet paraît faux.

Pour en juger 'rationnellement' et 'artistiquement', en toute équité, il conviendrait de pouvoir effectuer des examens critiques comparatifs avec des systèmes experts numériques.

Revenons à l'enjeu actuel :

Au début de 2016, peut-on dire que le goût du vernis de Léonard soit à nouveau au musée du Louvre ? C'est-à-dire le principe de banalisation d'une opération qui a de quoi inquiéter, car il se pourrait fort que l'on nage ici dans 'le *sfumato*' d'une intimidation.

« Notre objectif est d'améliorer la lisibilité de l'œuvre, très assombrie sous des couches de vernis jaunis. On ne distingue plus ni la peau de bête, ni la croix, ni la plupart des boucles de la chevelure », explique-t-on. 'Selon les analyses du C2RMF, l'épaisseur de vernis s'élèverait en moyenne à 110 microns, deux fois plus que sur la Sainte Anne avant sa restauration' lit-on, par exemple dans La Croix. Mais pourquoi vouloir, à tout prix, tout homogénéiser? Est-ce pour que l'on « ne voie plus la différence » ?

Sur les six rares peintures conservées, à Paris, faut-il nier le passage de ce temps curieux porteur de l'ombre d'une très longue mort... Il serait assurément plus juste et plus scientifique de dire : admettons aujourd'hui, qu'avec les peintures du Vinci, nous nous trouvons devant *l'inconnaissable*, sans compétences véritables! Assurément, il y aurait même quelque grandeur française à respecter, ici, l'Art (*la manière de faire*) *d'un artiste-chercheur* de l'époque de la Renaissance italienne, accueilli par François 1^{er}.

D'autre part, quel « problème » y aurait-il à laisser intacts les mystères picturaux d'un temps très ancien où : *chaque partie est inférieure à la somme d'interactions d'un tout*.

En Art pictural, la revendication de la « lisibilité » ne cadre pas avec le principe spatial cultivé dans un long apprentissage de la subtilité optique par les artistes. La « lisibilité » est peut-être une exigence des panneaux de signalisation routière, ou de la publicité pour les annonceurs commerciaux...

Peut-on convier la conservation du musée du Louvre à un peu plus de modestie sur l'une des traces sensibles, majeures, laissées à la mémoire des hommes ?



- Luttons pour éviter cela : trouvé sur le net ; pastiche de Benjamin Lacombe!

En réalité, force serait de reconnaître qu'aucun des arguments exposés dans les médias, Télévision et Presse, ne tient objectivement dans l'hommage à *Saint Jean-Baptiste* :

- l'épaisseur du vernis bien mesuré ;
- le concept de « lisibilité » avec : croix, peau, boucles, etc.
- voire notre « devoir d'appropriation »...

Et qui dit que le dernier Léonard, dans la proximité de sa mort (le 2 mai 1519), ne joue pas de ses souvenirs passés pour une certaine invisibilité ?

Certains mystiques rapportent l'existence d'un climat assimilable à celui du Saint Jean-Baptiste, par exemple : « Le stade final du processus de dissolution, au moment de la mort, est caractérisé par l'expérience de ténèbres marquant la phase du 'plein accomplissement'. Elle est décrite comme un ciel plongé dans l'obscurité avant l'aube de la luminosité fondamentale. » A son époque, « le divin Léonard » (qualificatif d'une personnalité omnisciente à la Renaissance) est célébré, comme l'un des plus fins savants de son temps, ayant le génie et la faculté de visualisation métaphysique des pensées en peinture et dessins. Et Benvenuto Cellini invoque à cet égard le témoignage du roi de France François 1^{er} en personne, d'un « Léonard, non seulement sculpteur, peintre et

architecte, mais encore un philosophe; car c'était un très grand philosophe. »

Une approche sensible des œuvres d'art et de la pensée ne semble pas le fort du C2RMF on y préfère celle par les sciences dures.

Avec tant de spécialités scientifiques, approche-t-on de « *l'obscure caverne et désir de voir* » de Léonard ? Et à son désir de rendre l'expression de l'âme ?

« Léonard créa un espace que l'on n'avait jamais vu en Europe, et qui n'était pas seulement le lieu des corps mais encore attirait personnages et spectateurs à la façon du temps coulant vers l'immensité. »

André Malraux, Le musée imaginaire, Albert Skira éd., 1947

L'article du *Monde* (cf. *La Belle ferronnière de Léonard de Vinci se refait une beauté*) affirme que la visite organisée au deuxième étage du Pavillon de Flore, domaine du C2RMF, est un véritable passe-droit réservé à de rares élus ; et que les journalistes furent placés devant un chevalet, en une sorte de *mise en scène* de spectacle :

- Situation de 'dévoilement' au moment où le travail partiel de restauration *permet* la présentation d'un contraste défavorable aux surfaces dorées du vernis, qui produit ainsi le maximum d'effets d'optique...
- Situation où la pensée critique individuelle se trouve, soit du côté de la force des choses, soit dans l'exclusion ;
- Situation où l'on est confronté à des propos sommaires, voire absurdes, comme, par exemple : « Il ne s'agit pas d'une restauration qui sauve l'œuvre ». Cela revient-il à dire que toute personne qui a admiré ce tableau jusqu'à présent, se soit trompée, n'ait pas su voir ?

La restauration est donc « esthétique » si elle a pour objectif de produire une affiche publicitaire !

Les oppositions en 2016?

N'est-il pas important que Jacques Franck, spécialiste de la technique de Léonard, appelle à une « grande prudence. Dans cette œuvre tardive encore peu comprise, Léonard ne suggère plus la forme que par des plages d'ombre et de lumière aux frontières indiscernables. Son sfumato pourrait être composé de colorants d'origine végétale ou de vernis teintés, vulnérables en cas d'allégement poussé des vernis. » ?

La raison alléguée par certains conservateurs du département des peintures, ou par ceux qui fondèrent l'IFROA, est sujette à caution : « Avec le temps, le panneau est devenu complètement invisible, enfoui sous les nombreuses couches de vernis accumulées au fil des siècles, qui ont viré avec l'âge. [...] Un ancien président du musée, dit avoir vu le tableau s'assombrir en l'espace d'une vie. Finissant par s'obscurcir dramatiquement jusqu'à devenir un brouet goudronneux d'où émergent à peine la figure du Saint, un bras que l'on devine sur la poitrine et l'autre levé en direction du ciel [...]. Le public ne peut plus distinguer la croix tenue par le Saint, sa peau de bête et ses mèches de cheveux englouties dans les ténèbres. [...] Il finira un jour par ressembler à un Soulages ».

Peut-être suffirait-il d'améliorer l'éclairage et la présentation des œuvres, voire la muséographie, afin de rendre celles-ci plus délectables ou faciles à regarder ?

Dès l'annonce « Le tableau sera retiré d'ici la fin du mois de janvier des cimaises de la grande galerie. » (Journal des Arts du 14 janv. 2016), j'ai voulu vivre un dernier adieu à cette œuvre, un des joyaux de la spiritualité occidentale, mais elle était déjà entrée dans les couloirs de la mort ; les autorités politiques étant alertées, peut-on espérer une vigilance, voire un moratoire :



Contrairement aux affirmations unanimes d'un préalable jusqu'à la fin du mois, le Saint Jean-Baptiste avait déjà quitté les cimaises de la Grande Galerie. Par contre, il est notable que l'éclairage de la zone des Léonard est suffisamment faible pour promouvoir l'idée qu'il faudrait 'rafraîchir les peintures'. On peut voir, sur ce visuel, que la partie de la galerie, au-delà de la Salle des Etats, conserve son éclairage de visibilité.

Pour l'observateur attentif, il s'avère que la restauration de *La Sainte Anne* est un échec complet (souligné par le co-président de l'ARIPA, Michel Favre-Félix dans la presse).

En cas de restauration effective au programme, il faudra se souvenir que le travail de Léonard, spécialement sur le *Saint Jean-Baptiste*, a atteint au sommet de ce que l'imagination d'un génie humain a pu produire spatialement dans l'obscur à partir des ténèbres. L'œil est mis en présence de la plus haute complexité du possible pictural...

Comme le relève G. Vasari : « il recherchait les ombres les plus épaisses et les fonds les plus obscurs au moyen de noirs ». Voulait-il faire progressivement émerger, par une accoutumance du regard, une certaine clarté intérieure de « transfiguration » ? On ne saurait le dire. Mais devons-nous imposer, cinq cents ans plus tard, notre rapidité moderne à un tableau, témoignage de la Renaissance, époque qui ne connaissait que la nature des jours et la lumière des chandelles ou des bougies ?



Une des images possibles sachant que la moindre variation de lumière ou de couleur (teinte ou température) casse l'harmonie d'interaction voulue par Léonard. Je tiens pour impossible d'avoir un jugement 'vrai' sur ce tableau, à la limite de l'insaisissable. Il se pourrait que la déformation poussée de la quadrichromie du : Tout l'œuvre peint - Classique de l'Art, Flammarion, ouvrage de référence des conservateurs depuis 1968, occasionne un parti-pris, un 'goût' CMJN! Mais, de même que les luthiers-musiciens savent que la saveur, l'apparence sensible d'un grand violon ne peut être restituée en photographie, de même, cette peinture ne peut être reproduite pleinement, car spécifique à l'image picturale. Elle incarne l'évanescence d'une vision plus profonde qu'une lumière réfléchie sur un miroir d'eau...

Charles Baudelaire, Les Phares, Les Fleurs du mal, 1857 :

Léonard de Vinci, miroir profond et sombre Où des anges charmants, avec un doux souris Tout chargé de mystère, apparaissent à l'ombre (Des glaciers et des pins qui ferment leur pays)

Les autorités compétentes font appel, une fois encore, à deux éléments : le blancseing aveugle que nous leur devons, et la confiance dans la modération qu'ils nous garantissent en ayant porté leur choix, après appel d'offre, sur la personne la plus aguerrie. En l'occurrence la restauratrice de « la Bethsabée au bain de Rembrandt, [cette personne] travaillant d'une façon très subtile, ne nettoyant pas trop et en conservant à l'œuvre son moelleux ». Mais qui peut dire que la problématique affrontée sur une peinture texturée soit assimilable à la finesse inouïe d'un Léonard.

A dessein, j'ai mis, entre parenthèses, la strophe de Baudelaire : « Des glaciers et des pins qui ferment leur pays », car ce dernier vers, témoignant sans doute du paysage de la Sainte Anne, ne correspond plus, maintenant, ni à la perception du poète, ni à la gradation des effets ressentis par des yeux compétents, attentifs au langage plastique des Léonard de Vinci (cf. l'état de La Joconde et du Bacchus).

Quant à *La Belle ferronnière*, il est affirmé, après restauration, que l'option choisie entre trois : allègement *léger*, *modéré* ou *plus poussé* a été celle de l'allègement modéré. Comment se fait-il, alors, que le reflet rouge sur la joue gauche – probablement l'un des tout premiers reflets d'un colorant sur une chair humaine – (cf. Pietro Marani), ait été escamoté par la « restauration » ?

Par ailleurs l'idée qu'une peinture de Léonard, ou d'un Rembrandt, soit un simple feuilletage d'éléments autonomes, <u>est une absurdité matérielle</u> que tout artisan devrait connaître, s'il a la moindre pratique du passage de vernis et de glacis dans la réalisation d'une œuvre picturale.

Suite à ce panorama devenu nécessaire, que dire de plus synthétique en conclusion ?

Vasari rapporte que Léon X commande (en 1514) un tableau à Léonard et que celui-ci commence, tout d'abord, par *fabriquer un nouveau vernis*... Ce qu'un Pape, homme d'Eglise, ne comprend guère... Le refus systématique et dogmatique d'une prise en considération complète de *l'or léger* des vernis anciens et glacis fragiles imbriqués... élément du projet pictural et constitutif formel de la peinture artisanale et savante des maîtres de la Renaissance – bel et bien 'jaune' ambré dès les origines, tout comme en lutherie – ne pourra que conduire à un nouvel échec, sur ce Léonard de Vinci, si l'intervention commence !

E.T. & M.P. février-juin 2016

Liens internet:

PSD lettre et réponse d'un parlementaire

« Vous pouvez compter sur ma vigilance et... » Madame Véronique BESSE, le 16 février 2016

Journal Le Monde

 $\underline{http://www.lemonde.fr/arts/article/2016/01/14/au-louvre-le-saint-jean-baptiste-de-leonard-de-vinci-va-etre-restaure_4847568_1655012.html$

La Croix:

 $\underline{\text{http://www.la-croix.com/Culture/Le-Louvre-entreprend-la-restauration-du-Saint-Jean-Baptiste-de-Leonard-de-Vinci-2016-01-14-1200731093}$

Hebdo Télérama:

http://www.telerama.fr/scenes/le-saint-jean-baptiste-de-leonard-de-vinci-va-etre-restaure,136893.php

site de L'ARIPA:

http://www.aripa-revue-nuances.org/articles-revue-nuances/39-etudes-critiques/179-vernis-anciens-conservation.html