

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

97, Bd. Rodin 92 130 Issy-les-Moulineaux

*"Le bien juger est très difficile,
si l'on n'a en cet art
grande théorie et pratique jointes ensemble."*

Nicolas Poussin

à Chantelou, le 24 novembre 1647

N.B.

Par quelques exemples et réflexions, ce premier dossier de presse de
l'A.R.I.P.A. vise à mieux faire comprendre la nécessité d'instaurer - en matière
de protection du patrimoine - un partenariat qui entre dans les moeurs.

Septembre 1992



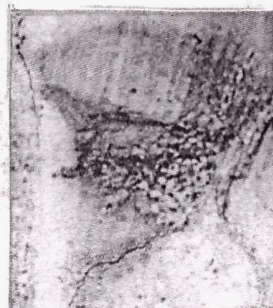
avant restauration



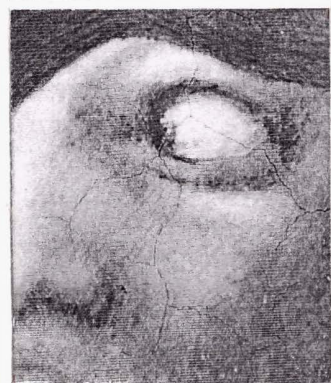
après restauration



avant restauration



après restauration



Le patrimoine dévoyé ?

A.R.I.P.A.

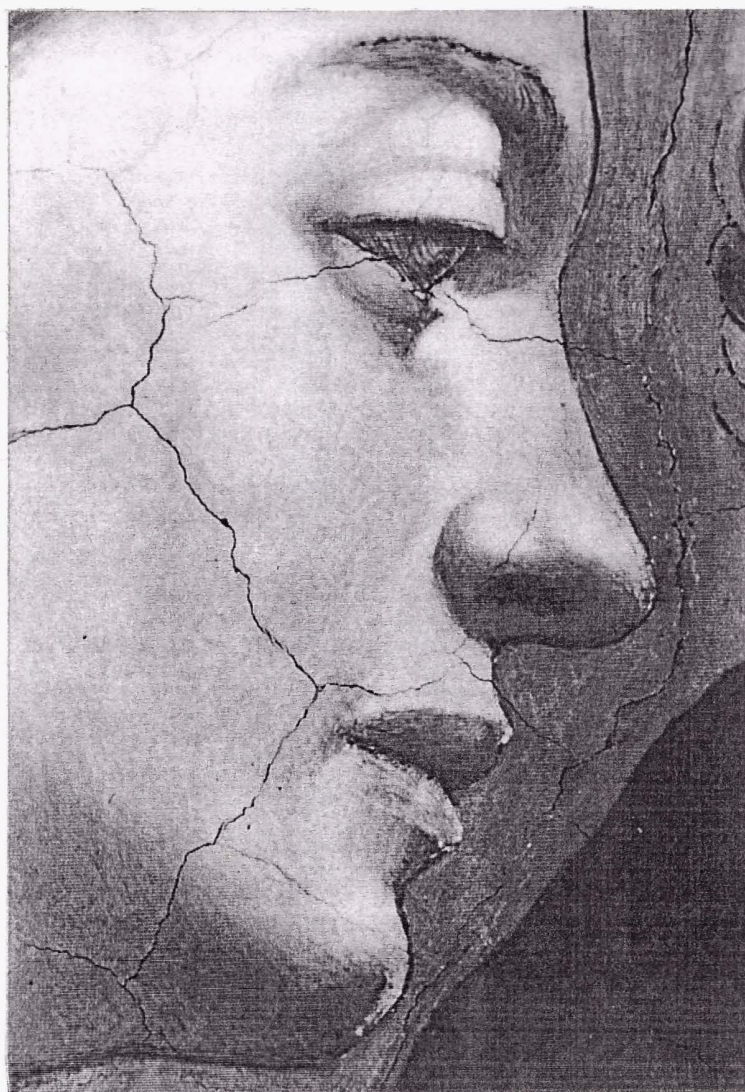
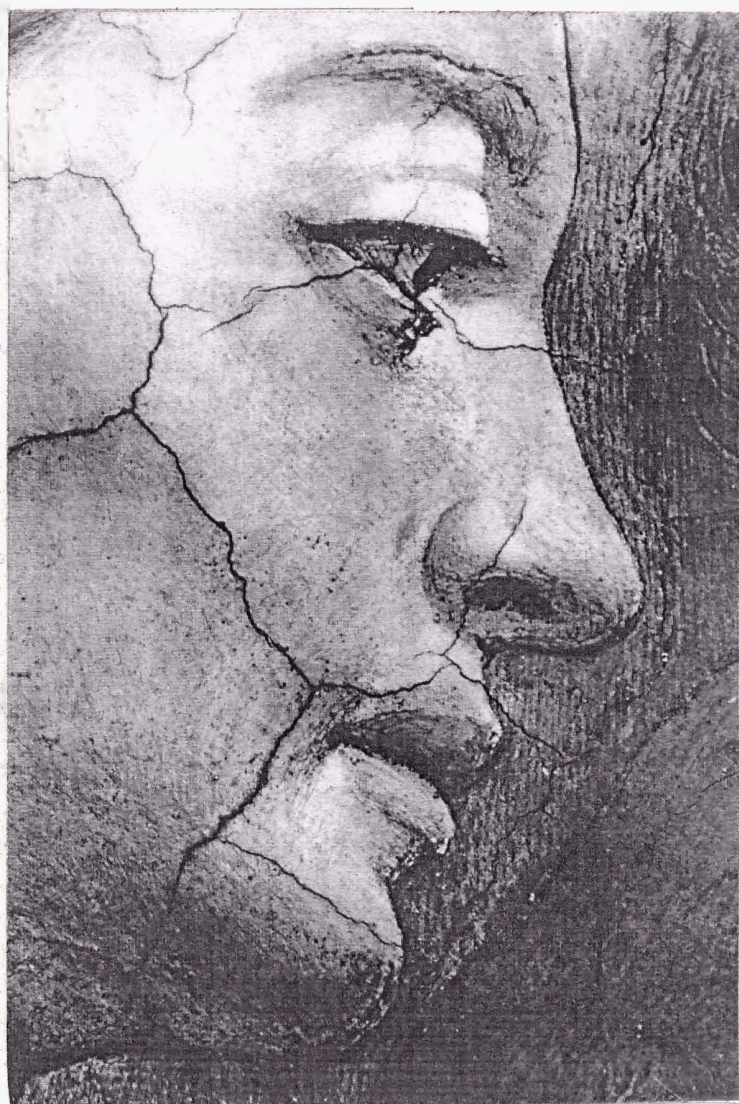
97, Bd. Rodin

président : Jean BAZAINE

92130 Issy-les-Moulineaux

contact, service de presse:

45 45 94 05 / 45 87 06 44



Sommaire

Prière d'insérer

Lettre de présentation

Comité de soutien - premier bureau

Extraits des statuts et du règlement intérieur

Texte d'appel : le patrimoine dévoyé ?

Liste des adhérents au 15 septembre 1992

Exemples : - Michel-Ange I - Ganymède
 - Michel-Ange II - Tête Laborde
 - Véronèse

Recueil de quelques propos sur la restauration

Quelques points d'histoire

Propositions de l'A.R.I.P.A.

Liste des documents photographiques pour la presse

Prière d'insérer

Aujourd'hui la confiance du public est absolue : la restauration des oeuvres d'art s'effectue dans des conditions scientifiquement garanties. Les restaurateurs ne disposent-ils pas des techniques les plus modernes pour nettoyer, rajeunir, purifier et, finalement, redécouvrir les oeuvres anciennes ?

Selon un récent dossier de presse émanant de la Direction des Musées de France, les musées restaurent pour "*mettre en valeur et présenter au plus large public les oeuvres.*"

En réalité, la restauration n'est pas une science exacte. Si elle l'était, il n'y aurait ni écoles différentes suivant les pays, ni résultats différents selon les praticiens. Toute restauration peut infléchir, voire modifier, le sens d'une oeuvre. Elle est donc une prise de risques.

L'appréciation de ces risques demandent naturellement l'articulation de savoirs. Si l'on prend en compte aujourd'hui les savoirs complémentaires des historiens de l'art, des archéologues, des chimistes, des physiciens, d'autres sont négligés : ceux des peintres, des sculpteurs et des amateurs d'art qui sont, avant tout, le fruit d'une longue expérience du regard.

Or, à l'heure actuelle, aucun véritable débat n'a encore pu être ouvert entre les délégués de l'A.R.I.P.A. et les autorités responsables des restaurations en cours ou à venir.

C'est pourquoi nous souhaitons que s'instaure aujourd'hui un débat ouvert, non polémique, afin que l'opinion publique soit saisie d'un enjeu qui la concerne au premier chef.

les membres du Conseil

Comité de soutien:

BALTHUS

peintre

Jean BAZAINE

peintre

James BECK

Historien de l'Art, président d'ArtWatch Inter.

Pierre CABANNE

critique d'art

Henri CARTIER- BRESSON

photographe-dessinateur

Pierre CARRON

peintre, membre de l'Institut

Leonardo CREMONINI

peintre

Georges DUBY

historien, de l'Académie française

Georges JEANCLOS

sculpteur

Alfred MANESSIER

peintre

Raymond MASON

sculpteur

François MATHEY

conservateur

Paul RICOEUR

philosophe

Jean TARDIEU

poète

M-H. VIEIRA da SILVA †

peintre

Premier bureau de l'A.R.I.P.A.

- président :

Jean BAZAINE

- vice-président :

- secrétaire :

Etienne TROUVES

- trésorier :

Christine VERMONT

- responsable du Collège des délégués
aux commissions de restauration :

James BLOEDE

- responsable de rédaction :

- responsable des relations extérieures :

Madame, Monsieur,

Un groupe de peintres et de sculpteurs, d'âge et de tendances divers, s'est vivement inquiété du mode de restauration entrepris par les membres du Comité consultatif de Restauration des Musées Nationaux. Je partage leur inquiétude.

Notre interrogation vise essentiellement, dans l'immédiat, la Restauration des *Noces de Cana* de Véronèse, présentée comme exemplaire mais gravement remaniée dans sa couleur comme dans son atmosphère. Cependant, le problème est malheureusement plus vaste.

En Italie, des photographies comparatives montrent, à l'évidence, que les fresques de la *Chapelle Sixtine* sont irrémédiablement défigurées. Beaucoup d'artistes s'en émeuvent.

En Grande-Bretagne, les Raphaël, l'école Vénitienne, les Vélasquez, entre autres, ont subi des traitements qui modifient fondamentalement leur vérité picturale.

C'est donc un problème d'une portée internationale qui se pose; l'avenir de la peinture est en jeu.

Une association s'est fondée, l'A.R.I.P.A.: "*Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique*". Ses statuts ont été déposés en date du 5 février 1992.

Si elle ne méconnaît nullement le sérieux des travaux des restaurateurs, en revanche, l'Association conteste qu'ils disposent de toutes les compétences requises pour les mener dans le plein respect de l'intégrité des oeuvres. Notamment, elle estime que la sensibilité et la pratique des artistes - entre autres - apportent des garanties irremplaçables dans la conduite de pareilles entreprises.

A ma demande, Monsieur Sallois, Directeur des Musées de France, a bien voulu accepter le principe de rencontres régulières entre des Délégués de l'Association et des Membres du Comité de Restauration.

Il est d'autre part souhaitable que ce mouvement suscite, dans divers pays, la création d'autres associations analogues. L'objectif majeur étant la tenue d'un Congrès International sur la Restauration, sous l'égide de l'U.N.E.S.C.O., réunissant des personnalités de nationalités et de disciplines différentes, et statuant sur les restaurations en cours et futures.

Jean BAZAINE
Président de l'A.R.I.P.A.

6 février 1992 - dépôt des statuts de l'ARIPA

parution au journal officiel du 4 mars 1992

Extraits des statuts :

Article 1er

Il est fondé entre les adhérents aux présents statuts une association régie par la loi du 1er juillet 1901 et le décret du 16 août 1901 ayant pour titre: Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique, dite : **A.R.I.P.A.**

Cette association a pour but de veiller au respect qualitatif des oeuvres artistiques dans les collections patrimoniales, lorsqu'elles sont touchées ou compromises.

Article 2 : OBJET

Pour atteindre son objectif de concertation et de dialogue autour de l'idée du respect de l'intégrité des oeuvres d'art, l'association se propose de mener les actions suivantes:

- a. Créer des structures de rencontre entre artistes, amateurs d'art et chercheurs, pour mener une réflexion sur les questions de la muséographie contemporaine.
- b. Constituer un organisme de ressources et de conseils et déléguer des membres de l'Association auprès des Commissions de restauration, afin de participer aux délibérations et de suivre les travaux décidés.
- c. Par des communiqués de presse, des textes, des conférences et des colloques, informer sur les enjeux, les décisions et les choix d'ordre esthétique pris aujourd'hui, hier et demain.

Article 3 : QUALITES ET CARACTERISTIQUES DES MEMBRES

Regroupant principalement des peintres, graveurs et sculpteurs de tendances et d'âge divers, intéressés par le sort du patrimoine, l'A.R.I.P.A. est aussi ouverte à d'autres personnes désirant s'y associer, architectes, historiens et critiques d'art, écrivains et poètes ainsi que directeurs de galerie, antiquaires, collectionneurs et amateurs d'art.

Extraits du règlement intérieur :

Article 1 : COLLEGE DES DELEGUES AUPRES DES COMMISSIONS DE RESTAURATION

Ce collège est composé, d'une part, des membres du Comité de soutien qui le désirent; d'autre part, de membres du Conseil élus par l'assemblée (dans les conditions prévues à l'art. 6 des statuts).

Il comprend soit des professionnels soit des amateurs d'art membres de l'A.R.I.P.A. qui sont élus à bulletin secret lors de l'Assemblée générale. Les candidats se présentent lors de l'Assemblée générale. Le cas échéant, les artistes qui le souhaitent peuvent présenter en complément des diapositives ou des photos de leur travail.

Article 2 : NOMBRE DE DELEGUES

Le Collège des délégués auprès des commissions de restauration est composé de dix personnes : sept délégués et trois suppléants. Les sept délégués se constituent en équipes de deux ou trois, par affinités, afin d'assurer une diversité de points de vue.

Ces équipes rédigent ou transmettent un compte-rendu au responsable de la rédaction de l'A.R.I.P.A. ou se font accompagner d'un secrétaire.

Texte d'appel :

LE PATRIMOINE DEVOYE ?

L'inquiétude est vive. La **Chapelle Sixtine** en Italie, l'ensemble des **chefs-d'oeuvre vénitiens** de la National Gallery en Grande-Bretagne, les **Noces de Cana** en France : le nombre des oeuvres soumises, depuis vingt ans, aux diverses politiques de "restauration" est aujourd'hui assez important pour que puisse en être tiré un premier bilan. Or, les signataires de cet appel, peintres, sculpteurs, écrivains, historiens, critiques et amateurs d'art, constatent que ce bilan est de nature à susciter les plus vives alarmes. Face à la volonté, un peu partout de plus en plus clairement affichée, de procéder à un nettoyage systématique de tout le patrimoine, ils témoignent qu'à leurs yeux nombre d'oeuvres d'art passées entre les mains des techniciens en sont sorties amoindries et, dans bien des cas, irrémédiablement défigurées.

C'est au nom d'une pratique, au nom d'un métier, que les artistes et les signataires associés saisissent aujourd'hui l'opinion. Ils portent à sa connaissance que, si une commission consultative de restauration se réunit chaque fois qu'une intervention sur une oeuvre importante va être décidée, cette commission ne comprend aucun représentant du public des amateurs, ni des artistes créateurs, lesquels, de par leur instinct artistique et leurs facultés éprouvées d'intellection de la forme, seraient pourtant en mesure de fournir une garantie d'expertise non négligeable.

Au vu des diverses restaurations effectuées à ce jour, il semble que la nécessité de cette garantie se fasse plus criante pour tous les tableaux et fresques réalisés depuis la Renaissance. En effet, il se joue dans de telles oeuvres un bouleversement que les seuls savoirs des conservateurs, des historiens d'art et des techniciens de la restauration ne sont pas à même d'appréhender dans toute sa complexité : l'introduction du doute dans la pratique du langage pictural.

Reflet de l'interrogation de l'artiste, entré dans un nouveau type de rapport social qui n'est plus de totale symbiose avec l'Eglise ou le Prince, le *doute* n'autorise plus l'exécution simple d'un projet, mais conduit à la pratique imprévisible des *sous-couches*, *couches*, *glacis* et *repeints* auxquels le peintre recourt en fonction de la seule logique interne du tableau.

Face à l'extrême complexité qui découle de ce type de logique, seul un haut niveau d'expérience vécue de la création artistique permet de mesurer -en spécialiste- l'importance qualitative des divers éléments qui construisent le système harmonique des oeuvres anciennes : *repeints autographes* (nés du doute de l'auteur), *repeints anciens* ou *restaurations* (faisant corps avec l'oeuvre), *rajouts apocryphes* (ressentis comme gênants). Pareille distinction requiert modestie, humilité et réserve, tant la fragilité des équilibres formels est subtile. Or aujourd'hui, cette réserve suspensive, certains fonctionnaires des musées semblent l'ignorer. Ceux-ci, forts d'un savoir spécifique en histoire de l'art et d'un outillage d'analyses strictement matérielles, trop souvent se renferment dans une attitude techniciste et dans une sorte de réductionnisme historique qui peuvent les amener à porter atteinte à l'intégrité esthétique des oeuvres d'art.

Après maintes tentatives, toutes infructueuses, menées dans la discrétion auprès des instances compétentes, les signataires du présent appel portent le débat sur la place publique. L'heure n'est plus aux atermoiements courtois. Parce qu'il y va du respect des oeuvres et de la mémoire de leurs créateurs; parce qu'il y va de la nécessaire solidarité entre artistes de tous les temps; parce qu'il y va du destin d'un patrimoine mondial, bien commun de l'humanité.

En conséquence, les signataires demandent aux plus hautes autorités compétentes de **prendre enfin conscience de la gravité de l'enjeu et d'ordonner un moratoire sur toute restauration nouvelle, tant qu'une large discussion internationale et publique réunissant artistes, historiens, critiques, écrivains, conservateurs et amateurs d'art n'aura pas eu lieu; ce, afin de réfléchir de façon constructive aux principes et à l'éthique de la restauration contemporaine.**

Rappel ...

Chronique d'une protestation L'ARIPA

1975. Jean Bazaine est le seul peintre nommé membre de la Commission consultative de restauration. Il en démissionne, son utilité dans ce comité lui paraissant, pour diverses raisons (modes de concertation, rapports de force), parfaitement illusoire. Les autorités ne jugeront pas nécessaire de le remplacer.

1983. Une pétition protestant contre l'absence d'artistes au sein de cette Commission, signée par un certain nombre de professeurs des Beaux-Arts et d'élèves, reste sans suite.

1983-84. Serge Bloch tente sans succès de faire cesser les restaurations de sculptures gréco-romaines du Louvre.

1986. *La chapelle Sixtine*. Toute la partie du travail de Michel-Ange exécutée «a secco», en grisaille, maintes fois restaurée dans le passé, est cette fois carrément supprimée pour découvrir le travail préalable «a fresco». Un texte, signé par de nombreux artistes et personnalités, demande la suspension des travaux. Il n'est suivi d'aucun effet.

1989. Début de la restauration des *Noces de Cana*. Le programme est sensationnel : pour une somme considérable, un des plus grands et célèbres tableaux au monde sera complètement «purifié».

1991. Choqué par l'extrémisme des interventions de décapage en cours, Jean Bazaine, entouré d'autres artistes, envisage la création d'une association (Jean Bazaine avait, dans le passé, animé un mouvement de protestation analogue qui permit de sauver les vitraux de la Cathédrale de Chartres, menacés par de malencontreuses restaurations).

M. Jacques Sallois lui écrit le 1er Août : «*Il va de soi qu'une fois votre association constituée, un mode de concertation entre la commission de restauration et les délégués de l'association pourrait être envisagé*».

1992. Création de l'ARIPA. Infructueuses tentatives de dialogue au sujet des *Noces de Cana*. La direction des Musées de France fait savoir qu'en raison des accords passés avec l'entreprise mécène de la restauration, «*aucune explication ne sera fournie avant l'ouverture de l'exposition*».

Juin 1992. *Noces de Cana*. Mal conçues, les installations de ventilation (nécessaires à l'évacuation des vapeurs de sol-

vants utilisés pour la restauration) laissent pénétrer l'eau d'un orage dans la Salle des Etats du Louvre. Trempée, alourdie par l'eau, l'immense toile des *Noces de Cana* s'écroule et se crève pendant que l'on essaie de la hisser pour la faire sécher. Il faudra six mois de restauration supplémentaire, toutes portes closes (la restauration devait avoir lieu «en public») pour recoudre et masquer ces déchirures (accident qui a finalement moins endommagé le tableau que l'ensemble des opérations menées délibérément sur toute sa surface).

Septembre 1992. Texte de l'ARIPA demandant un moratoire et un débat public sur les problèmes de la restauration. Depuis, plus de deux cent signataires, dont :

Rémy Aron. Balthus. Paul Baudiquey. James Bayle. Jean Bazaine. Pce Beauvau-Craon. James Beck. René Belletto. Alain Blondel. James Blœdé. Yves Bonnefoy. Jacques Bony. Alain Bosquet. Robert Bresson. Pierre Bulloz. Pierre Cabanne. Elisabeth Caillet. Jean Cardot. Pierre Carron. Edmonde Charles Roux. Christo et Jeanne-Claude. Louis Clayeux. Julien Clayt. André Comte-Sponville. Jean Courthial. Leonardo Cremonini. Jean Dasté. Christine de Guerville. Catherine de Seynes. Michel Deguy. Jean Delannoy. Jean Desailly. André du Bouchet. Georges Duby. Jacques Dupin. Henri Dutilleul. 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. Philippe Leburgue. Jean Leyris. Pierre Leyris. Gérard Macé. Daniel Marchesseau. Raymond Mason. Gregory Masurowski. François Mathey. 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. André Sarcq. Toti Scialoja. Claude Simon. Marcel Siret. Pierre Skira. Gustave de Staël. Sam Szafran. Lap Szé-to. Jean Tardieu. Jacques Tiné. Jean-Max Toubau. Etienne Trouvers. Paolo Vallorzi. Xavier Valls. Vieira da Silva. Jean-Noël Vuarnet. Guy Weelen. Zao Wou Ki. Fred Zeller...

D

Yvon DANIEL
Peintre
Plougastel Daoulas

Jean DASTE
L'Etrat

Catherine DASTÉ
Metteur en scène
Pernand Vergelesses

Patricia DE BEAUVAIS
Journaliste
Paris

Christine DE GUERVILLE
Galeriste
Paris

Catherine DE SEYNES
comédienne, Paris

Michel DEGUY
Universitaire, écrivain
Paris

Jean DELANNOY
Auteur-réalisateur de films
Paris

Jean DESAILLY
Comédien
Paris

Gérard DIDIER

Maurice DILASSER
Délégué diocésain près de la
Commission d'Art Sacré
Quimper

André DU BOUCHET
Écrivain, Vanves

Georges DUBY
Historien
Paris

Daniel DUCLAUX
Retraité
Villevêque

Jacques DUPIN
Écrivain, Paris

E, F

Georg EISLER
Peintre
Autriche

François-Xavier FAGNIEZ
Peintre
Fontenay Tresigny

Claude FAIVRE
Peintre
Clamart

Georges FORMENTELLI
Enseignant
Gex

Pierre FRUCHON
Professeur
Pessac

Danièle FUCHS
Peintre
Viroflay

Marc FUMAROLI
Historien des mentalités
Paris

G

Christian GAILLARD
Psychanalyste
Verrières-le-Buisson

Patrice GIUGE
Peintre
Nice

Julien GRACQ
écrivain

André GREEN
Psychanalyste
Paris

Jean-Pierre GREFF
Historien d'art
Paris

Annette GRUNER SCHLUMBERGER
Amateur d'art
par Salernes

Elisabeth GRUSON
Paris

Luigi GUARDIGLI
Peintre-mosaïste
Paris

Carlo GUARIENTI
Architecte, Italie

Dominique GUTHERZ
Peintre
Montfrin

H, I, J

Masao HAIJIMA
Peintre
Paris

André HEINRICH
Cinéaste
Paris

Alexandre HOLLAN
Peintre-dessinateur
Paris

Jean-François JAEGER
Directeur de la Galerie Jeanne Bucher
Paris

Georges JEANCLOS
Sculpteur
Paris

Jean-Pierre JOUFFROY
Peintre
Arcueil

K, L

Jerzy KARPISZ
Peintre-sculpteur
Paris

Jacques KERCHACHE
Expert arts premiers
Paris

Abdellatif LAABI
Écrivain
Créteil

François LALLIER
Ecrivain
Paris

Gérard LANVIN
Sculpteur
Paris

Marc LE BOT
Écrivain
Paris

Catherine LE COUEY
Amateur d'art
Lagnes

Gérard LE GOUIC
Poète
Quimper

Philippe LEBURGUE
Expert près la Cour d'Appel de Paris
Paris

Louis Marie LECHARNY
Peintre
Paris

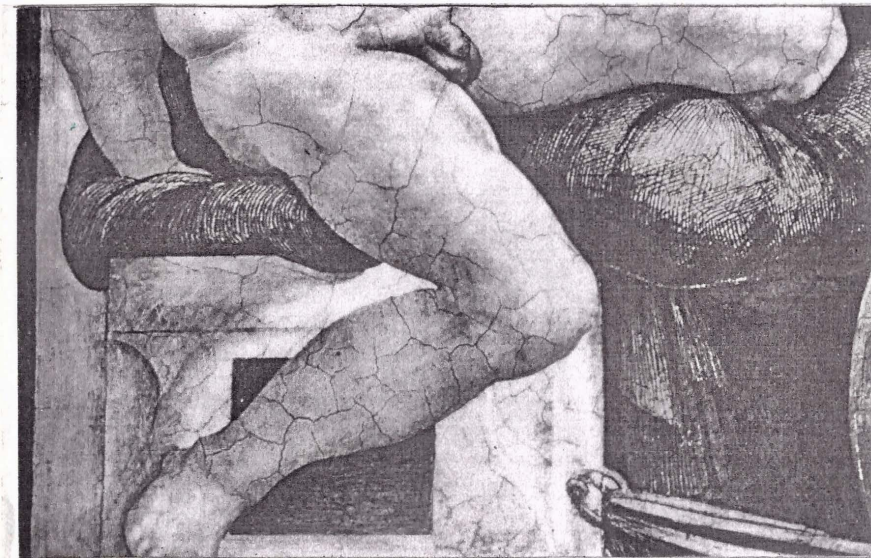
Jean-Philippe LENCLOS
Designer-coloriste
Paris

P. LEPAULARD
Médecin
Clamart

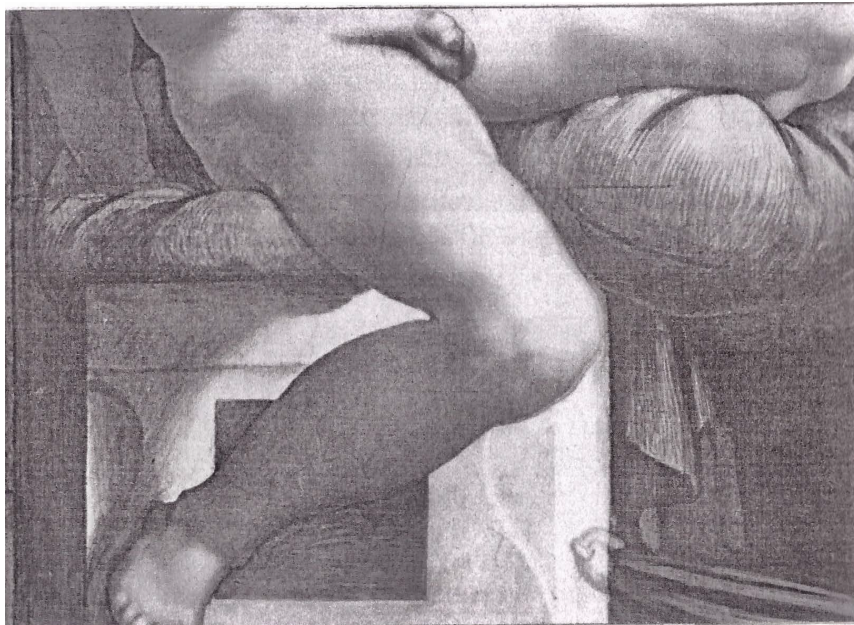
Ignudo de droite sous le déluge
(détail I) Voûte de la Chapelle Sixtine
1508-1512

Un nettoyage qui obscurcit !

Force est de constater que les restaurateurs d'aujourd'hui ont bouleversé le monumental jeu clair-obscur des teintes. On a éclairci les parties sombres (ombres du coussin) et assombri les parties claires (ombres portées du corps sur le mur). Les différences notables entre les deux états de la jambe, de l'anneau, du ruban, et, derrière l'ignudo, du montant d'architecture clair, sont dues au "nettoyage" de la colle et des repeints à sec...



avant restauration



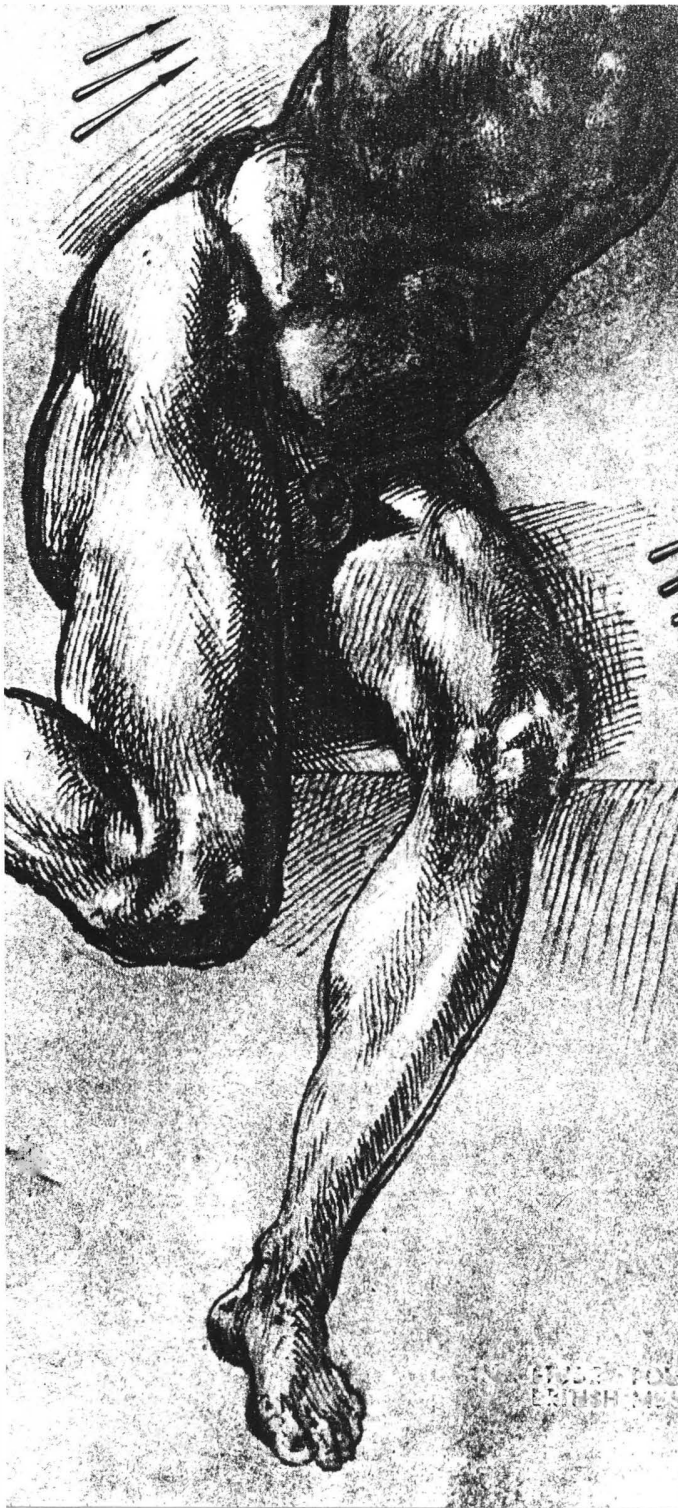
après restauration

Or Michel-Ange pouvait-il ne pas retravailler son oeuvre, en harmonisant à sec les surfaces des journées peintes lors de l'étape à fresque (peinture sur mortier frais) ?

La restauration a commencé en 1980. Elle sera terminée en 1993, quand le *Jugement dernier* sera nettoyé.

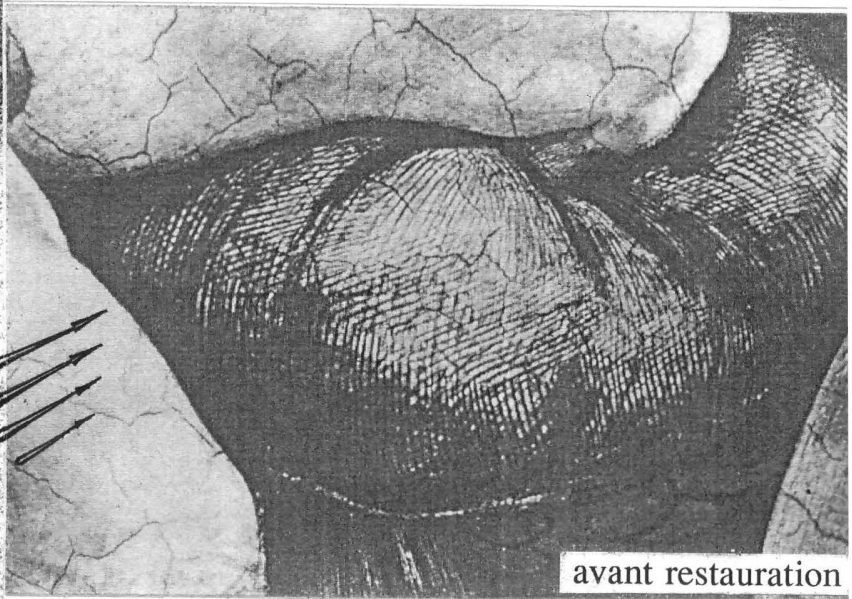
Ignudo de droite sous le déluge (détail II)
Voûte de la Chapelle Sixtine 1508-1512

Michel-Ange a-t-il été trahi?



détail d'un dessin à la plume de Michel-Ange Buonarroti

"Le trait de hachures croisées (de bas en haut et sur le côté), geste qui correspond à l'attaque du ciseau sur le bloc de marbre, est la signature de Michel-Ange. On le retrouve, comme élément fondamental, dans presque tous les dessins de Buonarroti." Raymond Mason



La restauration dit avoir fait disparaître le travail de reprise à sec du XVIIIème siècle. Mais qui, sinon Michel-Ange, aurait jugé nécessaire de reprendre par des hachures au bistre ou à l'encre de Chine (noir de fumée dissous dans l'eau) les formes de ce coussin ?

"Les grands peintres, comme Raphaël et Michel-Ange, ont insisté sur le trait en finissant. Ils l'ont redit avec un pinceau fin (...), ils ont imprimé à leur dessin le nerf et la rage." J-D Ingres



Manteau de l'échanson
Portrait imaginaire de l'Arétin
(détail avant l'enlèvement du repeint)
Les Noces de Cana 1562-1563
(Musée du Louvre)

Où se fait le débat...
et sur quelles données?

Sans explication complémentaire, le dossier de presse intitulé : *"une étape capitale, la fin du nettoyage"* (20 novembre 1990) annonce à propos du *"repeint très ancien"* du manteau rouge de l'Arétin, que six experts internationaux ont été *"unanimés pour reconnaître l'original du Véronèse dans la couche verte et pour suggérer l'enlèvement du repeint. La décision finale, prise en Commission de restauration de retrouver le vert original, va changer radicalement la vision de l'oeuvre."*



Or, dans ce cas, le choix est loin d'être scientifiquement établi, ni même -hélas- documenté.

Le 11 février 91, lors d'une rencontre avec les responsables de la restauration, Jean Bazaine s'interroge : *"A la suite de notre dernière visite, je m'étais posé -et je voudrais vous poser- quelques questions précises, concernant uniquement le personnage de l'échanson, puisqu'il apparaît comme étant le plus controversé."*

Il y a en fait trois questions principales, qui sont d'ailleurs étroitement solidaires : la question des dates (déjà évoquée), celle de la technique, et celle de l'organisation d'ensemble du tableau.

1. Les dates - *Véronèse est mort en 1588. La première copie connue est du début du XVIIème siècle (sait-on la date exacte?) et le personnage est en pourpre. Si nous admettons que Véronèse l'a peint en vert, comment expliquer que, si peu de temps après sa mort, quelqu'un ait eu l'audace de le badigeonner en pourpre? C'est la première question.*

2. La technique - *La deuxième question, plus grave peut-être, concerne la technique de Véronèse, et celle des Vénitiens en général. Nous savons bien qu'ils ne peignaient pas "du coup", comme Manet ou Van Gogh. Titien parle de la première couche de sa peinture - qu'il appelle le lit de sa peinture- et qui était constitué de couleurs vives et contrastées par rapport au ton définitif."*

selon Boschini : *"Il commence par appliquer sur ses toiles une masse indistincte de couleurs, qui sert de lit ou de fond aux figures qu'il modèlera. Il donne des coups résolus, avec un pinceau épais de couleurs, tantôt un frottis de rouge pur (terra rossa pura) qui lui sert, pour ainsi dire, de demi-teinte, tantôt une couche en blanc. (...) il retournait ses tableaux contre le mur et les y laissait parfois des mois, sans les regarder. Et, quand il voulait y travailler de nouveau, il les examinait avec une rigoureuse attention, comme s'ils*

avaient été ses ennemis mortels (come si fossero stati suoi capitali nemici), pour voir s'il leur trouvait des défauts. (...) En opérant de la sorte, et en corrigeant ses figures, il les poussait jusqu'à la plus parfaite harmonie qui pût rendre la beauté de la nature et de l'art. (...) Il ne faisait jamais une figure du premier coup et avait accoutumé de dire que le chanteur qui improvise ne peut faire un vers savant, érudit ni bien ajusté." *Tiuen; V.Bash, p.194/5; éd. Albin Michel, 1926.*

"Dans le cas présent, et s'il s'agit par surcroît d'une laque de garance, couleur peu stable, que ferait n'importe quel peintre? -A mon avis, il la stabiliserait par une couleur opposée, une terre de préférence, mettons un vert, et il reviendrait par dessus en glacis plus ou moins légers et transparents, que la couleur initiale ferait vibrer et modulerait. J'insiste sur ce dernier mot parce que ce lit de sa peinture, il ne le peindrait pas évidemment au "roulor"... Mais il peindrait exactement le manteau dans sa forme définitive, dessin, lumières et ombres que les glacis de surface ne feraient que répercuter et enrichir."

En fait, il n'est pas rare de rencontrer dans la technique picturale de Paul Véronèse des sous-couches, opposées ou complémentaires, donnant luminosité ou profondeur à une teinte de surface. L'analyse stratigraphique du manteau rouge de Saint Jean (Narodini, Galerie de Prague) en fournit un exemple : d'abord une couche ocre d'enduit suivi d'une plus foncée marron; puis, oxyde de plomb jaune et vert au cuivre cristallisé; sous-couche d'un mélange rouge de cinabre et pouzzolite; avant un vernis rouge (glacis de laque de garance?). cf. *Un capolavoro di Paolo Veronese alla Galleria Nazionale di Praga; E.Safarik, p.79-110; Saggi e memorie di storia dell'arte, Firenze, 1968.*)

3. L'organisation générale du tableau - *La troisième question concerne l'organisation générale du tableau. Ce n'est pas un Vuillard; et il est construit sur des temps forts, des chauds et des froids, jaunes, orangés, rouges, blancs -à intervalles remarquablement calculés- et qui se répondent, se font écho d'une extrémité de la toile à l'autre. Tout cela demande des assises fortes.*

Or, à la base du tableau, que trouvons-nous? Sur la partie droite, de riches échos, des rouges, des jaunes, des blancs, qui soutiennent le tableau et l'animent -des correspondances, dirait Delacroix.

Et maintenant dans la partie gauche, entre les blancs du musicien et ceux de la table, rien que des terres, des tons froids, des verts et des bleus qui reculent sur une largeur de près de 3 mètres, qui créent un déséquilibre dans le tableau, et dont je ne trouve pas les correspondances, alors qu'un large ton chaud éteint, restituerait, me semble-t-il, le personnage à la fois au premier plan, et dans une ombre nécessaire."

A ce jour, aucune réponse ou amorce de réponse n'a été apportée à ces interrogations. Dans cette restauration, *témoin et publique*, on peut déplorer que les responsables, qui ont manifestement manqué de rigueur, aient jugé superflu de s'entourer de compétences autres que les leurs.

En novembre 92 -après plus d'un an de nettoyage radical, deux ans de travail de "réintégration" et après le double accident des 1er et 3 juin 92 (où le chef d'oeuvre, d'abord touché par l'orage, a été déchiré en cinq endroits lors de son transport) comment nous apparaîtra ce tableau qui a "miraculeusement" *retrouvé tout son éclat*? Le vert du manteau cru et âcre en 90, mais devenu *tout à fait convenable*, conviendra-t-il pour l'événement? Le tableau est-il tel que l'a voulu Véronèse ou travesti pour nous plaire aujourd'hui?

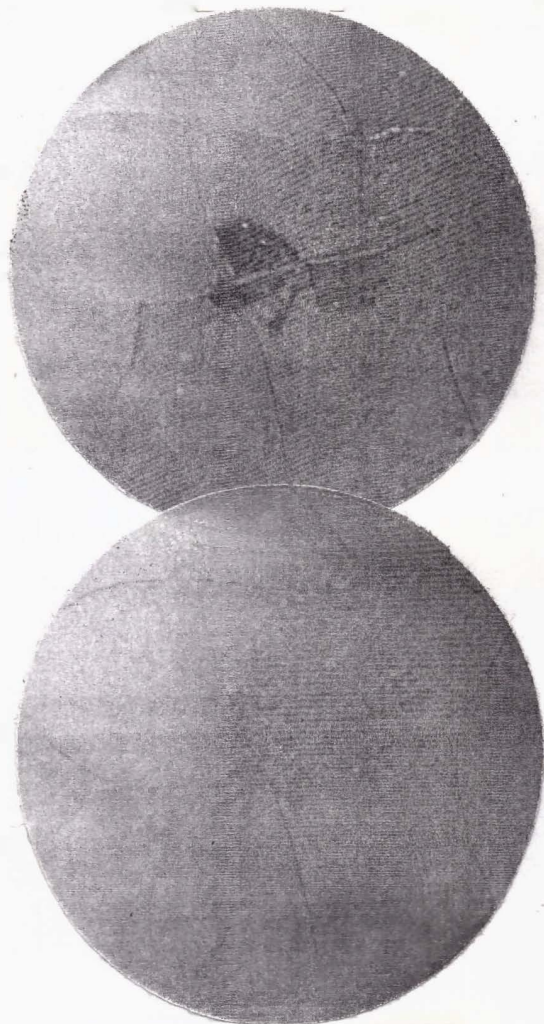
Ces questions sur l'une des traces sensibles, majeure, laissées par l'école vénitienne à la mémoire des hommes, dépassent sûrement une querelle de détail...



Portrait de Mlle Rivière
1804 - J-D.Ingres

(Musée du Louvre)

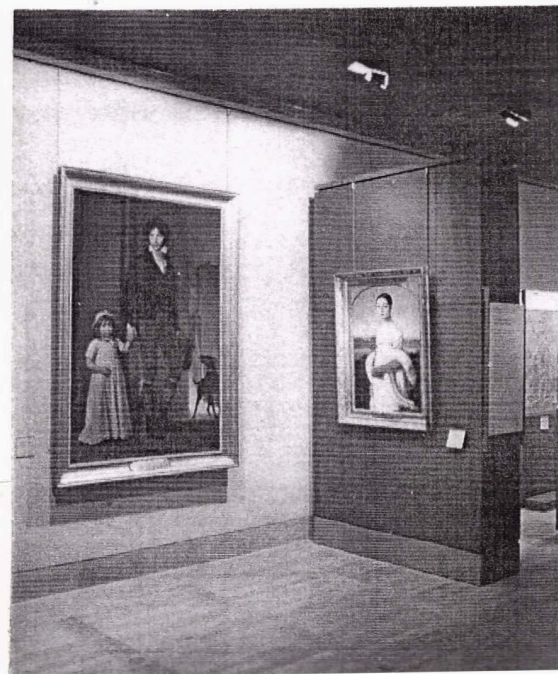
Une histoire d'éphémère

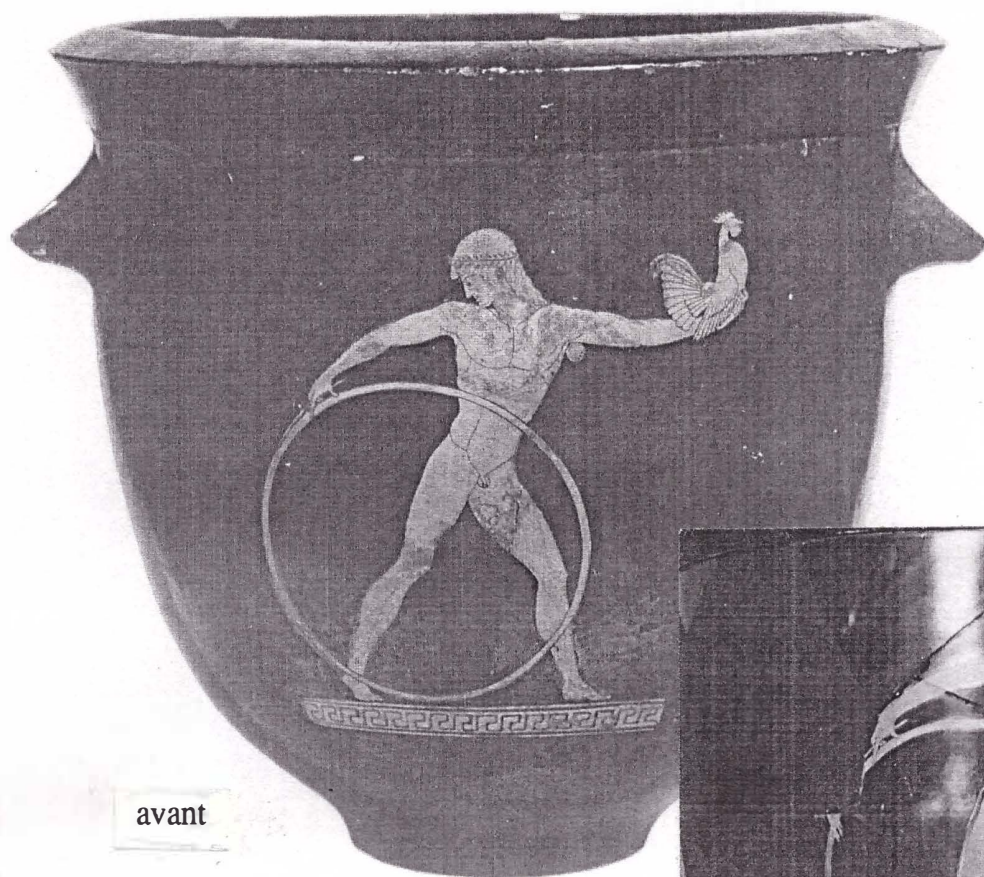


détails avant et après

Cet unique portrait de jeune fille peint par Ingres, est environné de mystère. La mort précoce de la demoiselle explique peut-être la présence d'un petit insecte peint sur sa joue... Cependant, face à ce détail et à la suite de corrections faites sur des clichés, certains conservateurs puristes ont cru devoir retoucher "cette petite tache" sur la peinture.

Cette intervention ponctuelle a été opérée pour l'exposition des "Donateurs du Louvre" -sans qu'il en soit fait aucunement mention.





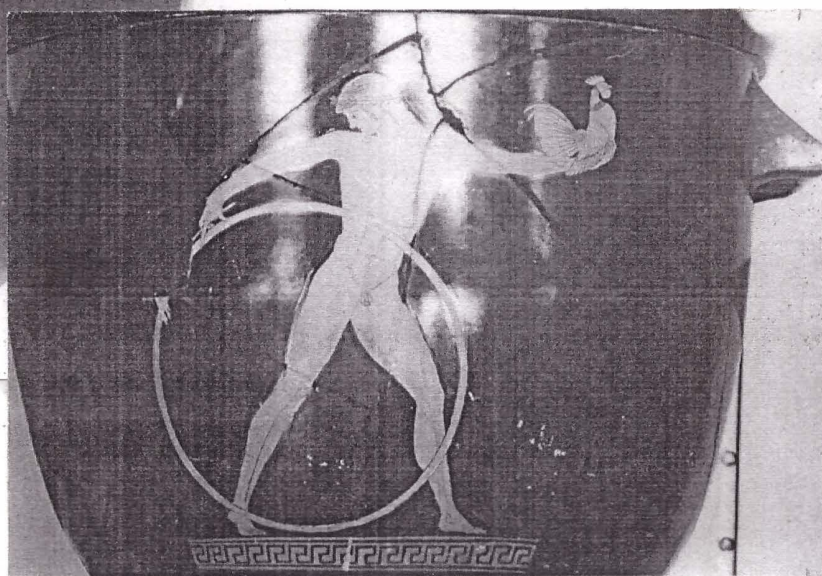
avant

Cratère athénien du VIème siècle

Ganymède au cerceau

Peintre de Berlin

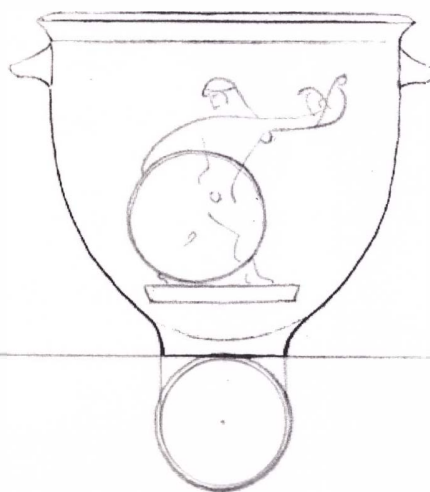
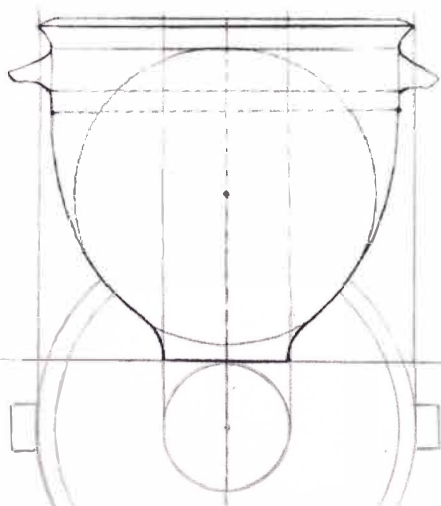
(Musée du Louvre)



après

Le but des restaurations est-il nécessairement de détruire le travail des restaurateurs précédents ?

Une restauration ancienne remettait en honneur l'esprit d'harmonie de ce cratère du Peintre de Berlin, loué pour la symbiose parfaite entre l'art du potier et celui du peintre. Une dérestauration récente, en restituant le détail des tessons disjoints, en a brisé la Forme. Où est la vérité?





L'Athéna Niké, dite : Tête Laborde (Musée du Louvre)

Valeur esthétique - authenticité archéologique ?



Cette tête du Parthénon a nettement influencé l'oeuvre de nombreux artistes, dont Picasso, Matisse, Léger, etc. Vue, moulée, reproduite et souvent dessinée dans les ateliers académiques, cette référence à l'antique est devenue un jalon essentiel de la création artistique. Elle fut, au XIXème siècle, restaurée par Simart (élève d'Ingres) quant au nez et aux lèvres. Cette greffe si féconde pour l'histoire de l'art, devrait-elle être, sous prétexte d'authenticité archéologique, sacrifiée à la remise à jour d'un nez cassé?

RECUEIL DE QUELQUES PROPOS SUR LA RESTAURATION

Le chirurgien, dans nos affaires, c'est le rentoileur, le médecin, c'est le restaurateur. Beaucoup de ces praticiens, comme vous le dites, sont très consciencieux, souvent fort habiles, parfois aussi très dangereux, d'autant plus dangereux qu'ils sont plus passionnés de leur métier, comme ces vieux loups d'hôpitaux qui tranchent et coupent, décousent et recousent avec sérénité, en pleine chair d'homme, par amour de l'art et entraînement professionnel, sans trop d'urgence parfois, ni garantie des suites. Tant qu'il ne s'agit, pourtant, que de chirurgie, rentoilage ou parquetage, le danger, si l'homme est expert, n'est jamais bien grand. Il n'en va pas de même lorsque le médecin, c'est-à-dire le restaurateur, doit s'en mêler. Le péril pour le patient s'aggrave d'autant plus que son mal est plus compliqué et que les médicaments prescrits sont plus nombreux. Comme vous le constatez, il est d'abord une opération qu'en certains cas, au bout d'un certain temps, pour la plupart des tableaux, on ne peut guère éviter, le dévernissage. Mais, hélas! comme vous le constatez aussi, le dévernissage, déjà délicat à pratiquer sur les peintures les plus égales et lisses, celles, par exemple, des consciencieux et savants ouvriers du XVe siècle, devient forcément destructif et meurtrier alors qu'il s'applique aux peintures plus travaillées des époques suivantes. Ici, les mélanges et superpositions d'empâtements et glacis, forment de telles cavités et saillies, que les unes conservent obstinément, dans leur profondeurs, les salissures et les noirceurs des anciens vernis, tandis que les autres s'émoussent, s'abaissent, s'aplatissent sous le frottement du pouce ou la morsure des agents chimiques, au risque de faire perdre à l'oeuvre désaccordée tous ses accents de vie et d'expression. On l'a bien vu, tout récemment, au pavillon de Marsan, lors de l'exposition des Primitifs, et il est trop facile d'en trouver, à chaque pas, des preuves, dans tous les musées, même chez nous. Notre Louvre, cependant, n'a cessé de résister à cette fureur de nettoyage à outrance qui sévit, depuis plusieurs années, dans le monde, rage plus dangereuse encore peut-être que la rage d'autrefois à laquelle elle succède, celle des vernissages indéfiniment superposés et des retouches à l'huile inconsidérées et multipliées. Sous ces couverts, du moins, l'oeuvre primitive, quoique voilée et tachée, pouvait rester intacte et laisser l'espoir d'une résurrection. Par l'habileté des nettoyeurs fanatiques, doublés de restaurateurs infatués, elle est définitivement perdue.

Georges LAFENESTRE - 1904
Conservateur des peintures au Musée du Louvre
"Lettre préface à M. Dinet" p.XXI

A ceux qui estiment sacrilège la moindre retouche aux tableaux des anciens les plus enfumés et les plus détériorés on peut répondre:

Si nos ancêtres avaient eu les mêmes scrupules, aucun des anciens tableaux de nos musées ne serait visible. Certaines toiles invisibles déjà du temps de Vasari sont revenues à la clarté de nos jours, et celles dont la belle conservation est le plus admirée ont été toutes dévernies, et même plusieurs fois plus ou moins habilement retouchées et, pour la plupart, réentoilées.

A ceux, au contraire, qui voudraient rendre au tableau sa fraîcheur première on peut répondre:

Il est plus difficile d'enlever complètement un vernis sans entamer la peinture que d'écorcher quelqu'un sans le faire saigner; il faut ensuite avoir recours au retoucheur pour panser ces blessures, et les dégâts causés par le temps sont moins déplorables que ceux causés par la main d'un médecin si souvent imprudent.

En effet, tout est là.

Si l'on pouvait dévernir les tableaux sans les altérer aucunement, ainsi que cela a pu se faire pour ceux de certains Primitifs à surface absolument lisse, la question serait bien simple à résoudre.

Malgré le faible que nous éprouvons pour la tonalité ambrée que les ans donnent à certains vernis, nous estimerions qu'il ne faut pas hésiter à les enlever, lorsqu'ils sont devenus par trop obscurs.

Cette chaude patine ne serait pas longue à revenir, l'âge le plus beau pour une peinture et pour un bon vernis étant, à notre avis, entre cinquante et soixante ans. Le temps déjà y a mis son charme et n'a pas encore commencé son oeuvre de destruction.

Malheureusement, la plupart des tableaux supportent fort mal une pareille opération. Les glacis sont enlevés en même temps que les vernis, les empâtements sont usés et, dans les creux, les résines décomposées, n'ayant pu être atteintes, forment des sillons noirs d'autant plus pénibles à l'oeil que les demi-teintes sont devenues plus claires. (...)

Enfin, le frottement détache presque toujours des morceaux de peinture qui ne tenaient plus que faiblement au support.

Le dévernisseur appelle donc aussitôt après le retoucheur.

Il faut donc se résigner à le dévernir, mais avec les plus grandes précautions, sans arriver jamais jusqu'à la peinture.

Les couches inférieures du vernis sont en général peu altérées, et l'idéal serait d'en laisser une pellicule très mince et très égale partout, sur les empâtements où il s'enlève trop vite, aussi bien que dans les cavités d'où il est si difficile de le retirer.

En procédant ainsi, on ne risquerait pas d'enlever les glacis ni d'user les empâtements; de plus, la teinte légèrement dorée des restes de cet ancien vernis empêcherait nos yeux d'être choqués par des couleurs trop rajeunies.

Il est vrai que ce résultat est des plus difficiles à atteindre; il faut, pour y réussir, une adresse merveilleuse et une patience à toute épreuve.

P.E. DINET - 1904
"Les fléaux de la peinture"
p. 30 à 33 éd: E. Rey

Que ne choisissiez-vous de deux maux le moindre ? Il était moins dispendieux de laisser ces sculptures comme elles étaient. Tous les bons sculpteurs vous diront qu'ils trouvent en elles de très beaux modèles. Car il n'est pas nécessaire de s'arrêter à la lettre : c'est l'esprit qui importe, et il se voit clairement dans ces figures cassées. Employez ailleurs vos désoeuvrés; ils y trouveront aussi bien leur compte, puisque ce n'est pas le travail qu'ils cherchent, mais seulement le profit.

(...)

Oh ! je vous en supplie, au nom de nos ancêtres et dans l'intérêt de nos enfants, ne cassez et ne restaurez plus ! Passants, qui êtes indifférents, mais qui comprendrez et vous passionnerez peut-être un jour, ne vous privez pas d'avance, à jamais, de l'occasion de joie, de l'élément de développement qui vous attendait dans ce chef-d'oeuvre; n'en privez pas vos enfants ! Songez que des générations d'artistes, des siècles d'amour et de pensée aboutissent là, s'expriment là, que ces pierres signifient toute l'âme de notre nation, que vous ne saurez rien de cette âme si vous détruisez ces pierres, qu'elle sera morte, tuée par vous, et que vous aurez du même coup dilapidé la fortune de la patrie, - car les voilà, les vraies pierres précieuses !

(...)

Encore quelques années de ce traitement du passé malade par le présent meurtrier, et notre deuil sera complet et irrémédiable.

Auguste RODIN - 1914
"Les Cathédrales de France"
p.236-238. éd. Denoël

La question de la restauration des oeuvres d'art, en général, et des tableaux, en particulier, a soulevé, de tous temps, d'âpres discussions. Le terme lui-même mériterait d'être précisé. Par *restauration* faut-il entendre ce minimum de soins d'entretien qui consistent à *renouveler un vernis décomposé*, à *réparer une déchirure*, à *doubler une toile défailante* ou même à *transférer sur un support neuf*, une peinture menacée d'une prochaine destruction ?

Faut-il, en outre, entendre une sorte de *remise à neuf intégrale* qui prétendrait restituer à l'oeuvre altérée par le temps, tout son éclat et toute sa fraîcheur primitive ? Admettre cette dernière conception, c'est aussi accepter l'emploi de moyens de rajeunissement fort contestables.

Ne reculons pas devant les mots : derrière le terme “restauration” c’est le mot “reconstitution” qu’il faudrait lire ici, dans la plupart des cas... et l’on sait quelles tentations sollicitent quiconque a l’imprudence de s’aventurer dans cette voie.

L’école française (ou plus précisément, la doctrine du Musée du Louvre, telle que M. J.G. Goulinat a bien voulu me la définir) considère que chaque tableau représente un cas particulier, ce qui implique, pour le but final à atteindre (c’est-à-dire le respect de la pensée du maître dont on soigne les oeuvres) des méthodes de travail diverses.

“Sous aucun prétexte, le restaurateur ne doit dévernir une peinture à fond. Cette difficile technique du dévernissage progressif permet de conserver une mince pellicule du vernis le plus ancien. Ainsi la couleur elle-même ne risque pas d’être compromise, non plus que les fragiles glacis dont elle peut être rehaussée.”

Cette prudence répond aux vœux maintes fois exprimés par les maîtres anciens (et plus près de nous par Ingres, qui assurait que l’évolution des vernis “achèverait ses oeuvres”, en les parant d’un léger voile doré).

(...)

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 :

Le *dévernissage*, un 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.

Le *revernissage*, après un minimum d’interventions secondaires jugées indispensables, telles que le rebouchage des crevasses ou des parties manquantes et l’exécution des raccords.

Enfin le *doublage* de la toile et le *transfert*, dans les cas d’extrême urgence.

Sous aucun prétexte le restaurateur ne devrait retoucher; et par retoucher il faut entendre : faire déborder volontairement ses raccords sur les parties saines du tableau.

Quant aux enlevages de repeints anciens (pratiqués après coup par une main vandale) ce sont là autant de cas d’espèce qui ne doivent être traités qu’avec la plus extrême prudence.

(...)

D’une part, nous n’aurons jamais assez de reconnaissance à l’égard des restaurateurs pour les véritables sauvetages qu’ils opèrent journellement. Sans eux, il faut bien le dire, la plupart des chefs-d’oeuvre que nous admirons aujourd’hui dans nos musées n’existeraient plus.

D’autre part, nous ne déplorerons jamais trop vivement les retouches aussi affligeantes qu’inutiles que certains d’entre eux ont fait subir (et font encore subir) aux toiles confiées à leurs bons soins !

Dans le passé les exemples de restaurations abusives abondent;

(...)

Il n'est pas question de confondre dans une même réprobation tous les praticiens d'une école donnée. Les Musées de Munich, de Vienne et de Berlin, qui renferment un grand nombre d'oeuvres admirables n'ont pas, hélas ! le monopole des restaurations abusives.

Si j'emprunte à la Pinacothèque de Munich l'illustration suivante, déjà signalée par Dinet dans *Les Fléaux de la Peinture* c'est, tout simplement, parce que j'ai eu l'occasion d'en vérifier de mes propres yeux le caractère tristement exemplaire.

J'avais lu, dans *Les Fléaux de la Peinture*, l'histoire incroyable de cette composition de Dürer intitulée *Le chevalier à la lance* (l'un des volets de l'autel Paumgartner, à la Pinacothèque de Munich) mais je n'y avais pas attaché grand intérêt jusqu'au jour où l'occasion me fut donnée de voir, personnellement, le peu qui demeure de cette oeuvre admirable.

Ce chevalier se présentait, jusqu'au début du XXe siècle, sous l'aspect d'un guerrier casqué, tenant un cheval par la bride. Un paysage meublait le fond.

L'homme, le cheval, le fond, faisaient (à en juger par les reproductions d'époque qui en avaient été faites) un tout parfaitement harmonieux du point de vue de la composition. Ainsi traité, le tableau correspondait, sans aucun doute, au style particulier de Dürer. S'il n'était pas entièrement de sa main, il semblait du moins sortir, en droite ligne, de son atelier.

Cependant quelqu'un put prouver, "documents anciens à l'appui", que seul le chevalier avait été peint par le maître.

Le cheval, le casque, et le fond furent alors entièrement enlevés. Le casque fut remplacé par un linge et le fond du tableau fut repeint en noir (du noir le plus agressif et le plus vulgaire !). Un oriflamme d'une forme incroyable, fut chargé de boucher partiellement le trou laissé par le paysage. La hampe de la lance, elle-même, fut rabotée au passage (Dieu seul sait pourquoi !).

(Que resterait-il des oeuvres de Rubens, si l'on s'avisait de faire disparaître ainsi, sous une couche de noir de fumée, ce qui ne lui appartient pas en propre ?)

Ici le repeint moderne ne se laisse pas seulement découvrir, mais il saute aux yeux. Exemple du mauvais goût d'une époque, cette restauration par le vide doit demeurer une exception. C'est le moins que l'on puisse souhaiter.

Nous voulons croire qu'une telle entreprise ne serait plus tentée de nos jours par aucun conservateur de Musée !

Dans le cas du *Chevalier à la lance* de Dürer, la restauration avait été décidée et menée de la manière la plus arbitraire, au nom d'une conception erronée de la "vérité historique".

Fort heureusement, toutes les restaurations n'ont pas ce caractère téméraire.

Xavier de LANGLAIS - 1959

"La technique de la peinture à l'huile" p 348 éd : Flammarion

(...)

Il n'est pas question de confondre dans une même réprobation tous les praticiens d'une école donnée. Les Musées de Munich, de Vienne et de Berlin, qui renferment un grand nombre d'oeuvres admirables n'ont pas, hélas ! le monopole des restaurations abusives.

Si j'emprunte à la Pinacothèque de Munich l'illustration suivante, déjà signalée par Dinet dans *Les Fléaux de la Peinture* c'est, tout simplement, parce que j'ai eu l'occasion d'en vérifier de mes propres yeux le caractère tristement exemplaire.

J'avais lu, dans *Les Fléaux de la Peinture*, l'histoire incroyable de cette composition de Dürer intitulée *Le chevalier à la lance* (l'un des volets de l'autel Paumgartner, à la Pinacothèque de Munich) mais je n'y avais pas attaché grand intérêt jusqu'au jour où l'occasion me fut donnée de voir, personnellement, le peu qui demeure de cette oeuvre admirable.

Ce chevalier se présentait, jusqu'au début du XXe siècle, sous l'aspect d'un guerrier casqué, tenant un cheval par la bride. Un paysage meublait le fond.

L'homme, le cheval, le fond, faisaient (à en juger par les reproductions d'époque qui en avaient été faites) un tout parfaitement harmonieux du point de vue de la composition. Ainsi traité, le tableau correspondait, sans aucun doute, au style particulier de Dürer. S'il n'était pas entièrement de sa main, il semblait du moins sortir, en droite ligne, de son atelier.

Cependant quelqu'un put prouver, "documents anciens à l'appui", que seul le chevalier avait été peint par le maître.

Le cheval, le casque, et le fond furent alors entièrement enlevés. Le casque fut remplacé par un linge et le fond du tableau fut repeint en noir (du noir le plus agressif et le plus vulgaire !). Un oriflamme d'une forme incroyable, fut chargé de boucher partiellement le trou laissé par le paysage. La hampe de la lance, elle-même, fut rabotée au passage (Dieu seul sait pourquoi !).

(Que resterait-il des oeuvres de Rubens, si l'on s'avisait de faire disparaître ainsi, sous une couche de noir de fumée, ce qui ne lui appartient pas en propre ?)

Ici le repeint moderne ne se laisse pas seulement découvrir, mais il saute aux yeux. Exemple du mauvais goût d'une époque, cette restauration par le vide doit demeurer une exception. C'est le moins que l'on puisse souhaiter.

Nous voulons croire qu'une telle entreprise ne serait plus tentée de nos jours par aucun conservateur de Musée !

Dans le cas du *Chevalier à la lance* de Dürer, la restauration avait été décidée et menée de la manière la plus arbitraire, au nom d'une conception erronée de la "vérité historique".

Fort heureusement, toutes les restaurations n'ont pas ce caractère téméraire.

Xavier de LANGLAIS - 1959

"La technique de la peinture à l'huile" p 348 éd : Flammarion

Les restaurateurs scrupuleux ne perdent jamais de vue qu'ils ne sauraient toucher une toile sans l'interpréter. Le danger survient lorsque l'on tente de réduire le fardeau de l'exégèse en en déléguant une part conséquente à un solvant chimique qui, espère-t-on, éliminera en toute sécurité les couches de peinture et de vernis surimposées, et ainsi mettra à nu l'oeuvre originale de l'artiste sans que le contact ne l'ait altérée. L'idée qu'un tableau du XVe siècle, par exemple, puisse être rendu avec certitude scientifique à son état premier, comme si cinq siècles d'existence n'avaient laissé sur lui aucune trace, est, bien sûr, une absurdité chimique aussi bien qu'historique. Quand bien même l'histoire naturelle d'un tel objet serait réversible, ce qui n'est pas le cas, la propre vision du restaurateur ne saurait être ramenée à une optique du XVe siècle, sinon par un effort d'imagination historique sujet à tous les aléas de l'inférence érudite. "Tout n'est-il pas altéré par l'altération de l'oeil." Dans un âge de recherche en histoire de l'art, laquelle accuse une convergence toujours plus marquée avec les études d'histoire de la science, il est surprenant que des conservateurs de musée ne réalisent toujours pas que, après un bref laps de temps, le traitement "scientifique" d'un tableau sera datable à l'année près. On reconnaîtra le style au nettoyage aussi facilement qu'on le reconnaissait dans l'apposition de couches successives : car nul ne peut sauter par-dessus son ombre historique.

Que ces entreprises hasardeuses de restauration soient souvent poursuivies aujourd'hui d'un esprit irréfléchi, et sur une bien plus grande échelle qu'il ne serait nécessaire, est l'effet d'une mode scientifique autant qu'esthétique.

Edgar WIND "Art et Anarchie"
extrait de l'article "La mécanisation de l'art"
B. des Sciences Humaines - 1988
Faber and Faber Ltd and Gallimard

L'oeuvre d'art, quand elle est un chef-d'oeuvre, est une affirmation solitaire, tournée vers quelque point secret que seul un visiteur, solitaire lui aussi, peut à l'aventure rencontrer tout au fond d'un couloir obscur, comme le chaman, dans les sociétés préhistoriques, après un périlleux parcours, découvrait les parois peintes au fond du diverticule de Lascaux. Sans doute peut-elle rencontrer un jour le regard d'un vivant, et éventuellement le réjouir. Mais n'a-t-elle pas d'abord été faite pour affronter la mort et quelque chose de l'ombre de la mort ne doit-il pas demeurer en elle, lors même qu'on la divulgue et qu'on l'expose ? Qu'elle manifeste l'énigme de la visibilité du monde et de la beauté de ses apparences, elle n'a pareille vertu qu'à conserver en elle un peu de l'invisibilité du monde des morts d'où elle est née et le tremblement qui nous saisit quand nous y pénétrons.

Que dire alors de ces mises en commun spectaculaires et violemment illuminées, de ces rencontres bruyantes, de ces parcours et de ces promiscuités imposés que la puissance du Musée met en oeuvre ? Que

dire de ces restaurations forcenées qui semblent vouloir faire rendre gorge aux tableaux de sorte que plus rien en eux ne soit laissé secret ? Que dire de cet acharnement thérapeutique qui veut qu'on ôte en eux toute trace de *velatura* et qu'ainsi dévoilés et décharnés on les propose à la curiosité du profane comme autant de cas intéressants aux yeux d'étudiants en médecine ? Que dire de ces projecteurs puissants comme des scialytiques, qui écrasent les valeurs, aplatissent les tons, laminent les passages, comme si regarder un tableau c'était désormais délimiter un champ opératoire ? La peinture est-elle à ce point malade, moribonde ou déjà morte, qu'elle serve de champ d'exploration à ces carabins grossiers qui hantent désormais les salles de garde des musées ?

Jean CLAIR - 1988
"Paradoxe sur le conservateur"
p. 20 à 22 - éd.: L'Echoppe

Que de toilettes à prévoir ! C'est qu'il faut tout nettoyer de plus en plus: les tombeaux, les toiles. Nous voulons la Sixtine telle que Michel-Ange la voyait. Et Masaccio, donc. Nous sommes à la fois les commanditaires, les parents, les papes, le clergé, les conseillers et, en somme, l'artiste lui-même. Nous, Assurances H., chaîne de grands magasins W., vous offrons, à vous spectateurs unifiés, des oeuvres sans cesse renouvelées, dans leur authenticité ravalée enfin révélée. Les voici, éclatantes, à peine sorties du cerveau et des phalanges du peintre. Comme c'est bien, on dirait la télé ! Et qui oserait prétendre qu'il préfère des tableaux sales, couverts de moisissure, de crasse, d'indifférence, preuves évidentes de l'ignorance et de l'incompétence de ceux qui nous ont précédés ? Quoi ? Vous n'aimez pas cette admirable crudité d'Eve en pleine santé, bourrée de vitamines et d'ozone, devenue là, devant vous, par nos soins, un hors-d'oeuvre bien frais, tomates, concombres, cornichons, artichauts, carottes, salade ? Vous n'êtes pas exalté par cette Marie-Madeleine enfin saignante alors qu'elle restait jusque là grise, prostrée, affalée de poussière, dans un coin d'église obscurantiste ? Vous voulez qu'elle continue de palpiter, recluse, dans la clandestinité ? Louche perversité, indigne du monde décapant, surexposé et radieux qui s'annonce. Intérieurs propres, sanitaires étincelants, tableaux rutilants. Quoi ? Vous chuchotez qu'Adam et Eve chassés du Paradis terrestre ont l'air, après restauration, de touristes affolés par un incendie de forêt ou de réfugiés exigeant sur le champ leur bouteille de Pepsi ? Peut-être. Soit. Et puis après ? La Bible interdit-elle la publicité ? Avons-nous imposé un panneau lumineux dans la nef de Saint-Pierre ? Non : tout se passe avec goût, discrétion, efficacité, pour le bien de l'Art comme celui des Entreprises...

Philippe SOLLERS
"La fête à Venise" p.150-151 Gallimard, NRF; Janvier 1991

En réalité, l'outillage dont les restaurateurs se prévalent semble d'une pertinence et d'une efficacité pour le moins contestable. De même qu'un véritable médecin ne diagnostique pas un rhume des foins ou un cor au pied en pratiquant un scanner, on est en droit de se demander ce que la technologie présente aide à percevoir des propriétés plastiques d'une oeuvre d'art. En effet :

- que peut-on dire de la dimension apparente - celle pour laquelle le tableau a été fait - au moyen de radiographies qui ne vont révéler que des problèmes de densité matérielle, donc, dans le meilleur des cas, les dessous que la volonté et le travail de l'artiste ont enfouis ?

- quel est l'intérêt d'images issues de l'infrarouge, d'ultraviolets, de réflectographie et autres principes d'éclairage, lorsqu'il s'agit de juger de la qualité esthétique d'un repeint et de son bien-fondé harmonique ?

- quel est l'apport réel des "microprélèvements" (ces carottages qui torturent une matière unique et originale qui ne se renouvellera pas) lorsqu'il s'agit en fait de juger d'une couleur dans son ensemble ?

- qu'a-t-on dit d'une composition de couleurs lorsque l'on en a énuméré l'ordre physique et que cette vérité escamote la principale raison d'une peinture, qui est d'être un peu plus que de la peinture ?

En fait, pour trouver les bonnes réponses, il convient avant tout d'utiliser les bons moyens d'investigation et de poser les bonnes questions...

Habituellement, pour discréditer l'opinion des praticiens créateurs dans le domaine du jugement de l'art, les fonctionnaires de musée soutiennent que l'opinion des artistes est sujette à caution, et ce, en raison de leurs préoccupations subjectives par trop liées à un goût partial pour tel ou tel aspect plastique.

En réalité, deux raisons majeures qualifient les peintres et les sculpteurs d'une indéniable compétence en matière d'art visuel : le vécu du métier, et l'autonomie de la pensée.

- Sans l'expérience réelle des phénomènes optiques et des mécanismes subtils d'une matière organisée ou désorganisée, la part fondamentale de l'art demeure semblable à une langue étrangère non possédée ou non pratiquée.

Or ceux qui ont vraiment vécu le sentiment formidable de la création - en tant que champ de force composé de lignes, de valeurs et de couleurs - et qui ont expérimenté combien une nuance en plus ou en moins, "à un cheveu près", peut destabiliser et rompre l'état idéal de tension harmonique, ne s'autorisent qu'au prix de très scrupuleuses réticences à intervenir sur des oeuvres.

En effet, il n'est pas possible d'intervenir, ou de seulement prétendre prolonger ou modifier un système formel qui paraît vivant, et

dont l'essentiel et subtil mystère a trouvé son autonomie esthétique et matérielle, sans en perturber l'équilibre.

D'ailleurs, l'estime portée à certaines oeuvres anciennes pour l'impression de vie merveilleuse qui en émane, n'est-elle pas le fruit de ce type d'expérience qualitative, à chaque fois renouvelée ? Le comportement exigé au musée, où l'on interdit de toucher et de prendre, et où l'on confie à certains le devoir de conserver la chose unique et précieuse, n'est-il pas la marque de cette conscience de la fragilité des oeuvres d'art ?

(...)

-La part justifiée des reproches adressés par les conservateurs au jugement des peintres doit se trouver ailleurs. Dans son faire quotidien, le processus mental des peintres et des sculpteurs privilégie la perception directe et sensible par rapport au savoir livresque.

Lorsque ce type d'appréhension, dite subjective, repose sur une véritable expérience, conjuguée avec une pratique authentique du métier, il en découle souvent une pertinence aiguë liée à l'une des facultés spécifiques du créateur, celle de penser par lui-même.

Il peut certes arriver que cette attitude, qui ne procède pas en priorité d'un savoir reconnu et institutionnalisé, soit hâtive, et donc mal fondée. Par son habitude d'utiliser les propriétés de sa sensibilité et les performances de son instinct dans la création plastique, l'artiste peut devenir imprudent dans ses jugements et se risquer à des affirmations prématurées. Dans ce cas, parce qu'il prétend au savoir sans véritablement comprendre, ses formules péremptoires qui proviennent de choses mal entendues et mal comprises, ou d'idées fausses et amplifiées, vont paraître grotesques et prêter à rire.

Or, si en théorie, *"rien n'est pire que le jugement des peintres"*... lorsqu'il est mal fondé, ne devrait-on pas se méfier plus encore d'avis "d'experts" - non spécialistes des problèmes optiques et plastiques - et qui, pourtant, prétendent trancher concrètement de problèmes picturaux, en toute infaillibilité ?

Etienne TROUVERS 1991

Témoignage sur un chef-d'oeuvre travesti
p.30-32 - inédit -

Courriers à Jean Bazaine :

Comme vous, je suis ébahi par le résultat de certaines restaurations. J'ai vu de près, sur l'échaffaudage, le plafond de la Sixtine. Cet examen m'a laissé perplexe, car la violence que l'on découvre est peut-être bien la vraie. Mais, pour les vénitiens ?

En historien, je note très attentivement votre remarque sur "l'introduction du doute dans la pratique du langage pictural". Elle m'éclaire.

Et j'accepte, évidemment, très honoré, d'entrer dans le comité d'honneur de l'Association.

Je vous remercie de tout coeur et je vous prie d'accepter, cher Monsieur, l'expression de mon admiration et, si vous le voulez bien, de mon amitié.

Georges DUBY
le 17 décembre 1991

Autant, quand vous avez pris contact avec moi autrefois au sujet de St Guénolé, je me sentais en terrain de connaissance, autant, dans le cas que vous me soumettez, et qui me semble d'importance, mon manque complet de connaissances techniques en matière de peinture me porte à me récuser. Je serais prêt à faire confiance dans cette matière délicate au contrôle préalable d'une commission d'experts comme vous l'envisagez, et j'apporterai volontiers mon adhésion à l'A.R.I.P.A. que vous fondez. Mais je ne me sens aucun titre à figurer dans le comité d'honneur pour lequel vous avez la grande obligeance de me solliciter ; il s'agit d'un problème trop technique pour qu'un amateur puisse ici élever la voix du fond de son ignorance. C'est l'affaire de peintres, d'artistes ayant une longue et profonde expérience du matériel utilisé pour les tableaux, et les écrivains n'ont que trop tendance, depuis longtemps déjà, à parler de la peinture en méconnaissance de cause.

Je suis au moins d'instinct avec vous, entièrement, quand vous demandez qu'on apporte la plus grande prudence à ces techniques de restauration - dont les effets peuvent être irrémediables.

Je suis sûr que vous ne prendrez pas pour une dérobade ce qui n'est qu'un constat un peu attristé d'incompétence, et je vous prie de croire à ma bien vive sympathie.

Julien GRACQ
le 21 novembre 1991

Pour ce qui est de la courageuse croisade contre les démolisseurs de chefs-d'oeuvre, je ne puis que t'approuver du fond du coeur! Dans la

désespérante situation actuelle, c'est une cause de plus de désespérer de l'homme et de sa soi-disante "civilisation" et de la soi-disante "culture". J'admire ton courage que rien ne peut abattre et je suis, bien sûr, d'accord pour que tu places mon nom à côté du tien et des autres personnalités. Mais que pourrai-je réellement faire? Je ne suis pas "expert" en la matière. Il faut absolument que les artistes créateurs : peintres, graveurs, sculpteurs, etc., soient sollicités pour faire partie de Commissions chargées d'observer le bien-fondé de tous ces gens qui se croient le droit de faire ce qu'ils veulent avec les grands chefs-d'oeuvre. C'est exactement comme si les éditeurs littéraires se croyaient le droit de modifier le texte des grands écrivains et poètes!

Jean TARDIEU
décembre 1991

Je vous rejoins bien volontiers au Comité de soutien du groupe de peintres et de sculpteurs qui ont exprimé leur souci concernant le mode de restauration des oeuvres des Musées Nationaux. Je partage votre inquiétude et donc, à travers vous, la leur.

Recevez, cher Jean Bazaine, l'expression de mon admiration et de mon affection.

Paul RICOEUR
le 23 décembre 1991

De préférence j'aime les tableaux, anciens ou modernes, qui ont un jeu de couleurs, qui en utilisent toute la gamme. Vermeer plutôt que Rembrandt, donc.

Je n'aime pas le vieillot, si le nettoyage de tableaux anciens était réussi, c'est-à-dire: un rafraîchissement, je serais d'accord. Mais cet avantage n'est pas justifiable si dans le processus, une seule oeuvre est perdue. Ce serait une insulte aux siècles d'attention et de soin prodigués par de grands et dévoués collectionneurs. Nous aurions failli à notre devoir de la garder intacte pour l'humanité à venir.

Malheureusement, si il y a des réussites que les conservateurs nous indiquent avec fierté, il y a aussi des ratages et des destructions dont ils refusent la responsabilité.

La création d'une organisation comme l'ARIPA est donc nécessaire. Mais sans être de véritables techniciens nous-même comment intervenir dans le travail de nettoyage ? Notre verdict à la fin sera peut-être le vrai et le juste, mais pas plus utile que celui du médecin qui après l'accident dira mort ou vif. Et une large discussion entre des "gens ne connaissant rien" n'empêchera pas nos zélés experts des musées de nous rire au nez.

L'interdiction totale semble impossible à demander. L'interdiction de solvants modernes beaucoup trop puissants ? Certainement l'attitude radicale doit disparaître. Ils disent que c'est déjà le cas. Non, il faut qu'ils aillent beaucoup plus doucement encore.

Leur importance est négligeable comparée aux fragiles merveilles entre leurs mains.

Raymond MASON
mercredi, le 25 décembre 1991

P.S. Non, je ne vois rien à changer dans ce texte. Il est écrit de façon rustique mais exprime la même pensée que j'ai toujours. C'est-à-dire : la nécessité d'un contrôle artistique sur le travail des technocrates, mais aussi ce dilemme, comment marier la carpe et le lapin. Si vous me citez, j'aimerais que vous donniez un aperçu de mes doutes pour montrer que nous ne sommes pas les "nous savons tout" mais - les serviteurs de l'art.

R.M.

Pour ma part, je pense qu'il faudrait tout d'abord décider entre nous de certaines normes; ou mieux se mettre d'accord sur la façon de formuler un certain nombre de questions à poser à des scientifiques et à des techniciens.

Ces derniers devraient nous donner des règles qui, acceptées de tous, pourraient fournir une orientation claire aux restaurations futures :

- Qu'est-ce qu'une restauration de conservation et une restauration de rénovation ?
- S'il pleut dans une église, il faut d'abord restaurer le toit et assainir les murs; la restauration des fresques qui se trouvent sur ces murs, vient après.
- Mais qui trouvera une Banque prête à donner l'argent pour refaire le toit? Et voilà le problème des sponsors ?
- Et le problème des corporations qui exécutent les restaurations !
- Qui jugera quelle personne devra faire la restauration ?
- Comment faire pour sauver les glaciés d'un tableau ?
- Qui peut évaluer, dans un appel d'offre, combien d'heures sont nécessaires pour sauver les glaciés des *Noces de Cana* ?
- Et quel matériel il faut utiliser pour enlever la saleté ?
- Et pour la sculpture (ainsi que pour l'architecture, tellement liée à la sculpture) comment décider où s'arrête la patine et où commence la saleté ?

Les problèmes ne s'arrêtent pas là. Zeri, Briganti, Carandente et beaucoup d'autres sont enthousiasmés par la restauration de la *Chapelle Sixtine*, ils en arrivent à croire qu'un nouveau Michel-Ange a été découvert !

Mais tout a commencé avec la restauration du *Tondo Doni* (restauration dont personne ne s'est jamais plaint !).
Il y a, dans ces choses-là, trop d'intérêts qui courent.

Peut-être que l'unique solution pratique serait de reprendre en main l'ancien Istituto del Restauro, tant qu'il est encore composé par le personnel de Brandi et de Urbani.

Mettre à la tête de cet Institut un comité international (un jury de "probi viri") qui s'inspirerait des impératifs dont je parlais plus haut.

Ce même Institut devrait pouvoir prendre une décision spécifique pour chaque restauration importante, un droit de veto sur toute restauration en cours devrait pouvoir exister.

Malheureusement, ma nature sceptique et mon pessimisme total à l'égard de la Bureaucratie, que l'on aura -tôt ou tard - comme interlocuteur, m'interdisent tout espoir.

Carlo GUARIENTI
Rome, le 10 janvier 1992

Ayant vu, à Rome, il y a cinq ans, les travaux de restauration des fresques de la Chapelle Sixtine, et en éprouvant un profond écoeurement à la vue de ce que je qualifiais de destruction systématique de ce chef-oeuvre, je ne peux que porter ma voix à votre cause.

Je préfère voir "mourir" avec dignité des oeuvres, plutôt que de contempler un travail d'embaumeur qu'on appelle "restauration".

Vous voudrez bien croire à mon soutien moral à votre mission de sauvegarde de l'intégrité des oeuvres d'art.

Gregory MASUROVSKY
le 22 mars 1992

Je me permets de vous envoyer un exemplaire de NYT Magazine avec un long article sur le drame de la restauration d'Angkor par les archéologues indiens. Je reviens de là-bas.

Claude Simon, en écrivant récemment après mon livre sur Angkor, me dit : "Le dernier souci des archéologues est hélas la beauté"... il cite Montalembert : "L'émeute a, au moins, l'avantage de ne rien restaurer." (in *L'Allégorie du Patrimoine*, par Françoise Choay).

Marc RIBOUD
le 3 juillet 1992

L'oeuvre d'art, dans notre modernité, est de plus en plus regardée comme un objet "rarissime" qui aurait désormais oublié le langage de sa culture, la force de sa créativité, pour souligner, surtout, la valeur marchande de sa rareté, de sa "presque" disparition.

Dans cette logique involontaire, les opérations de nettoyage ou de restauration enlèvent souvent toutes les prothèses, tous les repeints "charitables" qui, dans le siècle dernier, reconstituaient dans une complicité humaniste les parties perdues, pour relier les fragments authentiques à la plénitude globale de l'oeuvre. Comment pourrions nous lire l'*Odyssée* si, par malheur, on lui avait enlevé, ou avait oublié, toutes les parties non authentiques (peut-être orales) pour nous restituer des mots incapables de devenir une phrase?

Si l'idée d'oeuvre s'affaiblit, nous n'aurons à la place de sa vérité visuelle, formelle et culturelle que des objets et des fragments égarés dans la seule valeur de la rareté, de l'authenticité. Le même égarement idéologique de la relique sur l'affaiblissement de la foi -le piège est déjà important...

Les fragments du Parthénon peuvent nous donner une émotion onirique en dehors de l'idéologie perdue, tandis que l'idéologie reconstituée et mensongère de l'église de la Madeleine nous laisse indifférents.

Si le nettoyage des oeuvres se justifie surtout dans le désir de nous redonner le même regard que lui avait donné l'artiste, le privilège des fragments sur la globalité du langage est inévitablement une trahison de son idéologie, de sa façon d'être unique et individualiste dans la pratique d'un langage social.

Pour les tableaux et pour les fresques faits après le quinzième siècle, les difficultés pour les restaurateurs sont encore plus complexes. L'artiste, dans un nouveau rapport social qui n'est plus en profonde liaison avec l'église ou avec le prince, ne travaille plus dans la rassurante complicité du projet, mais sur la liberté de l'imprévisible en écoutant plutôt les nécessités du tableau que celles du prince, la dynamique du doute, plutôt que celle du pouvoir. A la place d'un métier rationnel et donc reconnaissable, la pratique de la peinture devient de plus en plus complexe dans l'utilisation irrégulière de la matière, des couches, des sous-couches, des glacis, des repeints.

Seuls les artistes qui continuent à vivre dans leur pratique cette complexe élaboration, peuvent encore peut-être aujourd'hui aider les restaurateurs dans la difficile tâche de reconnaître les repeints du doute, du repeint de l'autre. Et parfois choisir... si les repeints de l'autre, si les "prothèses" ne seraient pas moins fausses que le trou béant de ce qui va manquer.

Leonardo CREMONINI
août 1991-92

Sombres pensées sur quelques causes et effets de la restauration;

après avoir vu la teinte du manteau de l'Arétin virer du rouge du vin au vert de l'eau
et le ciel des Noces de Cana perdre sa limpidité.

Sauf cas de force majeure, comme à Florence, 1966, la restauration ne vise le plus souvent qu'à remettre les oeuvres au goût du jour.

Devant la prolifération des images qui quotidiennement assaillent le regard, toujours plus agressives pour le mieux capter, il se blinde et s'épuise. Intoxiqué par la trivialité crue des colorants industriels, drogué et accoutumé aux éclairages électriques, il s'émousse aussi sûrement que les facultés auditives surmenées par trop de décibels. De là la nécessité, pour que les oeuvres fassent le poids, d'apparaître nettes et vives.

De la restauration comme effet pervers du Musée imaginaire...

La photographie, médium propre, et sa reproduction, inapte à rendre compte des qualités et des effets de matière, en réduisant les dimensions de l'oeuvre, condensent les formes et les précisent. Quant à l'impression, rarement d'excellente qualité, elle dénature teintes et tons, quand elle ne les outre et nettoie pas pour raison de commerce.

Pourtant, par commodité, nous avons pris l'habitude de nous faire une idée des oeuvres à partir de leur approximative reproduction et cela, dans la grande majorité des cas, avant d'en connaître les originaux. N'est-il pas à craindre que l'on en vienne ainsi à réclamer des originaux qu'ils se conforment à leur reproduction?

Il en est pour qui les oeuvres ne se peuvent plus regarder sous leur vernis obscurci. Les peintures seraient d'autant plus savoureuses qu'elles seraient propres et pures. Nettoyées et purifiées du cours du temps et des interventions précédentes. Mais où finit le nettoyage et où commence le décapage? Les écoles s'affrontent...

Certains n'hésitent pas à avancer que les oeuvres ainsi restaurées ont retrouvé l'aspect qu'elles avaient lorsqu'elles ont vu le jour...Diable! qui le sait?

Tout se passe comme si l'époque voulait, sous couvert de préserver les chefs-d'oeuvre de leur naturel vieillissement, abolir sa crainte d'une possible disparition de l'Art, c'est-à-dire, sinon de l'homme, de l'humanisme dont il est issu, et croyait donner métaphoriquement corps à sa régressive utopie d'éternelle jeunesse.

La propension à tout nettoyer, plus qu'un effet de mode, prend l'allure d'un cercle vicieux. La restauration de l'ensemble du patrimoine ne devient-elle pas inéluctable, les oeuvres non encore nettoyées faisant triste figure entourées de celles qui brillent de leur nouveau vernis?

Pour de multiples raisons au nombre desquelles il faut voir le gigantisme des collections actuelles et la saisie des oeuvres par les discours universitaires - historique, sociologique, psychanalytique, etc.- puis par le tourisme de masse, on ne songe plus guère à les considérer comme objets de délectation autonomes. Ne sachant plus voir les oeuvres pour elles-mêmes, on fait appel à des architectes, des décorateurs et des scénographes pour les mettre en scène et à des restaurateurs pour les rendre présentables. Ceci a pour effet, d'une part, de les rendre inoffensives et communes en leur faisant perdre les marques de leur hétérogénéité et, d'autre part, de les sacraliser, les transformer en reliques.

Il paraît que les trésors d'art de l'ex.U.R.S.S., rendus au culte, sont, par la ferveur à nouveau pratiquante, remis à neuf. On touche aux icônes! Les milieux de la culture officielle s'en émeuvent; sans voir qu'au fond, dans les musées d'Occident, on fait de même... au nom de l'histoire de l'Art et de la rigueur techniciste.

Chaque campagne de restauration de quelque envergure donne à présent lieu à expositions didactiques qui, si elles contentent la curiosité du public et profitent à l'image de marque des généreuses entreprises en payant le tribut du mécénat - finances et médiatisation obligent (la restauration coûte cher)-, apparaissent surtout comme justification des professions muséales qui semblent dire :

- Admirez! grâce à nous, vous pouvez voir les oeuvres comme vous ne les aviez jamais vues auparavant. Mieux! en révélant leurs dessous, ce sont les frissons-mêmes du processus créateur que nous vous donnons d'éprouver.

Sont ainsi proposées des expositions où les spectateurs sont moins conviés à se délecter des oeuvres elles-mêmes qu'à apprécier du "matériel scientifique" et le travail des "professionnels de la profession".

En effet, comment ne pas voir que ces vastes campagnes de restauration et leurs retombées médiatiques servent avant tout la cause des experts. L'exposition passe mais le catalogue reste. Les historiens de l'art font ainsi oeuvre -eux aussi sont créateurs- et les restaurations leur procurent matière à discours, révélations sur les pratiques du peintre, ses hésitations et les étapes de sa création, ou renseignements inédits sur les vicissitudes de l'oeuvre. Puis, n'est-ce pas précisément le projet de l'histoire (qu'elle soit de l'art ou non) d'éclaircir les mystères? Ainsi, ce que les vernis anciens voileraient à la vue des historiens serait moins les oeuvres mêmes que le propre objet de leur glose...

A l'opposé, il en est pour qui ces mêmes oeuvres se laissent bien assez voir. Puis, retour de restauration, moins bien : glacis ou retouches finales arrachés, repentirs mis à jour, rapports formels ou colorés désaccordés, contacts secs, dégradés dégradés, détails incohérents, matières appauvries, volumes mis à plat; ou bien larges balafres de béton blessant l'oeil comme à Arrezzo les fresques de Piero, ou encore le petit chien du *Songe de sainte Ursule* disparu après toilettage.

Ainsi du ciel des *Noces de Cana* qui, décapé puis entièrement repeint, n'a plus la légèreté qu'il avait. Ainsi du manteau de l'Arétin dont on a supprimé la teinte rougeâtre au profit d'un vert qu'elle recouvrait, sans preuve aucune qu'il ne s'agissait pas soit d'un procédé, soit d'un repentir, de Véronèse lui-même.

Empêché de joindre Fontainebleau où il désire voir les Primatice dont on vante alors l'actuelle restauration, Stendhal se console bien vite à l'idée que le caractère et la sensibilité des peintres de son temps n'ont certes rien en commun avec le caractère et la sensibilité propres à Primatice. Par conséquent, cette restauration ne mérite vraisemblablement guère mieux que, dit-il, "unhaussement d'épaule". (Stendhal, dans ses *Mémoires d'un touriste*, déçu par avance d'une restauration annoncée...)

Le haussement d'épaule est-il encore de mise face à l'ampleur des dégâts d'ores et déjà commis, souvent irrémédiablement, et face à l'ampleur des restaurations projetées?

Le drame avec le regard c'est qu'il n'est "chose au monde mieux partagée." Chacun est convaincu de bien voir. Or, outre l'acuité purement organique et la sensibilité individuelle ou d'époque, il est évident que l'on ne voit bien que ce que l'on conçoit bien. Les peintres sont bien placés pour le savoir qui, journellement, cultivent l'intelligence et la sensibilité de leur regard.

De plus, on ne voit que ce l'on peut ou veut voir et tout indique que le regard des responsables du patrimoine et celui des artistes ne coïncident pas tout à fait.

Alors...? Comment comprendre que pas un artiste ne soit appelé en consultation au sein des Commissions de restauration? Comment comprendre que les remarques inquiètes du corps des praticiens soient accueillies d'un si condescendant mépris par le corps des intendants?

Se pourrait-il que, spécialistes, les conservateurs soient condamnés, en dépit de l'excellence de leurs intentions, à ne plus voir les oeuvres autrement qu'au prisme de leurs compétences particulières et de leurs interventions actuelles ou potentielles, manquant, en quelque sorte, de recul? Et n'est-ce pas ce recul qu'ils retrouvent, lorsque, hors de leur sphère d'influence, en d'autres pays simples amateurs, eux-mêmes constatent et dénoncent les souvent tristes effets des interventions de leurs confrères?

James BLOEDE
août 1992

Quelques points d'histoire

- Devant la Convention, David attaque la Commission du Museum:

"Une négligence coupable a porté des coups funestes aux monuments de l'art (...) vous ne reconnaîtrez plus l'Antiope". Les glacis, les demi-teintes, en un mot tout ce qui caractérise particulièrement le Corrège et le met si fort au-dessus des plus grands peintres, tout a disparu".

La susdite Commission fut dissoute en 1794.

1799 - Transfert sur toile de la Vierge de Foligno de Raphaël par Hacquin :

Une Commission de contrôle, composée de chimistes et de peintres, est chargée de suivre l'intervention.

1848 - Rapport sur la restauration des tableaux du Louvre :

A l'instigation de Villot, Conservateur des peintures, M. Jeanron, Directeur des Musées Nationaux, est soucieux de lutter contre le *"néfaste obscurantisme"* des vernis superposés, dit *"jus-musée"*. Eugène Delacroix s'en irrite : *"Chaque restauration prétendue est un outrage mille fois plus regrettable que celui du temps ; ce n'est pas un tableau qu'on vous donne, mais celui du misérable barbouilleur qui s'est substitué à l'auteur du tableau véritable, qui disparaît sous les retouches."*

1853 - Mention des dégâts causés par Villot dans "le journal" de Delacroix:

Mercredi 12 octobre. *"Mme Villot revenue le soir, j'ai parlé imprudemment, avec certains regrets, des restaurations des tableaux du Musée : le grand Véronèse, que ce malheureux Villot a tué sous lui..."* (réentoilage et vernis) Une note précise que les restaurations faites par Villot à certains tableaux du Louvre soulevèrent une émotion telle que Villot fut obligé d'abandonner la conservation des peintures en 1860. Les restaurations furent alors arrêtées, une Commission de Surveillance créée.

1911 - Florence, "vieilles erreurs et nouveaux malentendus" :

"L'époque la plus heureuse, peut-être, pour la restauration a été celle qui va de la fin du siècle précédent au début de celui-ci. Les nombreux documents que j'ai lus sur les interventions pratiquées à cette époque (en particulier sur celles dirigées par Giulio Cantalamessa à Venise) montrent que les restaurations étaient confiées à un "réparateur" et à un peintre qui suivait son travail, en raison de la compétence technique qu'un artiste pouvait seul avoir en ce qui concerne l'apparence matérielle et la façon de présenter les résultats de la restauration. Par rapport à cette situation, il y a eu une prise de position opposée, à laquelle fut ensuite donnée une valeur quasi normative à l'occasion des polémiques suscitées en 1911 par les artistes de Florence contre les restaurations exécutées par Otto Vermehren sur quelques tableaux des Offices et du Pitti. Ce fut, peut-être, le moment attendu où les fonctionnaires des musées se virent confiés à eux seuls la "direction des travaux", au nom d'une connaissance spécifique de l'histoire de l'art que les artistes ne possédaient pas toujours." Alessandro Conti, "Michel-Ange et la peinture à fresque", p.157, 1986; éd. la maison USHER

1911 - les collections du Louvre n'emploient que deux restaurateurs :

Maurice Denizeret, aidé par Louis Aubert, peintre qu'il a formé à la restauration, se contentent de donner des soins mineurs aux collections nationales.

1936 - Henri Verne, Directeur des Musées de France, instaure l'Atelier du Louvre :

René Huyghe, désireux de libérer les peintures de leur gangue de vernis jaunis, crée l'Atelier de restauration des Peintures. Il en précise la doctrine après avoir remis à l'honneur l'usage des concours de recrutement. Six restaurateurs, tous peintres de formation, travaillent sous la direction de J-G. Goulinat, chef d'Atelier de 1936 à 1969.

1940 - Italie, création de l'Institut Central de la Restauration :

Cesare Brandi, véritable théoricien moderne de la restauration, crée en 1955 à l'Université de Rome, le cours de "Teoria e storia del Restauro".

1945 - Deux artistes siègent au Conseil artistique des Musées :

L'ordonnance du 13 juillet 1945 stipule qu'outre les membres de droit : directeurs, conseillers et conservateurs, le Ministre de l'Education nationale nomme deux artistes et dix amateurs.

1947/48 - polémique après une exposition à Londres :

Après l'exposition de *"soixante-dix tableaux restaurés depuis dix ans"*, la querelle, dite "des vernis", va opposer les spécialistes en deux clans : "les totalitaires" et "les nuancés". Les premiers, au nom d'une certitude scientifique, sans crainte ni hésitation, s'affirment partisans du dévernissage. Les seconds, au nom du jugement critique et de la non-croyance aveugle dans le pouvoir de la technique, se disent partisans de nettoyages modérés, appelés "allègements de vernis". Deux hommes, Cesare Brandi et René Huyghe, à la suite d'une série d'articles d'Ernst Gombrich, défendent alors le principe de l'allègement pour préserver les glacis délicats, intégrés dans les vernis mais, aussi, la noble patine acquise par le temps.

1950 - la Querelle des totalitaires et des modérés va durer 20 ans :

André Malraux fait alors deux observations essentielles : *"Un Monet plus multicolore et, souvent, plus ensoleillé qu'un Rembrandt, n'est pas plus lumineux."* et *"le vernis des musées n'est devenu intolérable à leurs conservateurs que quand la peinture est devenue claire..."* La monnaie de l'absolu, p.117 et p.15; éd. Skira.

1966 - développement des restaurations en province :

Germain Bazin est chargé d'un Service de restauration sous l'autorité directe du Directeur des Musées de France.

Les inondations survenues à Florence, à la même date, créent une véritable nécessité de restauration. Une émulation internationale s'établit entre diverses compétences - artistes exclus.

1975 - un peintre à la Commission consultative de restauration :

Jean Bazaine est nommé membre de la Commission consultative de restauration. Il en démissionne, sans que les autorités ne le remplacent, son utilité dans ce comité lui paraissant, pour diverses raisons (modes de concertation, rapports de force) parfaitement illusoire.

1977 - création de l'Institut Français de Restauration des Oeuvres d'Art

Deux filières existent pour la formation à l'examen d'aptitude : l'une universitaire et plus théorique (ex : Tolbiac), l'autre, plus technique l'IFROA (Gobelins). "Ces formations permettent d'établir la liste des restaurateurs habilités à effectuer des travaux pour les musées de France."

1980 - 1ère exposition importante en France sur la restauration :

Le succès de l'exposition permet un développement considérable des restaurations. Parmi les oeuvres présentées, "les Maniéristes romains", déjà nettement compromis paraissent ouvrir la voie. Or commence, dès cette année, le nettoyage vedette de la Chapelle Sixtine. L'Histoire de l'Art va découvrir un Michel-Ange nouveau, dit Maniériste.

1982 - absence des artistes créateurs à la Commission lors de prises de décisions :

Personne ne semble s'en inquiéter. Une équivoque subsiste puisque René Huyghe, alerté, peut répondre : *"Ceci dit, qui vous montre mon accord sur le fond, je tiens à vous préciser que les ateliers du Louvre sont parmi les plus sévèrement contrôlés du monde, puisqu'aucune opération n'est décidée sans avoir été soumise à l'approbation d'une commission spécialisée où figurent des historiens d'art, des artistes et des scientifiques."* Mais Jean Bazaine, seul peintre nommé, écrit dans une lettre de 1991 à Jacques Sallois, Directeur des Musées de France, *"Je me permets de rappeler aux membres de la Commission, que j'avais donné ma démission par écrit, il y a quelques années."*

1983 - absence de réponse du Ministre de la Culture sur ce problème:

Une pétition faisant état de ce manque, signée par un certain nombre de professeurs des Beaux-Arts et d'élèves qui fréquentent assiduellement les collections du Louvre, reste sans suite.

1984 - les conservateurs d'art ancien découvrent le "fauvisme renaissant" :

"La restauration de plusieurs chefs d'oeuvre, parmi les plus célèbres de la peinture mondiale, mais devenus presque invisibles sous les séculaires vernis jaunés, a dévoilé le brillant inattendu de leurs coloris. Celui que des siècles de tradition académique nous ont décrit comme un coloriste médiocre apparaît sous un jour nouveau, avec des couleurs éclatantes et somptueuses, qui n'appartiennent qu'à lui et dont l'audace fait presque peur : c'est un nouveau Raphaël, tout revigoré, que nous pouvons maintenant apprécier." Jean-Pierre Cuzin, conservateur en chef des musées.

1986 - redécouverte de Michel-Ange :

"Détachons notre regard de la voûte encore intouchée et fixons les yeux sur la section restaurée. C'est à frémir. Soudain le néant. Ce n'est pas de la peinture. Le tissu spatial qui refermait dans des mailles terribles, fulgurantes et ambiguës la vision entière, la vision circonscrite dans un seul corps chromatique, ce tissu spatial a été à jamais lacéré. Maintenant, un carrousel brouillon et clinquant s'agite furieusement sur nos têtes, une ronde d'épouvantails de tôle, tantôt cylindriques comme des quilles, tantôt plats comme des éventails. Tons, timbres, raccourcis, tout est faux, tout est rempli d'erreurs." "Angoisse pour la Sixtine", Toti Scialoja, mai 86. Ce texte, co-signé par de nombreux artistes, amateurs et historiens d'art, demandait la suspension des travaux. Envoyé aux plus hautes autorités, il n'a été suivi d'aucun effet.

1989- Louvre, inauguration des nouveaux espaces de la Pyramide :

Exposition inaugurale autour des dessins de Michel-Ange. A cette occasion, les responsables de la restauration de la Sixtine sont invités au Grand Auditorium du Louvre. 3/4 juin : les journaux annoncent une première au Musée du Louvre. Sur le modèle de la *Chapelle Sixtine*, les *Noces de Cana*, le plus grand tableau ancien conservé en France, va être restauré en public. Pour Nathalie Volle, chef du Service de restauration des Peintures, *"ce sera une occasion d'expliquer notre travail. On accuse parfois les restaurateurs de défigurer les oeuvres. Nous pourrions montrer que nos interventions sont entourées de toutes les garanties de sérieux."* "Le public pourra suivre les travaux (en direct), derrière une vitre qui va être installée à sept mètres du tableau. Sur un pupitre, figureront des explications concernant l'oeuvre elle-même et les opérations en cours."

1990- Manifestement la restauration permet des outrances :

-avril, alerté par un jeune peintre, Jean Bazaine lui téléphone pour s'entretenir du problème. Ils conviennent de se rencontrer.

-juin, visites au Louvre de quelques peintres, sculpteurs et amateurs d'art, inquiets du phénomène. Ils décident de se revoir.

-13 juin, conférence de Nathalie Volle au Grand Auditorium du Louvre. Après cette conférence, Georges Jeanclos demande à N. Volle s'il ne serait pas judicieux de s'adresser à des artistes sur de tels cas de métier (enlèvement du manteau rouge de l'Arétin, etc.); N. Volle lui répond alors "Je ne crois pas que cela se fasse à l'étranger et ce n'est pas dans les habitudes françaises."

1991 - à la demande de Jean Bazaine, visite au Musée du Louvre :

-15 janvier, Monsieur J. Sallois, Directeur des Musées de France, donne son accord pour qu'une délégation d'artistes puisse voir les *Noces de Cana* dans la cage vitrée. N. Volle, Pierre Rosenberg, conservateur en chef des Peintures et Jean Habert, conservateur chargé de la peinture italienne, accueillent Jean Bazaine par ces mots: "Ah! Monsieur Bazaine, nous sommes heureux de vous voir. Lorsque nous vous envoyons une convocation aux commissions de restauration, personne ne vient." N'ayant pu voir le tableau dans des conditions de recul satisfaisantes, P.Rosenberg propose un autre rendez-vous.

-12 février, nouvelle délégation, Jean Bazaine (malade) fait lire un texte comportant trois questions précises sur l'enlèvement du "repeint du manteau" de l'Arétin. Les responsables des travaux n'y apportent aucune réponse. Les artistes présents pensent qu'il convient d'attendre la fin des travaux de réintégration (deuxième phase de restauration) pour porter un meilleur jugement.

-16 juin, lettre adressée à Monsieur Jacques Sallois par Jean Bazaine. Il réitère sa démission en faveur d'une Association : *"Je suis persuadé que si les rencontres "empiriques" actuelles ne peuvent amener qu'échec et incompréhension mutuelle, un type de rapports plus sérieux, et finalement plus riche et fécond pour tous, résulterait de réunions régulières."*

-1er Août, lettre de Jacques Sallois à Jean Bazaine : *"J'ai pris connaissance avec grand regret des raisons qui vous ont amené à souhaiter ne plus participer à nos commissions de restauration et je vous remercie pour la contribution que vous avez apporté à la conservation des collections de peinture du Louvre.(...) Il va de soi, néanmoins, qu'une fois votre association constituée, un mode de concertation entre la commission de restauration et les délégués de l'association pourrait être envisagé, selon les suggestions dont vous voudrez bien me faire part."*

6 février 1992 - dépôt des statuts de l'ARIPA :
parution au journal officiel du 4 mars 1992

-13 mars, Jean Bazaine et Leonardo Cremonini rencontrent Jacques Sallois et Henri de Cazals pour leur remettre les papiers de l'Association.

-30 mars, délégation pour voir les *Noces de Cana*, le tableau est derrière une palissade de bois; les délégués font connaître aux responsables des travaux les raisons les plus fondées de leurs interrogations.

-15 avril, lettre adressée à Mme Volle lui demandant : **1.-** de bien vouloir préciser les raisons qui, chez les conservateurs et les experts, ont déterminé le remaniement de la composition chromatique des *Noces de Cana*; **2.-** d'adresser à l'A.R.I.P.A., comme promis, un document photographique de détail, base nécessaire pour se faire une opinion impartiale sur le problème du manteau rouge de l'Arétin; **3.-** de lui communiquer la liste des oeuvres picturales actuellement traitées en restauration.

-13 mai, une réponse signée Henri de Cazals, chef du Département des Collections à la Direction des Musées de France, informe Jean Bazaine : **1.-** qu'en raison d'un accord avec le mécène de la restauration, aucun éclaircissement ne sera fourni avant l'exposition qui ouvrira ses portes le 29 septembre 92; **2.-** qu'un ektachrome de l'oeuvre, avant restauration, lui sera adressé rapidement; **3.-** qu'environ deux mille tableaux sont dans les ateliers de restauration, et *"qu'il m'est difficile de vous communiquer la liste que vous demandez."* *"Mais je vous enverrai sous peu, avec l'accord de M. Pierre Rosenberg, la liste des tableaux proposés à la prochaine commission nationale de restauration de mai."* Surtout, il ajoute qu'existe un projet de revenir à l'ancien mode de concertation : *"nous avons proposé qu'un artiste plasticien, comme le voulait la tradition et comme vous l'avez été vous-même, soit invité à chacun des conseils scientifiques. (...) Le choix des participants et des suppléants incombe au Directeur des Musées de France. (...)"*

-20 mai, la Commission nationale de restauration siège sans qu'aucune convocation ni liste ne soient envoyées à l'A.R.I.P.A. Il aurait été question ce jour là du sort des Léonard de Vinci.

-7 juin, Jean Bazaine, au nom des 120 adhérents de l'Association, fait connaître par une lettre adressée à H. de Cazals, avec copie au Directeur des Musées de France, son profond étonnement. Ce courrier -toujours dans la ligne de courtoisie que nous nous sommes fixée dès le début de l'entreprise- réaffirme l'objectif que nous poursuivons : *"Croyez que je souhaite avant tout un dialogue franc et ouvert dans le respect des opinions opposées, et que devront concrétiser ces réunions de libre concertation proposées par Monsieur Sallois."*

-10 juin, le principe d'une rencontre du professeur James Beck, président d'ArtWatch International, Inc. (association qui poursuit des buts analogues à ceux de l'A.R.I.P.A.) et de Jean Bazaine est retenu. Demande conjointe de J. Bazaine et de J. Beck afin de constater l'état des travaux de restauration des *Noces de Cana*. Contrairement aux principes maintes fois réaffirmés d'une "restauration en public", il leur est opposé un refus catégorique de visite.

-4 juillet, rencontre des deux présidents, suivie le 9 juillet d'un communiqué de presse : *"Nous nous étonnons que les restaurateurs du Louvre n'aient pas saisi la chance -dans l'intérêt de l'oeuvre même- de connaître l'opinion d'un des grands historiens de l'Art."*

Propositions de l'ARIPA

1 - organisation d'une conférence internationale quadri-partite, réunissant artistes-créateurs, historiens et amateurs d'art, conservateurs et techniciens de la restauration;

- accès, pour les chercheurs, aux services de documentation (peinture, sculpture, etc.), aux archives des restaurations et aux dossiers de laboratoire, ainsi qu'à tout document concernant le problème de la restauration;

2 - dans l'attente d'une nouvelle charte à établir (cf. ArtWatch International), moratoire sur les projets de restauration en peinture et en sculpture;

- mise en réserve de certaines oeuvres majeures à l'écart de toute intervention, comme témoins de l'état ancien;

- dans certains cas, suspension des travaux en cours pour réflexion et analyse;

3 - établissement d'un calendrier de rencontres régulières avec les responsables des travaux et les membres du Comité consultatif de restauration;

- accès pour les membres du Collège des délégués de l'ARIPA, aux ateliers de restauration durant le travail des restaurateurs;

- gratuité -et confidentialité- de l'examen par le test de Farnsworth (test mesurant le sens différentiel clair-obscur et chromatique) de la vision des délégués de l'ARIPA, des restaurateurs et des conservateurs responsables;

4 - avant, pendant et après restauration, prise de vue détaillée et d'ensemble du tableau, de la sculpture ou de l'objet d'art en lumière du jour en recourant aux techniques les plus fiables, et, dans tous les cas de repeints majeurs, spectro-photo-colorimétrie du ton avant l'enlèvement;

- numérisation par scanner des états avant restauration et après restauration, stockage et recoupement par ordinateur des deux états pour établir la part éventuelle des pertes, des distorsions et des usures;

- examen et photographies techniques des tableaux -après restauration- en lumière oblique ou rasante, en fluorescence sous éclairage U.V, etc. afin d'établir une comparaison rigoureuse entre l'avant et l'après, et ainsi mesurer l'ampleur des repeints effectués au cours de la réintégration contemporaine;

5 - exposition publique de trois mois -en lumière du jour- et après dépoussiérage, de toute oeuvre avant restauration. Une annonce préalable ayant été faite par voie de presse avant l'exposition;

- copie et reconstitution photographique en vraie grandeur de toute oeuvre majeure avant les essais d'allègement du vernis sur l'original ancien;

- archivage et régénération des clichés avant restauration par les divers services de documentation photographique;

- indication sur les cartels des tableaux, des sculptures et des objets d'art de la date des dernières restaurations et des initiales des restaurateurs;

6 - réévaluation de la copie et du dessin dans le cursus qui prépare aux examens de restaurateur;

- introduction, lors de la formation au métier de restaurateur, de cours d'analyse formelle des oeuvres d'art.

Proposition, par ArtWatch Inter., d'une Charte des Droits de l'Oeuvre d'Art

Cette ébauche d'une déclaration des Droits de l'Oeuvre d'Art cherche à engager un processus de discussion visant à remanier, mettre au point et affiner les Droits jusqu'à ce qu'un consensus puisse être obtenu. Par conséquent, ce qui suit doit être considéré comme un tremplin à débats et non comme une série de propositions qui manqueraient de flexibilité, ni, surtout, de propositions réglées une fois pour toutes.

Prémisses :

Ces hommes et ces femmes engagés dans la vaste entreprise de l'étude, de la conservation et de la préservation de l'art et des biens culturels : restaurateurs et conservateurs, archéologues, anthropologues, chimistes, techniciens, photographes, critiques, architectes, historiens d'art, directeurs de musées, éditeurs, exercent une activité digne et louable qui mérite l'admiration et le soutien de la société entière. On doit comprendre leurs rôles comme des éléments essentiels à la préservation de l'héritage des artistes, connus ou inconnus, dont ils cherchent avec ardeur à conserver les oeuvres.

Préambule :

Les oeuvres d'art, produites pendant toute l'histoire des hommes, représentent une activité aussi naturelle et aussi nécessaire que le sommeil, la nourriture et la reproduction. Ces objets, peintures, sculptures, textiles, poteries, reliquaires, totems et édifices créés dans des formes et des média divers constituent souvent les valeurs les plus élevées de la société dans son ensemble et de leurs créateurs. La préservation des plus beaux exemples de toutes les époques et de tous les continents, cultures et peuples n'est pas seulement désirable mais aussi une nécessité absolue dans un monde à l'avenir incertain.

Les Droits :

1 - Les oeuvres d'art ont le droit inaliénable de vivre une existence honorable et digne.

2 - Les oeuvres d'art ont le droit inaliénable de demeurer dans le lieu pour lequel elles ont été conçues. Lorsque cela n'est pas possible, elles doivent pouvoir rester, sans menace d'être déplacées à longue distance, dans les lieux de leur nouvelle affectation : salles d'expositions, musées, collections privées, lieux de culte et lieux publics, dans des situations protégées et sous contrôle -aussi abritées que possible de la pollution, des variations excessives du climat et de toutes formes de dégradation-.

3 - Les oeuvres d'art, généralement reconnues comme de première ordre, doivent être considérées comme appartenant à l'humanité toute entière -en tant que patrimoine culturel mondial- et non pas

seulement à des particuliers, à des organismes locaux, institutionnels ou nationaux, les détenteurs demeurant toutefois pleinement responsables de leur conservation.

4 - Toutes les oeuvres d'art ne pourront être éternellement et efficacement préservées, ce qui d'ailleurs ne serait pas souhaitable : cela entraînerait une fossilisation de la culture et une situation où toute notre énergie serait accaparée par un programme de conservation sans fin. Il convient de prévoir assez de place pour accueillir ce qui est neuf comme pour préserver ce qui est ancien.

5 - Les objets d'art les plus importants, peut-être 1% des plus beaux trésors de la culture, seront classés chefs d'oeuvre universels, un peu à la manière dont certains édifices sont choisis comme point de repère. Avant restauration d'un objet de cette catégorie, toute méthode proposée sera examinée par une commission internationale composée de spécialistes et de délégués de la communauté culturelle. A chaque fois, une contre-expertise devra être exigée.

6 - En aucune façon, on ne doit appliquer, sous prétexte de conservation et de préservation, des techniques essentiellement expérimentales, sauf dans le cas particulier où l'oeuvre est expressément en danger. Dans tous les autres cas, un essai préalable, soigneusement contrôlé et accompagné de pièces justificatives est nécessaire; les résultats, y compris les photographies techniques, doivent être mis à la disposition du public rapidement, à un prix raisonnable. Aucune restauration ne doit être entreprise par curiosité ou recherche du profit. Dans le cas où la mise en oeuvre de techniques de conservation entraînerait des découvertes scientifiques décisives, celles-ci devraient être considérées comme des sous-produits fortuits, et non comme la raison d'être de l'intervention, une oeuvre d'art n'étant pas un "laboratoire expérimental". Compte-tenu du risque d'effets secondaires négatifs que comporte chaque traitement, chaque nettoyage et chaque restauration, il convient d'effectuer ces interventions avec modération, et autant que possible au moyen de techniques réversibles laissant le champ ouvert aux procédés plus efficaces et moins préjudiciables que l'avenir peut apporter.

7 - Les chefs d'oeuvre du passé ne doivent pas être reproduits sans qu'une claire distinction soit faite entre l'oeuvre originale et l'imitation de telle sorte que l'intégrité de l'original soit respectée. Des efforts doivent être menés en vue de protéger les artistes contre la violation du dessein qui anime leurs oeuvres.

8 - Les oeuvres d'art composites ne doivent pas être divisées ou dissociées, transformées ou mutilées. Ainsi, on ne séparera plus les panneaux et les prédelles de leur retable, ou les pages de leur carnet de dessins. En principe, les transformations postérieures, les ajustements, les reformulations ajoutés à la forme originelle, doivent être laissées intactes ainsi d'un remaniement baroque affectant une église romane.

9 - La gestion des oeuvres d'art -surtout des chefs d'oeuvre d'une importance historique reconnue- doit être soumise à un débat libre et ouvert.

10 - Il convient de procéder régulièrement à l'examen et à l'entretien des oeuvres, ces opérations étant menées par des professionnels dévoués et compétents, certifiés si possible selon des critères nationaux et internationaux..

James BECK, professeur à la Columbia University, N.Y.
d'après "Toward a Bill of Rights for a Work of Art"

LISTE DES DOCUMENTS PHOTOGRAPHIQUES **PROPOSES A LA PRESSE**

Diapositives 24x326, présentées par paires: état avant restauration et état après restauration

Michel-Ange, voûte de la chapelle Sixtine:

- Zacharie, visage de profil et drapé
- Sybille de Delphes, ensemble, détail de la tête, angelots
- Sybille d'Erythrée, profil, détail des yeux, corsage
- Le déluge, homme accroché à un arbre, détail de son buste
- Ignudo de gauche, coussin, jambe, anneau
- Sacrifice de Noé, détail de la restauration de Carnavale, 1564*
- Adam et Eve chassés du Paradis
- Ecoinçon de Josias, ensemble et détail du pantalon
- Visage d'ignudo.*

Georges de la Tour, Adoration des Bergers, Louvre

- détail, mains jointes de la Vierge*

Présentation dans le Salon Carré de la Pietà du Rosso avant restauration et détail*

1985-1986-1987: Campagnes de vernissage systématique des salles Mollien 19^e siècle). 6 exemples d'embues et coulures de vernis.*

Véronèse, les Noces de Cana, Louvre:

- Vue d'ensemble 1989 avant la restauration*
- La cage vitrée*
- 5 exemples d'obturation des hublots le 30/1/92*
- Le manteau de l'Arétin après premiers essais de décapage*

Peintre de Berlin, Ganymède au cerceau, Louvre*

Praxitèle, le Satyre verseur, Louvre

- enlèvement des plâtres de reconstitution*

Tête Laborde, Athéna Nikè, état présent (nez du 19^e siècle)*

Apollon Saurochtone: perte de la patine, comparaison avec une oeuvre non encore nettoyée.*

* = cliché en couleur