

Nuances

n° 13-14 Juin 1997
prix : 30 F

bulletin d'information de l'Association pour
le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique

Chefs-d'œuvre en voyage

Jacques Poincier

Actualité au Louvre

Chefs-d'œuvre en péril

Un restaurateur témoigne

Le Gladiateur Borghèse

p. 3

p. 12

p. 2

Editorial

A l'écoute de restaurateurs prudents

C'est un témoignage exceptionnel que nous publions aujourd'hui : celui de Jacques Poincier, l'un des restaurateurs qui ont fait partie de l'ancien atelier de restauration des peintures du Louvre, dirigé par Jean-Gabriel Goulinat. Comme les conservateurs d'aujourd'hui aiment à le souligner, « *l'école française de restauration a toujours été réputée au niveau international pour sa compétence et sa modération.* » Cette affirmation fut mise en avant pour couper court à toute discussion après le désastreux bilan des *Noces de Cana*. Elle fut répétée pour éluder toute réflexion critique au moment même où la patine (notion si fondamentale dans l'école modérée) continuait d'être détruite, sur tant de sculptures et d'œuvres peintes.

Nous découvrons donc avec beaucoup d'émotion et de reconnaissance ce que fut l'école française de restauration à l'époque où les actes étaient en conformité avec les doctrines. Nous ne saurions assez remercier Jacques Poincier, comme ses collègues, pour les chefs-d'œuvre que, durant quelques décennies, on a pu contempler tels qu'ils les avaient protégés... et méditer sur la profondeur des changements survenus au Louvre.

De cette époque caractérisée par un esprit de modération et de responsabilité, témoigne aussi un texte essentiel de René Huyghe en 1950. Nous en donnons dans ce numéro un commentaire et espérons le publier in extenso dès que possible.

Réjouissons-nous enfin de ce qu'il existe une tendance actuelle de restaurateurs « nuancés ». L'un des plus prestigieux, R.H. Marijnissen, directeur du département conservation de l'Institut royal du patrimoine artistique belge, nous confie — et nous l'en remercions — un article dans lequel il prend la défense des œuvres, face aux périls que leur fait courir la frénésie des expositions. Rappelons qu'il est l'auteur, avec L.Kockaert, du passionnant *Dialogue avec l'œuvre ravagée après 250 ans de restauration*.

La rédaction

- L'ARIPA -

et les élections législatives

Comme la classe politique et le monde associatif, l'ARIPA a été prise de court par l'annonce des élections législatives anticipées et a dû réaliser dans l'urgence un projet prévu pour l'automne prochain : interpellier les formations politiques sur la réponse qu'elles souhaitent apporter au problème de la restauration. Depuis trois ans nous informons les grands partis, grâce à des courriers, des visites devant les œuvres et l'envoi de *Nuances*. Nous avons ce mois-ci interrogé la plupart des formations politiques et avons reçu quatre réponses. Nos lecteurs jugeront de la pertinence des réponses qui nous ont été apportées (pages 20 et 21)...

Internet

L'ARIPA a ouvert un site expérimental sur Internet.
Vos messages seront les bienvenus.

E-mail : ar4749@mygale.org
<http://www.mygale.org/06/ar4749/>

❖ **Liberté**

« La liberté guidant le peuple sera exposée au Japon en 1998, en dépit de son extrême fragilité » (*Journal des Arts* numéro 32). Cette liberté avec la déontologie sera-t-elle l'occasion d'un nouveau traitement aventureux ?

❖ **Musée de Lille**

Après six ans de travaux, le palais des Beaux-Arts de Lille ouvre à nouveau ses portes.

Les travaux ont été coûteux (220 millions de francs) et les choix de l'architecte n'ont pas tous fait l'unanimité.

Quatre cent toiles, cent vingt sculptures et de nombreux objets ont été restaurés à l'occasion, pour 14 millions de francs supplémentaires. On ne peut imaginer que ces six cent œuvres aient été en péril, et il faut donc déduire qu'il ne s'agit pas de restaurations conservatoires mais de restaurations esthétiques systématiques. Le grand tableau de Rubens, la *Descente de Croix*, dont nous dénoncions le traitement dans *Nuances 8* (page 7), faisait partie de ce programme.

Gladiateur Borghèse, une restauration mi-chèvre, mi-chou

Ce à quoi nous nous attendions, ce sur quoi nous avons tenté d'alerter l'opinion comme les autorités, est arrivé. Le *Gladiateur Borghèse* a été dépouillé de sa patine et de sa coloration brune et chaude. Propre, il apparaît plus sale qu'avant, couvert de taches désagréables (les restes d'oxydation dus à un millénaire et plus d'enfouissement), des taches qui, auparavant, ne faisaient justement pas tache, grâce à la patine colorée qui les atténuait et les harmonisait à l'ensemble. A première vue, rien de nouveau, le Louvre tel qu'en lui-même...

Voici le *Gladiateur* installé parmi sarcophages et statues (le *Vase Borghèse* est là aussi, abrasé), tous semblablement ternes et privés d'une bonne part de leur relief... Malades d'avoir été « restaurés ».

Pour la première fois, destinée au grand public, une plaquette informative est publiée. A ce qu'il paraît, il était nécessaire de consolider les goujons qui maintiennent les différentes pièces de la statue fragilisée par de trop fréquents déplacements. Le retrait de la patine ? Elle était « *fortement encrassée et irrégulièrement tachée* ». Il est bon de fournir au public des informations au sujet des modifications que l'on fait subir à un patrimoine qui est le sien. Mais l'aspect laudateur de l'opuscule, vantant les mérites de responsables respectueux du *vécu* de l'œuvre, prudents et modérés dans leurs interventions, ne peut manquer d'éveiller des soupçons quant au véritable but d'une telle publication chez tous ceux qui savent l'ampleur de la catastrophique campagne de restauration dont ont été victimes les antiques du Louvre.

Est-ce la seule notoriété du *Gladiateur* qui lui vaut d'être ainsi publié ? Il est permis d'en douter tant le texte s'apparente à une auto-célébration, où tout voudrait faire croire à la haute conscience qui aurait guidé cette « *remise en état* ». La page 17 qui a pour titre : « *Le sens de la démarche : respect de l'antique et respect du goût pour l'antique* » est un modèle de publicité mensongère où l'on sent sourdre sous chacune des formules la tentative de prévenir de possibles controverses. Mais ces phrases, prennent, sous la plume du conservateur en chef des antiques (co-auteur de la plaquette) la sonorité de la cloche fêlée. Elles sont en patente contradiction avec ce qui a été et continue d'être fait.

Pourtant, au rebours des pratiques auxquelles nous sommes accoutumés, on n'a pas démantelé le *Gladiateur* pour le priver de ses ajouts modernes. Pour une fois, on n'a pas abrasé le marbre, à preuve les marques d'enfouissement préservées. Bravo, monsieur Pasquier, serions-nous tentés de dire. Etes-vous en train de revenir de vos erreurs passées ? Si oui, encore un effort. Car, réfrénant votre désir d'intervention radicale, le résultat auquel vous êtes parvenu tient de la chèvre et du chou. Certes, vous avez conservé le bras XVII^e mais, après en avoir retiré la patine que le restaurateur de l'époque — un artiste au goût sûr — avait jugé essentiel d'harmoniser à l'ensemble, vous l'avez re-patiné de manière à ce que l'on voit bien qu'il n'est pas d'origine. Votre formation d'historien vous a fait choisir la partie au détriment de l'équilibre et de la tension du tout. Certes, vous avez moins dégradé le marbre qu'à votre habitude en préservant une part de son *vécu* mais, sacrifiant sa belle et riche coloration — dont témoignent encore les photos avant restauration que vous publiez — vous lui avez donné un aspect terne et disgracieusement taché. Ce que tout un chacun peut maintenant constater.

James Blodé

Laissez-nous le Bruegel !

L'article que nous reproduisons ci-après avec l'autorisation et le soutien de son auteur, a été publié en 1986 dans le n° 152 de la revue Museum de l'Unesco. Cette dénonciation du danger que constituent voyages et expositions, ce plaidoyer pour le respect des œuvres restent bien actuels onze ans après.

R.H. Marijnissen,

historien de l'art et restaurateur, a été de 1958 à 1988 directeur adjoint de l'Institut royal du patrimoine artistique de Belgique, à Bruxelles, et directeur du Département conservation de cet Institut. Il est depuis 1970 membre de la Koninklijke Academie voor wetenschappen, letteren en schone kunsten van België (l'équivalent, en Belgique, de notre Institut). Il a publié de nombreux livres dont des monographies sur Bruegel et Bosch et, en 1995, avec L. Kockaert, Dialogue avec l'œuvre ravagée après 250 ans de restauration, (Fonds Mercator, Anvers) dont nous avons proposé un compte-rendu de lecture dans Nuances 11. Il est intervenu en novembre 1996 auprès de Philippe Douste-Blazy pour l'alerter sur l'extravagant projet de « colorisation » du portail de la cathédrale d'Amiens (voir Nuances 12) et vient de publier chez Brepols, avec L. Kockaert de nouveau : Academiae Analecta, Klasse der Schone Kunsten.

II s'entoure de livres et de merveilles, fréquente les grands esprits et travaille dans une sérénité monastique, loin du monde et de ses clameurs : voilà le portrait-robot du conservateur de musée. Pourtant, seuls correspondent à cette image pieuse quelques érudits décédés depuis longtemps. Il appartient à une époque révolue, cet intellectuel distingué et distrait, admis à la retraite mais occupant toujours un bureau au désordre artistique, alors que son successeur campait dans un recoin.

Le musée a changé. Depuis quelques temps, il est mis en question. Si Marinetti et les Futuristes voulaient l'incendier, l'avant-garde de l'après-guerre, elle, réclama l'osmose du musée et de la rue : le musée dans la rue et la rue dans le musée.

N'a-t-il pas été qualifié de cadavre ? La rouille, le tartre, le musée serait-il la seule institution à en souffrir ? Toute entreprise humaine qui reste im-

muable est une entreprise qui touche à sa fin. Que les choses bougent du côté du musée, il y a lieu de s'en réjouir !

Que sera le musée dans quelques décennies ? Faire une caricature de ce qu'il a été est assez facile, car il s'y prête. Quant à son avenir, je ne peux rien prédire, n'étant pas devin.

Menacé d'un cataclysme inimaginable et définitif, confronté à nombre de conflits ethniques séculaires et insolubles, bouleversé par des révolutions industrielles et démographiques, notre monde ne semble guère disposé à prêter l'oreille à ceux qui s'occupent des vestiges du passé. Discuterons-nous de l'avenir de musées, alors que nous sommes confortablement installés, comme chaque habitant de cette terre, sur des tonnes de T.N.T. ? Suprême absurdité ! Les mots écrits, imprimés ou prononcés, naguère encore chargés de signification, sont désormais définis par une discipline sémantique qui, dirait-on, n'a plus rien à définir.

« Je suis de ceux qui préfèrent une vie humaine à la cathédrale de Chartres », déclarait Jean-Paul Sartre (*Situations VII*). Et Giacometti aurait dit un jour que dans une maison en flammes il aurait sauvé le chat avant le Rembrandt. Certes, « la cathédrale, si nous mourons pour elle, ne fera pas des hommes pour nous remplacer », mais avant que les hommes — « s'il en demeure » — s'apprentent à reconstruire Chartres, évitons de comparer des pommes à des poires. Au demeurant, Giacometti n'a jamais dit qu'il convient de laisser le Rembrandt se consumer comme un fagot.

Désormais conscients de l'éventualité d'une disparition définitive, comme celle du point lumineux vert qui disparaît de l'écran radar, quittons les espaces interstellaires et revenons à notre sujet, le musée, pour constater que, dans ce domaine, les choses bougent, et très vite.

La vogue des expositions, dit G. Bazin dans *Le temps des musées* (1967), « Tout le monde y pousse : les érudits qui réclament des manifestations scientifiques, le public affamé d'actualité, les politiques qui voient dans les chefs-d'œuvre des instruments diplomatiques, les conservateurs qui veulent montrer ce qu'ils savent faire. Autrefois, un bon conservateur était

celui qui faisait un musée ; aujourd'hui, c'est celui qui le défait ».

La légendaire « Exposition des primitifs flamands », présentée à Bruges pendant l'été de 1902, fut une véritable révolution : elle marqua l'entrée sur la scène internationale des peintres des anciens Pays-Bas. Ses résultats, bien qu'ils aient été dépassés par la suite, ont toujours un caractère scientifique. A l'époque, cette exposition, organisée par des gens sérieux, était pleinement justifiée, compte tenu des moyens disponibles pour l'étude comparative.

Compiler des publications pour rédiger des notices de catalogue est une occupation qui n'est pas dépourvue d'utilité, reconnaissons-le. Fêtons donc le énième anniversaire de la naissance de tel génie ou du trépas de tel autre, mais gardons-nous d'appeler scientifique le rassemblement d'œuvres qui se sont trouvées disponibles. De grâce, ne qualifions pas de contribution à la science un simple inventaire du marché déguisé en hommage national rendu à une dynastie de peintres. Révéler par une exposition soignée un art naguère négligé, voire conspué, oui. Faire venir de l'autre bout du monde des œuvres précieuses pour illustrer un thème-fleuve tel que « L'image de l'homme dans l'art de l'Occident », non.

Voilà qu'on exige la présence physique des œuvres d'art, car, dit-on, « *cette présence suscite une autre émotion que la connaissance acquise à travers les livres* ». L'argumentation est étrange, car chacun est censé savoir que les œuvres et les livres sont des choses bien distinctes. Quant à la revendication, elle est touchante, surtout venant des historiens de l'art, qui préfèrent les photographies aux œuvres. Souvenons-nous de cette exclamation, véritable cri du cœur : « *Ah, ces sacrés originaux !* »

Le public affamé d'actualité : sujet inépuisable, mais empoisonné. N'y touchez pas.

Ce public, il est venu regarder l'art des Hittites après avoir appris par les médias que Farah Diba avait visité l'exposition... Peu importe, il est venu. Il a fait la queue pendant des heures pour visiter l'exposition dans des conditions exécrables qui l'ont énervé et fatigué ? Peu importe, il est venu. On a même joué des coudes pour s'approcher d'une vitrine !

En effet, il est venu. Mais est-il revenu quelques semaines plus tard pour admirer à son aise des pièces de la collection permanente, tout aussi belles, tout aussi importantes ? Hélas non. Ni la foule, ni les dix pour cent de visiteurs pour qui, affirme-t-on, ce « spectacle démocratique » a été fructueux. Ce public, il est venu regarder quoi, au juste ?

Un tel raisonnement, me dira-t-on, est élitiste. Plaider pour la sauvegarde des œuvres afin que, dans un siècle, Monsieur et Madame Tout-le-Monde puissent encore admirer un Botticelli, un Van der Weyden, un Bruegel ou le *Livre de Kells*, est-ce donc faire preuve d'élitisme ?

Je me souviens d'une interview à la radio au cours de laquelle le directeur d'une maison connue

pour ses grandes expositions s'est référé au caractère éphémère des choses pour relativiser les risques qu'entraînent les expositions dites « de prestige ». Ne vivant qu'une seule fois, nous avons le droit de consommer les chefs-d'œuvre : telle était, dans ses grandes lignes, sa thèse empruntée au verbiage doctrinaire de quelque sociologue.

En somme, pour pouvoir montrer au peuple des chefs-d'œuvre, on revendique le droit de les détruire.

Les grandes collections et la politique : grave et douloureux sujet. Il y a la grande politique et la politique provinciale, qui se veut internationale et qui est, de toute façon, de grande envergure dans ses intentions. La première invoque systématiquement la raison d'Etat ; l'autre s'efforce de rassembler l'œuvre d'un artiste célèbre, gloire de sa ville natale ou d'adoption. Les tableaux des maîtres anciens ne sont-ils pas considérés comme les meilleurs ambassadeurs qui soient ? Aussi les envoie-t-on à travers le monde comme gages de « bonne volonté ». Vous avez des objections ? Mais il s'agit de l'intérêt de la nation !

Enfin, il y a les conservateurs qui, selon Germain Bazin, veulent montrer ce qu'ils savent faire.

Arrêtons-nous un instant sur ce qu'ils savent. Malheureusement, leurs dossiers ont parfois un caractère confidentiel. Morigéné, puis menacé, monsieur le conservateur cède : il prête la pièce maîtresse de la collection. Et les choses prennent une tournure imprévisible, burlesque. Vous n'avez jamais entendu l'histoire de ce manuscrit inestimable, prêté sur ordre formel, après maintes palabres et une correspondance pénible, finalement enlevé par l'organisateur de l'exposition en personne et ramené sur-le-champ par un cafetier qui venait de le trouver dans son établissement, abandonné par « *un monsieur qui y était entré pour prendre un café-crème* » ?

Après un séjour de trois mois à l'étranger, un tableau précieux revient au bercail. Il a voyagé dans sa caisse capitonnée de polystyrène. Il n'a pas subi de dégâts, mais il est méconnaissable, une poussière calcaire s'étant incrustée dans le vernis, qui est devenu opaque. Le camionneur a signé une décharge ; le musée aussi. Le procès-verbal dressé au moment de l'arrivée à l'exposition ne contient aucune mention de l'état du vernis. Que peut faire le conservateur qui a prêté le tableau de son plein gré ? Se désavouer ? Le mettre en réserve pour constater six mois plus tard qu'il nécessite un dévernissage ?

Les volets d'un grand triptyque étaient jugés indispensables pour une exposition consacrée à l'iconographie d'un saint quelconque. Consulté par la fabrique de l'église qui les abritait, le Service des cultes autorise le prêt, « *à condition que les mesures de sécurité nécessaires soient prises* ». Après avoir été exposés dans des locaux surchauffés, les volets reprennent leur place dans l'église, et ce n'est qu'au bout de six mois que des boursoufflures apparaissent ; puis la peinture s'écaille. Et une correspondance s'engage dans les ornières de la routine administrative : les organisateurs avaient une assurance « de clou à clou »,

Saint-Bernard, XIVe siècle. Abbaye de Val-Dieu

Lors de l'exposition *Benedictus Pater Europae* (Gand, 1981) la statue fut renversée, ce qui entraîna la perte irréparable de la moitié de la tête. En tant qu'objet d'art, cette statue est pratiquement anéantie. Autant dire que toute restauration équivaut à une falsification.

(photo extraite du *Dialogue avec l'œuvre ravagée*,

Bibliothèque des Amis du Fonds Mercator - D.R.)

mais la compagnie d'assurance brandit une décharge dûment signée, selon laquelle la fabrique reconnaît que les volets sont rentrés en bon état. Quant aux dégâts signalés six mois après le terme du contrat... Le Service des cultes, lui, insiste sur la réserve très explicite formulée dans sa lettre. La fabrique, invoquant l'autorisation reçue du Service des cultes, se retourne contre les organisateurs, qui, eux, la renvoient à la compagnie d'assurance... et ainsi de suite.

Lors d'une exposition, une statue polychrome du XIVe siècle, fortement vermoulue, est renversée par un visiteur. En réalité, l'œuvre est détruite, car une restauration ne serait rien d'autre que la fabrication d'un faux. L'argumentation du courtier est un modèle

du genre : premièrement, la police ne couvre pas les dommages pré-existants ; deuxièmement, l'œuvre a déjà été traitée en vue de sa consolidation, dans les années 60. Il semblerait donc, vu l'accident survenu, que la pièce ne présentait pas toutes les garanties de solidité requises pour supporter les risques inhérents à un déplacement et à une exposition, faute qui ne saurait être imputée aux propriétaires de l'œuvre ou aux organisateurs de l'exposition, ceux-ci se retranchant derrière le fait que la sculpture avait été traitée en vue de son renforcement, et ce précisément à l'Institut royal du patrimoine artistique. Avez-vous jamais vu une œuvre du XIVe siècle qui ne soit pas marquée par les outrages du temps, en d'autres termes qui ne porte pas la trace de « *dommages pré-existants* » ? Par contre, le courtier avait parfaitement raison au sujet du traitement antérieur : on avait omis de munir la statue de caoutchoucs destinés à amortir les chutes !

Quand la Joconde fut prêtée en vue d'une exposition, pour quelle somme fut-elle assurée, croyez-vous ? Pour 50 000 francs français, soit le coût d'une restauration importante.

Or toute mutilation est, en réalité, une mutilation définitive, la meilleure « restauration » n'étant jamais qu'une prothèse réussie.

Une fois la police signée et la prime payée, croyez-vous sincèrement que tout soit réglé ? A cette question embarrassante, le juriste proposera une douzaine de réponses truffées d'arguments spécieux ; la probité intellectuelle, elle, ne peut en donner qu'une seule.

Une œuvre ne rentre jamais en bon état. Cassures, éraflures, panneaux voilés, joints sautés, toiles trouées ou enfoncées... Jusqu'au tableau de Vermeer coupé au rasoir par un déséquilibré, qui l'emporta, fourré dans son pantalon. Le Rijksmuseum se souviendra longtemps de la « fête démocratique » organisée par Europalia.

La très belle Sainte Catherine était à Cologne pour l'hommage à la famille Parler, alors qu'elle est considérée comme une œuvre maîtresse d'André Beauneveu. Ensuite, elle fut exposée à Paris dans le cadre des « Fastes du Gothique », fastes célébrés pour démontrer d'une façon éclatante — mais superflue — que l'art français du XIV^e siècle égale l'art allemand de la même époque. De ces « expositions du siècle », il y en a beaucoup dans un siècle !

Que lit-on dans des revues sérieuses ? Que les conservateurs appliquent la méthode du chantage réciproque. Qu'ils se félicitent d'appartenir à une sorte de franc-maçonnerie internationale des directeurs et conservateurs de musée. En somme, c'est un club super-élitaire qui décide des grandes manifestations non élitaires ? Non, ce n'est pas possible. L'entretien publié ne reflète certainement pas ce qu'a dit le conservateur en chef.

« *Les mises en garde des restaurateurs ne sont jamais prises suffisamment au sérieux...* » Voici un conservateur qui semble vouloir écouter. Mais qui donc décidera de ce qui sera prêté ou refusé ? C'est la question qu'il pose. Ceux qui financent, les politiciens, une commission scientifique, les collègues, les propriétaires, ou les restaurateurs intraitables ? Il répète que c'est le rôle des techniciens de la conservation d'appeler l'attention sur les dangers qui menacent les œuvres, affirme que le restaurateur a le devoir de prendre toutes les mesures nécessaires pour empêcher qu'elles ne soient abîmées, mais passe

sous silence tout ce qui concerne le retour d'une œuvre dans un état pitoyable. On écoute les hommes de métier et puis on passe outre. La méthode, vieille comme le monde, a des conséquences particulièrement graves quand elle est appliquée par des personnes qui reconnaissent leur incompétence en la matière. « *Ces problèmes sont très compliqués, et ils nous entraînent dans des domaines dont nous, hommes de musée, n'avons qu'une connaissance superficielle : la science de la climatologie, la protection contre la chaleur, la connaissance des matériaux et de leur comportement lors du transport par avion, etc.* »

Une dernière citation, empruntée, celle-là, à la correspondance officielle d'un directeur : « *Mes collaborateurs ne fuient pas leurs responsabilités ; ils refusent de partager la responsabilité de détruire des œuvres précieuses, vulnérables et irremplaçables.* » Mais ne disait-il pas aussi : « *J'ai toujours été opposé aux grandes expositions, mais j'y ai toujours collaboré* » ?

La science n'offre-t-elle donc pas la base nécessaire pour trancher en toute sérénité ? Certainement. Si elle démontre sans cesse que notre information est insuffisante et imprécise, elle a aussi fourni suffisamment d'éléments indiscutables pour qu'on sache ce qu'il ne faut pas imposer aux œuvres. Que les gardiens de l'exposition utilisent les humidificateurs pour tenir au frais la bière et le casse-croûte, cela n'a rien d'un sacrilège.

Abordera-t-on le sujet de l'élaboration d'un simulacre de science ? Il y a d'abord Léonard de Vinci et puis l'acétate de polyvinyle ; d'abord Van der Weyden et puis le polycyclohexanone. L'épaisseur de la couche picturale d'un Bruegel exprimée en microns, c'est une donnée précieuse, mais laissez-nous le Bruegel.

Qui a raison, qui a tort ? Rendons-nous à l'évidence : ce sont les œuvres qui ont raison d'office. Nous nous en apercevons le jour où nous constatons que nous avons contribué à leur dégradation.

Je suis contre les expositions ? Non point : je suis pour les œuvres.

R.H. Marijnissen

Rappel sur la collection Barnes

Lorsque les chefs-d'œuvre de la collection Barnes ont été exposés à Paris au Musée d'Orsay, (du 6 septembre 93 au 2 janvier 94), l'ARIPA s'est élevée contre cette exposition itinérante qui soumettait les tableaux aux risques d'un voyage de plusieurs années. D'éminents restaurateurs américains avaient averti des dangers, et nous avons nous-même constaté et relaté les dégâts causés à *La danse* de Matisse. *Nuances 1* témoignage de notre réaction, à cette époque.

Guernica ne sortira pas

On peut lire dans le journal suisse *Le nouveau quotidien*, en date du 15 mai 1997, l'information suivante : « *Le musée Reina Sofia de Madrid a décidé de ne pas prêter le tableau Guernica de Picasso pour l'inauguration du siège de la Fondation Guggenheim à Bilbao, le 3 octobre. Le musée a invoqué des raisons de sécurité. Durant les 42 années que le tableau a passées aux Etats-Unis, il avait pourtant été prêté à 32 musées. Le Parti nationaliste basque qualifie ce refus de "grave erreur politique et culturelle". Le musée a d'ores et déjà annoncé qu'il ne prêterait pas Guernica au Moma new-yorkais qui veut l'exposer pour l'an 2000.* »

Le tableau, dont Picasso refusait le retour en Espagne tant que vivrait le général Franco, a été ra-

mené solennellement en 1981 et installé au musée du Prado, en attendant la construction du musée d'art moderne Reina Sofia en 1992 et l'aménagement d'une salle à son intention, pour une installation qui se voulait définitive. Le Monde, qui commente aussi cette décision, précise que les experts du musée Reina Sofia ont déclaré que « *Guernica ne serait "plus jamais prêté", ni aux Basques ni à personne d'autre, car il souffrirait "des dommages irréversibles"* ». L'importance symbolique de l'œuvre est considérable et les autorités basques espagnoles, et notamment le maire de la ville de Guernica (qui revendique la garde permanente du tableau), voient dans le refus de ce prêt un camouflet à leur égard. Le ministre de l'éducation et de la culture,

Esperanza Aguirre, cache donc son embarras derrière le respect du verdict « technique ».

Rappelons que l'an dernier, la France n'avait pas non plus obtenu ce tableau et que les autorités avaient cru voir dans ce refus des intentions politiques cachées. Or la taille de l'œuvre (27,3 m²) suffit à expliquer la prudence des conservateurs. L'ARIPA se réjouit de cette preuve de bon sens et d'amour vrai pour les œuvres d'art qui fait passer le souci de leur conservation avant toute raison politique ou médiatique. Puisse cette décision réaffirmée amorcer une réflexion chez les responsables des musées français.

Christine Vermont

Lumière du jour

L'éclairage dans les musées

On peut lire dans le journal *Le Monde* du 15 mars 1997 un très intéressant article du peintre Avigdor Arikha, intitulé *L'extinction de la peinture*, qui traite des conditions d'éclairage des tableaux dans les musées. La mode actuelle, ainsi que l'allongement des heures de visite et la croyance que la science est supérieure à la nature, ont imposé dans tous les grands musées l'emploi de l'éclairage artificiel. Or celui-ci modifie la vision de ce qui nous entoure, et singulièrement des peintures : « *La perception chromatique n'est précise qu'à la lumière naturelle, modérée de préférence — elle permet la vision juste des nuances infinitésimales, car la lumière naturelle moindre stimule les bâtonnets par l'accroissement de la rhodopsine, tandis que l'éclairage*

artificiel intense les inhibe. » Et non seulement nous voyons les tableaux dans de mauvaises conditions, avec une gamme chromatique faussée, mais encore nous nous habituons à cette déformation.

L'article, technique et néanmoins d'un accès aisé pour les non-spécialistes, se termine par ce cri d'alarme : « *Faute de lumière juste, la nouvelle génération aura été déshéritée des subtilités picturales qu'elle ne peut plus reconnaître, ne les ayant jamais vues.* »

Nous encourageons vivement nos lecteurs à s'y reporter, ainsi qu'au livre qu'Avigdor Arikha a publié aux éditions Hermann : « *Peinture et regard* » (1991).

C.V.

« Ce que craint le plus une œuvre d'art »

J'entendis un jour un expert se réjouir de ce qu'une œuvre renommée du vieux lion hollandais (Rembrandt) avait été retouchée, repeinte même, — sans quoi, disait-il, elle aurait été perdue. Degas eût répondu qu'il fallait la laisser en paix, et que ce que craint le plus une œuvre d'art, c'est la main de certains hommes. Cet expert conservateur fut très choqué quand je lui dis à mon tour : « *Vous parlez avec admiration du génie de Rembrandt, votre restaurateur aurait-il donc équivalence de ce génie pour se permettre de refaire certaines de ses figures ?* »

Georges Rouault

Les restaurateurs au Louvre dans les années 50

Nous sommes en 1936. L'Atelier de Restauration des Peintures vient d'être créé par le Directeur des musées de France, Henri Verne, à la demande de René Huyghe, le nouveau conservateur des peintures. Le principe d'un concours — en usage au milieu du XIXe siècle — fut rétabli et permit de sélectionner cinq restaurateurs agréés. Ils formeront au départ cet Atelier, avec Jean-Gabriel Goulinat, qui en sera le chef jusqu'en 1969, assisté de Monsieur Aubert, jusque là seul en charge de l'entretien des collections.

Tous les sept sont peintres de formation, ayant choisi cette « spécialité du métier de peintre » qu'est la restauration. Cette spécialisation, à ce haut niveau d'exigence, s'acquiert au terme d'une longue pratique. Cette génération est tout à la fois : encore formée à un métier pictural classique, rompue à toutes les techniques de restauration éprouvées, et déjà au fait des techniques d'investigation modernes.

Goulinat, soldat-infirmier dans l'équipe du professeur Ledoux-Lebart pendant la guerre de 14-18, participa à la première campagne de radiographie d'œuvres d'art. Cette équipe eut l'idée, aux moments d'accalmies sur le front, de radiographier des tableaux. Souhaitant prolonger cette expérience, Goulinat créa en 1923 un laboratoire bénévole au Louvre, qu'il anima jusqu'en 1931. Mais s'il eut avec le laboratoire « dont il fut un des initiateurs, des relations privilégiées tout au long de sa vie » comme en témoigne Magdeleine Hours⁽¹⁾, pour autant n'y avait-il pas de confusion des compétences. Le responsable du service de restauration était un restaurateur.

Goulinat, pour qui le but final de la restauration était « le respect de l'esprit du Maître dont on soigne les œuvres »⁽²⁾ voyait dans son activité un large parallèle avec la médecine. Rappelons que celle de son temps était en plein progrès, mais était toujours un « art », tout comme la restauration. Avant tout, conserver ou rendre leur santé aux œuvres d'art. La médecine possédait en outre une déontologie, qu'il souhaita toujours établir dans le domaine de la restauration.

L'Atelier du Louvre eut dès l'origine pour mission de résoudre le problème des couches de vernis assombries et superposées à l'excès dont étaient recouverts les chefs-d'œuvre du musée : les Titien, les Delacroix, les Poussin, les Véronèse... Une doctrine fut ainsi établie d'un commun accord par Huyghe et Goulinat, tant sur la technique de l'allègement que sur le but modéré à atteindre. Ce dernier présentait en juin 1936 ce programme dans la revue *L'Art et les Artistes* en précisant : « Quant à nous, nous admettons que les Maîtres anciens ont pensé que leurs ouvrages gagneraient avec le temps par l'apport d'une légère patine. »

Ce « quant à nous » laisse comprendre que tous les pays n'employaient pas « ces techniques modernes, presque toutes françaises, qui permettent d'entreprendre ce travail à coup sûr ». ⁽³⁾ En Angleterre, c'est à l'occasion de la dernière guerre, que Kenneth Clark, directeur de la National Gallery de Londres depuis 1933, fit entreprendre une campagne de nettoyage par le restaurateur Helmut Ruhemann. Sa technique était celle du dévernissage total, et ce travail fut accompli au Pays de Galles où les tableaux avaient été évacués, loin des bombes, mais aussi des regards.

Dès que furent à nouveau visibles ces quelque soixante chefs-d'œuvre, le résultat catastrophique produisit un tumulte dans le courrier du *Times*. Devant cette réaction, le musée chargea le Comité Weaver, composé de trois experts, d'examiner les toiles. Mais le rapport qu'il publia concluant que « scientifiquement » les œuvres n'avaient subi aucun dommage, ne suffit pas à convaincre... Et la grande exposition didactique de 1947, « *Cleaned Pictures* », dans laquelle la National Gallery présenta les tableaux, encore moins.

Tout au contraire : la réaction la plus forte allait venir des restaurateurs et des musées français, italiens, belges. Ces « nuancés » s'opposèrent aux « totalitaires » anglais, dans une « querelle des vernis » et la commission de l'ICOM pour le traitement des peintures à l'UNESCO décida l'ouverture d'une enquête générale sur le dévernissage des tableaux, ses risques et ses buts. La question du vernis tient en effet une place considérable dans la réflexion fondamentale sur la restauration qui se met en place à cette époque avec le modéré Cesare Brandi.

Cette querelle des vernis se poursuivit pendant près de vingt ans, mais en s'amoindriant. Ruhemann fut maintenu à la National Gallery. E.H. Gombrich se mobilisait encore en 1962 contre de nouveaux massacres mais constatait déjà que « nombreux étaient les conservateurs et restaurateurs qui avaient exprimé en privé leur accord avec mes vues, mais ne voulaient pas être cités... » ⁽⁴⁾

Désormais une Pax Britannica règne, non pas sur tous les restaurateurs, mais sur tous les musées, et l'approche « scientifique » chère aux anglais y est pratiquement universelle. Il semble que le Louvre s'inspire aujourd'hui des méthodes de la National Gallery bien plus qu'il ne les critique.

Michel Favre-Felix

(1) in *Une Vie au Louvre*, Ed. Robert Laffont

(2) in X. de Langlais : *La technique de la Peinture à l'huile*, Flammarion

(3) idem, *L'Art et les Artistes*, juin 1936

(4) in Préface au livre de Sarah Walden : *The ravished image, How to ruin masterpieces by restoration*. Weidenfeld & Nicholson, 1985

Un article de René Huyghe dans la revue *Museum* : « *Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre* »

Le volume 3 de la revue Museum publiée en 1950 par l'Unesco réunissait les meilleurs esprits de la restauration autour de ce qui était devenu « La querelle des vernis », après que la National Gallery eût sauvagement décapé plusieurs dizaines de chefs-d'œuvre. Cesare Brandi, René Huyghe et d'autres combattaient le courant naissant des restaurations spectaculaires. C'est de l'article de René Huyghe que nous donnons ici un commentaire.

Dans le domaine religieux, l'apparition d'une hérésie fut toujours l'occasion de préciser publiquement la doctrine de l'Eglise. De même, l'hérésie que constitua en 1947 le dévernissage « totalitaire » (1) de la National Gallery, permit au Louvre de formuler sa doctrine en matière de restauration. C'est ce que fait ici René Huyghe.

Quoique son article soit fondamental, il n'y présente pas un argumentaire théorique, car le choix « nuancé » adopté par le Louvre dès 1936 est fondé sur l'expérience des restaurateurs, et la sienne. Leurs observations, portant sur plusieurs centaines d'œuvres, permettent de conclure que : « *De tous les problèmes suscités par la conservation et la restauration des tableaux, l'un des plus importants est celui du dévernissage.* » .

Les deux écoles s'opposent d'entrée par leur technique. Alors que la méthode totalitaire consiste à enlever rapidement la totalité des vernis, l'approche

Prétendre retrouver le tableau dans son état premier est un mythe

nuancée repose sur un travail progressif, permettant d'arrêter le dévernissage au moment décisif.

Evidemment, la divergence porte sur le résultat escompté. Les « totalitaires » s'imaginent que « si l'on retire tout le vernis, on retrouve automatiquement et sans lui faire courir de dangers, le tableau dans son état "primitif" ». A cette idée « quelque peu simpliste », les « nuancés » opposent un constat : « Sous la couche de vernis, [le tableau] a en effet au cours des ans, subi des modifications multiples ». Les couleurs ont souvent changé, les valeurs aussi. « Prétendre retrouver le tableau dans son état premier est donc un mythe ».

Il faut nous arrêter sur ce point qui constitue le fondement de la réflexion modérée, la base de la doctrine. Sous le vernis, « les bleus de Poussin, de Claude Lorrain, de Lesueur, etc., ont pris avec le temps une crudité agressive qui les détache des autres couleurs et rompt leur équilibre primitif ». De plus, « les blancs peuvent revenir purs au nettoyage cependant que les parties sombres ont noirci et ne retrouvent plus leur nuance originale », sans compter les usures et les dysharmonies qu'ont pu provoquer d'anciens nettoyages, en détruisant des glacis (dévernir totalement revient à exposer ces outrages du temps et des hommes). A l'inverse, « le voile d'une patine plus ou moins légère mate la crudité des couleurs désaccordées, rétablit l'équilibre rompu des valeurs en rapprochant les blancs teintés des noirs adoucis. »

En d'autres termes, partant de l'harmonie primitive, le temps a tout à la fois désaccordé les couleurs et doré le vernis, qui devient comme une patine. Il en est résulté une autre harmonie — la seule que le temps ait permise — constituée des deux vieillissements des couleurs et du vernis, l'un compensant l'autre, tant qu'ils restent associés. Nettoyer pour enlever les vernis accumulés... mais conserver le plus ancien, car dévernir totalement revient à détruire cette harmonie historique, en mettant à nu le seul vieillissement des couleurs. Suivant la métaphore qu'emploie René Huyghe, c'est éclairer crûment les rides d'un visage autrefois superbe, alors qu'une lumière adoucie les faisait oublier. C'est bien ce maintien d'une couche de vernis ancien, donc doré (ou jauni comme on se plairait à le qualifier aujourd'hui) qui est chargé de teinter les blancs, d'adoucir les noirs, de mater la crudité.

Cette réflexion capitale, que l'on pourrait nommer l'argument harmonique, doit nous accompagner dans notre visite du Louvre d'aujourd'hui. Il suffit d'aller voir les *Quatre Saisons* de Poussin, ou la série

des Lesueur sur la vie de Saint-Bruno, pour constater que les bleus y sont effectivement d'une « crudité agressive », révélée par leur nettoyage récent, et les blancs d'une « pureté » remarquable.

Pour voir comment ce souci harmonique était mis en pratique, il est intéressant de relire, par exemple, le compte rendu de restauration où Jean-Gabriel Goulinat explique, en 1949, son allègement des *Noces de Cana*. De la masse des vernis accumulés sur l'œuvre, il a enlevé « environ les deux tiers », ce qui n'est pas peu. Pourquoi a-t-il décidé, avec l'accord du Directeur des Musées de France et celui de René Huyghe, de ne pas dévernir plus (jusqu'au niveau atteint en 1990 par exemple) ? Jean-Gabriel Goulinat précise : « Nous conserverons ainsi sur la peinture environ un tiers de son ancien vernis. Cette précaution a pour but, non seulement d'éviter tout risque d'attaquer la peinture, mais aussi d'éviter de faire apparaître des discordances que le temps n'a pas manqué d'apporter dans l'harmonie du tableau (obscurcissement ou amaigrissement des tons bruns, exaltation des bleus et des rouges) ». (2) Le résultat le plus flagrant du sur-nettoyage de 1990 fut bien, pour l'œil des connaisseurs ou des peintres, celui que redoutait Jean-Gabriel Goulinat : discordance générale des couleurs et des valeurs, bleu trop vif du ciel et crudité des blancs de l'architecture basculant en avant, noirs, rouges, jaunes et verts se détachant pour flotter comme les pièces d'un puzzle désordonné... De l'évanouissement complet, avec le temps, des bleus de smalt, résultent des « trous » : certaines étoffes ne paraissent plus modelées et ressemblent à de la fumée. Le vernis leur donnait le minimum de « corps » nécessaire à l'unité du tableau. Rappelons aussi les dégâts commis au XIXe siècle lors d'une restauration des *Noces de Cana* qui indigna Delacroix et dont le scandale aboutit à la démission de Villot (à l'époque conservateur en chef du musée du Louvre). Le temps, vieillissant le vernis, avait atténué ces blessures que l'on a violemment ré-ouvertes, (non sans en infliger d'autres), en 1990.

Q u'en est-il donc aujourd'hui de cette réflexion, primordiale dans la doctrine du Louvre ? Force est de constater que les commentaires sur les restaurations de ces vingt dernières années ne contiennent que l'assurance tranquille d'avoir retrouvé la fraîcheur des tons, la richesse chromatique du peintre, l'authenticité des couleurs. Certes, Ségolène Bergeon, dans *Science et Patience* (1990) expose encore cette problématique : « *Le mince vernis original devenu blond, ou son équivalent s'il n'existe plus, joue un rôle unificateur d'atténuation des discordances acquises* » (page 119). Mais elle la restreint aussitôt : « *Cette raison esthétique invoquée déjà par R. Huyghe dans la polémique de 1950 guide les travaux d'allègement des vernis et conduit à ne pas dépouiller les œuvres usées, en mauvais état, (...)*

mais en revanche à faire des allègements prononcés sur des œuvres en bon état ».

Ségolène Bergeon amorce un glissement en réservant l'allègement modéré aux œuvres « en mauvais état », telle la *Mort de la Vierge* de Caravage, par opposition à *La Charité* d'Andrea del Sarto, en bon état. Ce critère du mauvais état nous fait sortir du sujet. En 1950, c'était le critère de la discordance des couleurs et des valeurs qui servait de repère — discordance qui pouvait atteindre tout autant les œuvres en bon état que celles en mauvais état.

De plus, René Huyghe s'alarmait de la déformation de l'œil causée par les couleurs de l'art moderne : « *On peut dire que, sous l'état achevé de bien des tableaux anciens, on trouverait un tableau presque actuel, qui ressortirait d'autant qu'on accuserait l'usure du tableau. Quelle tentation pour notre époque ! Elle s'émerveille alors d'une jeunesse toute factice, qui n'est pas celle du tableau, mais son assimilation à la nôtre.* »

Les glissements hors de la doctrine du Louvre sont multiples et ne cessent d'évoluer avec le temps ou selon les personnes. Ainsi, en 1990, Ségolène Bergeon maintenait comme Goulinat, qu'il ne s'agissait pas de trier entre le vernis blond ancien du peintre ou son équivalent s'il n'existait plus : « *Le but de l'allègement est de respecter cette mince couche, originale ou non* ». On voit que Nathalie Volle était en contradiction avec ce principe quand elle affirmait deux ans après, au sujet des *Noces de Cana* : « *Bien entendu, s'il y avait eu un vernis original, on l'aurait préservé.* »

En regard de cet argument harmonique, René Huyghe doit répondre à l'objection principale des totalitaires : l'allègement ne peut conserver une épaisseur parfaitement régulière et « *amène un enlèvement plus total des vernis dans les parties saillantes, davantage frottées, tandis que les creux préservent la*

saleté qui y est déposée ; il en résulte une sorte de granulation, une disparité désagréable à l'œil et nuisible à l'aspect du tableau... ce qui ne risque pas d'arriver

avec un enlèvement total des vernis. L'objection, on le voit, n'est pas exprimée à mots couverts ; la réponse du Louvre n'en est que plus nette : « *cette inégalité n'apparaît guère qu'à un œil inhabituellement rapproché du tableau* ». L'objection a peu de poids comparée aux dangers encourus et au caractère « irrémédiable » du dévernissage total ou excessif.

Devant l'incertitude en matière de restauration, Huyghe réaffirme que seul doit s'imposer l'impératif de la conservation : ne rien entreprendre d'irréparable. Aucun musée, à aucune époque, ne peut éluder cette réflexion.

Le Louvre est-il à présent convaincu par l'objection britannique, pour se trouver engagé à gratter tout

Notre époque s'émerveille d'une jeunesse qui n'est pas celle du tableau mais son assimilation à la nôtre

ou partie des petits grains de vieux vernis, logés dans les anfractuosités de la matière picturale (voir la *Vierge au lapin*, Nuances 11) ? Le résultat est là, et peut tout aussi bien s'expliquer par la pratique. En effet, en 1950, — et quoiqu'en aient dit les totalitaires — l'inégalité était atténuée, du fait que les parties saillantes conservaient un minimum de vernis. Lorsque ces reliefs se trouvent mis à nus par nos reprises d'allègements, l'effet de « granulation » devient cette fois tellement criant que — un excès en entraînant un autre — ils n'ont d'autre solution que de gratter au fond des creux.

Le troisième argument des nuancés en faveur du maintien d'une couche de vernis ancien nous est plus familier : le risque réel d'attaque par les solvants des « *frottis, glacis, ou même vernis colorés et patines telles que la velatura italienne* ». L'objection totalitaire selon laquelle les moyens scientifiques garantissent qu'aucune parcelle de couleur n'a été enlevée ne tient guère : « *le terme scientifique fait à notre époque de grands ravages* » remarque René Huyghe. Il répond à ceux qui nient la fragilité des glacis en multipliant les exemples d'œuvres de toutes époques où ils furent employés : d'Ingres à Géricault ou Courbet, des Vénitiens jusqu'à l'impressionniste Bazille... Il rapporte de David : « *Quand il avait terminé avec les modelés, c'est alors qu'il donnait ce qu'il appelait la "sauce générale" et cet accord il ne l'obtenait jamais autrement que par les frottis ou les glacis.* » Delacroix, comme Rubens, peint « *par-dessus* » un premier vernis. Géricault ou Courbet « *salissent* » leurs blancs.

Mais au-delà encore, René Huyghe constate, non sans étonnement, nous dit-il, le rôle constructeur du vernis dans le rendu des modelés. Lors du nettoyage des *Pestiférés de Jaffa*, le bras d'un personnage fut allégé (modérément) dans sa partie haute, sans que rien de la peinture ne soit ôté, mais, par contre épreuve, plus modérément encore dans sa partie basse. « *On constata avec surprise que la partie antérieurement dégagée apparaissait vide et plate, comme privée d'une partie de son modelé, en comparaison de la partie (basse) abordée ensuite.* » Nous ne saurions mieux exprimer ce fait que le vernis (tel que le peintre l'a voulu), s'il n'a été ni épaissi ni aminci à l'excès, contribue, en renforçant les valeurs, à construire le volume, comme l'espace, d'une manière « *scientifiquement* » indécidable.

René Huyghe sait d'ailleurs que nous sommes là hors de portée de la science et même du regard ordinaire. « *L'opposition de traitement et de résultat est frappante pour tout œil sensible. Certains peut-être ne la percevront pas. Il faut alors nous rappeler qu'en la musique, il est d'usage de prendre pour accordeurs*

ceux qui sont doués d'une oreille sensible aux différences de ton, même légères, et non ceux qui, faute de les détecter, les nient. » Une telle remarque ne devrait-elle pas faire réfléchir certains conservateurs ?

« *C'est pourquoi la restauration est un art et non une recette. (...) Un produit chimique n'est qu'un adjuvant plus ou moins précieux du restaurateur : et tout, réussite ou échec, dépend en dernier ressort de sa sensibilité de perception, de son œil, de son doigté.* » Ce n'est pas sans raison que ce plaidoyer pour la modération commence par l'argument harmonique profondément pictural, pour se conclure par un éloge du regard artistique (sensible) : il est commun à René Huyghe et à ces restaurateurs qui étaient tous peintres de formation et avaient fait tant de copies.

« *Combien de restaurateurs impavides et assurés ne soupçonnent même pas les dégâts incontrôlables qu'ils ont accomplis ! (...) Il est vrai que si les nettoyages trop radicaux*

devenaient d'un usage universel, il ne resterait plus ni preuve, ni vestige de ce que l'on peut encore constater sur des tableaux intacts... Mais le restaurateur, qui a un œil de peintre, ne devrait-il pas fatalement sentir ce qui manque quand son travail est achevé ? »

Ce qui manque quand tout est achevé : on ne peut mieux exposer l'objet de notre critique. Quel choix fera le Louvre ? Réintégrer ce regard de peintre au moment des décisions de restauration, ou s'éloigner toujours plus de sa doctrine originelle en ne se fiant qu'au seul regard de son Conseil Scientifique ?

Michel Favre-Felix
(avec la collaboration de **Jean-Max Toubeau**)

(1) Sauf mention contraire, les termes et les phrases entre guillemets sont extraits de l'article de René Huyghe.

(2) Catalogue des *Noces de Cana*, p. 106 - RMN

Entretien avec Monsieur J. Poinsier, restaurateur

*Jacques Poinsier est le dernier de ces restaurateurs
- agréés des Musées de France et des Palais Nationaux, par concours -
qui formaient l'atelier de restauration des peintures.
Voici la première partie de son témoignage sur cette époque où le Louvre
était encore un modèle de modération... et sur les dérives de la nôtre.*

Jacques Poinsier

Restaurateur des Musées de France

et des Palais Nationaux

Chevalier des Arts et Lettres

Artiste peintre.

*Elève de Maurice Denis, puis copiste pendant
la guerre en même temps que résistant.*

*Entré dans cette élite des « restaurateurs agréés »,
il eut à intervenir sur les collections nationales du
Louvre, des grands musées classés, des châteaux de
Versailles, Compiègne, etc. et sur des collections
locales et privées.*

Toujours restaurateur en exercice,

il n'a jamais non plus cessé de peindre.

*De cette vie exceptionnelle, il parle avec une
cordialité et une simplicité étonnantes.*

En 1980, mademoiselle Emile-Mâle disait des restaurateurs de l'époque de messieurs Goulinat et Paulet que « *par leurs nettoyages modérés, appelés allègements de vernis, ils s'efforçaient de sauvegarder la patine et qu'ils souhaitaient laisser ainsi à leurs successeurs la possibilité de reprendre ces allègements en choisissant des degrés plus prononcés s'ils le jugeaient nécessaire, quand ils auraient à leur disposition un choix plus vaste de produits, à la fois plus efficaces et moins dangereux pour la peinture.* »⁽¹⁾ Vous qui avez travaillé avec eux, qui avez pratiqué avec eux ces allègements, aviez-vous dans l'idée de laisser un vernis pour que l'allègement puisse être plus poussé par vos successeurs ?

Les réflexions de mademoiselle Mâle sont complètement en dehors de la question car elle se permet d'interpréter des choses qu'elle n'est pas à même

d'apprécier véritablement. Elle les arrange un peu à sa manière, et son raisonnement est celui de quelqu'un qui n'a jamais pratiqué. L'important, quand on veut parler de quelque chose, c'est d'avoir pratiqué.

Chaque fois que l'on nettoyait un tableau, on s'en occupait avec l'arrière-pensée d'aboutir à une façon définitive de présenter le tableau, n'est-ce pas ? Les œuvres d'art sont des unités intellectuelles complètes et on n'a pas à dire : « Faisons ceci cette année, et peut-être dans dix ans aura-t-on un autre produit plus actif ». Car il ne s'agit pas des produits : ils sont tous bons et tous mauvais en même temps. Tout dépend uniquement de la manière dont on s'en sert.

Dans le monde pictural, tout réside dans l'art et la manière, dans la main et dans le jugement. C'est pourquoi on ne donne pas les recettes, car il y a des gens qui croiraient pouvoir s'en servir et qui feraient des bêtises. C'est ce qui arrive d'ailleurs actuellement un certain nombre de fois, dirait-on.

Quelle place doit avoir le nettoyage dans l'apprentissage du métier ?

Il est indispensable de connaître déjà à fond toutes les autres phases d'intervention. En tout cas, le nettoyage a toujours été la dernière chose que j'ai enseignée à mes élèves et à mes assistants, parce que c'est principalement une opération irréversible. Pour toutes les autres, pour la retouche, pour le réentoilage, on peut revenir en arrière. Mais **on ne peut pas faire qu'un tableau trop nettoyé le soit moins, et on l'abîme définitivement si on le nettoie mal.** C'est très grave pour la vie des œuvres d'art.

Le nettoyage semble pourtant être l'intervention la plus banale aujourd'hui.

Le nettoyage est la partie la plus intellectuelle de toute la restauration. Il ne faut pas que le degré d'allègement intervienne sur l'harmonie du tableau. Si vous avez des parties à repiquer, vous suivez un schéma, conforme à l'esprit du tableau. Tandis que c'est par votre jugement que vous déterminez le degré de nettoyage, et toute erreur est irréversible. C'est cela que disait Goulinat : il vaut mieux ne pas les nettoyer assez que de les nettoyer trop, parce qu'on ne peut pas

Jacques Poincier
au cours de
l'entretien

revenir en arrière. C'est uniquement par ce raisonnement-là que je pourrais être d'accord avec mademoiselle Mâle, et encore, ce n'est pas ce qu'elle dit. Elle prétend que Goulinat pensait à ses successeurs qui auraient plus de possibilités que lui, mais il avait déjà, lui, à l'époque, toutes les possibilités.

L'autre intervention irréversible est l'enlèvement des repeints. Vous évoquiez un « modelito » du Tintoret, dont une radiographie avait mis en évidence des anges recouverts par une partie de ciel nuageux. Vous n'avez pas décapé cette partie de nuages. Par prudence ?

Et parce que les nuages étaient aussi anciens que le reste. Puisque le grand tableau original avait, lui, les anges, il était plus intéressant de conserver les nuages. Historiquement, c'est une très bonne chose que d'avoir les différentes idées de recherche de l'artiste et cela permet l'analyse. Il faut quand même laisser à nos ancêtres, à ceux qui nous ont précédé, les avantages de penser, non ? Ils étaient aussi intelligents que nous ! Ce n'est pas à nous de leur donner des leçons. Ce n'est pas en retirant le manteau rouge qu'on peut déclarer avoir fait une opération extraordinaire en trouvant la robe verte, qui était la réalité. Les deux étaient la réalité.

Vous m'aviez signalé que la « régénération » pouvait être associée au nettoyage...

En principe, le nettoyage est un enlèvement des vernis superficiels. Quand il y a cinq vernis, on en retire quatre : la dernière couche de vernis, qui est la plus ancienne, qui, théoriquement, date de l'auteur, ne doit en aucun cas être enlevée. Elle doit être régénérée, au besoin, pour lui rendre sa limpidité d'origine. A ce moment-là on reprend les lacunes, on retouche, et on remet un vernis protecteur par-dessus.

Donc la régénération est une des phases du nettoyage. Avec la façon dont on nettoie aujourd'hui, on n'a plus besoin de régénérer, puisqu'on retire tout, semble-t-il. C'est que l'on a perdu la bonne mesure pour les nettoyages. Ce n'est pas original de dire cela, mais il faut que ce soit redit ici. Justement, c'est pour

ne pas épidermer le tableau que l'on doit préserver ce dernier vernis (c'est celui de l'auteur) : comme il était au-dessous, il n'a pas tellement jauni. Et puis s'il a jauni, il n'y a qu'à lui redonner sa transparence. Je ne le retire jamais, moi.

Donc pour tous ces tableaux qui ont déjà été allégés dans les années 50, il s'agirait aujourd'hui d'essayer une régénération ?

Absolument. Il faudrait déjà faire des régénérations et voir ce que cela donne. Vous savez, ce processus d'allégement des différentes couches de vernis superposées en conservant la dernière, nous l'avons pratiqué pendant des mois sur tous les tableaux de l'Empire qui sont au musée de Versailles. Et il y en a quatre cent ! Cette dernière couche a été respectée pour qu'elle garde son caractère : il ne faut pas la déranger.

Pourriez-vous nous préciser la technique de la régénération du vernis ?

La régénération consiste en un apport très contrôlé de certains produits. Dans cette opération on ne touche pas au vernis, qui reste donc en place, mais qui retrouve une transparence. Elle s'apprend avec un restaurateur qui en a l'expérience car il n'y a pas UN produit valable pour tous les cas, ou UNE manière unique. Chaque tableau est un cas particulier qui réclame un traitement adapté.

Avez-vous eu l'occasion de revoir des tableaux que vous aviez autrefois allégés, et qui aient été récemment re-nettoyés ?

J'en ai vu un dernièrement au Louvre, et malheureusement le résultat est très excessif. J'avais fait un travail beaucoup plus modéré, que la commission de restauration de l'époque avait approuvé, bien entendu. Les restaurateurs qui réinterviennent sont trop tentés de mettre en avant leur intervention et, pour qu'elle se voie, ils dépassent la mesure, alors qu'une des qualités principales du restaurateur est sa modestie : il ne doit pas mettre en avant son travail.

Par ailleurs, le manque de lumière prolongé, le stockage des œuvres dans l'obscurité, provoquent un obscurcissement de la peinture en profondeur. Est-il réversible ?

Pour un tableau à l'huile, le jaunissement par l'obscurité est dû à une oxydation de l'huile, dans la pâte. Cette oxydation n'est pas toujours réversible. Justement Maurice Denis et Raoul Dufy avaient eu une discussion à ce sujet. Maurice Denis partait du principe que, puisque l'huile s'assombrissait, il fallait l'employer la plus jaune possible, pour qu'elle ne jaunisse pas plus. Dufy tenait le raisonnement contraire : il mettait toujours ses bouteilles d'huile de lin sur son balcon, pour clarifier l'huile dont il se servait. Et Maurice Denis avait toujours des bouteilles d'huile au fond d'un placard, dans l'obscurité. J'étais tout jeune mais je me souviens de ça.

Maurice Denis avait quand même raison, je crois. Vous savez, j'ai encore un litre d'huile de lin dans mon

armoire qui remonte à Maurice Denis : on dirait de l'or liquide. Si je me sers de cette huile-là, elle ne jaunira pas.

On peut penser que les maîtres anciens procédaient de même ?

Ah oui, je pense qu'ils peignaient clair avec de l'huile foncée, pour qu'elle ne fonce plus autant. Car la peinture ancienne, si on ne lui fait pas subir des nettoyages intempestifs, garde une jeunesse extraordinaire.

Vous souvenez-vous de la réaction des restaurateurs français à l'époque de l'exposition des tableaux dévernés par les anglais ?

Cela a été très violent. On avait considéré que ce n'était pas civilisé, que c'était barbare, de faire une telle restauration. Et c'est resté longtemps sur le dos des anglais.

On n'imagine plus aujourd'hui la même réaction venant du monde de la restauration lui-même.

N'est-ce pas ? Je ne sais pas pourquoi, il y a un affaiblissement du point de vue qui est très dommageable.

En France l'allègement des vernis a été pratiqué dès 1936 ?

Dès le début, d'une façon modérée et renommée. Ce sont les restaurateurs du Louvre qui ont mis au point la doctrine, dans la pratique, à travers les années. Ils étaient une douzaine et le concours pour être agréé était très long et très compliqué. Je voulais être restaurateur, mais je ne voyais pas comment.

Vous aviez une formation de peintre ?

Avec Georges Desvallières. Puis j'ai été l'élève de Maurice Denis et son assistant pour la réalisation du grand panneau destiné au Salon de la Paix de la Société des Nations à Genève, par exemple. J'avais aussi copié beaucoup d'œuvres anciennes pour me former et l'occasion s'est présentée de passer un concours, qui m'a permis d'être copiste agréé des Monuments Historiques. J'ai alors copié des fresques romanes dans toute la France.

Et votre formation de restaurateur ?

J'étais allé au Louvre et on m'avait dit : « Eh bien, quand il y a des décès, ils font un concours..., un concours difficile, évidemment. » Je m'étais dit : « Ce n'est pas la peine d'essayer comme ça. » Je suis donc allé trouver un vieux restaurateur, qui m'a dit : « Oh moi, je ne prends plus personne, je suis trop vieux... Mais vous pourriez aller trouver Pierre Paulet. Il s'occupe du château de Versailles et actuellement (c'était en 1949), il y a un élan pour restaurer tout ce grand palais. »

Alors je suis allé trouver Paulet chez lui, et je lui ai dit : « Voilà, je ne peux pas vous dire que je suis un bon restaurateur, je vous mentirais, mais je suis un bon copiste. » Il m'a dit : « Ecoutez, j'ai deux aides

italiens pour le salon de la Paix, qui s'en vont pour quinze jours. Je vous prends pendant ce temps-là. On va toujours essayer. » Alors j'ai essayé et au bout de quinze jours, les italiens ne sont pas revenus. Bref, je suis resté douze ans. Paulet était un blessé de la guerre de 14-18 et ne pouvait pas lever le bras droit au-dessus de l'épaule. Alors pour les plafonds... j'étais là pour les faire. Les années ont passé.

Tous les jours j'étais à Versailles, au chantier, sur l'échafaudage. Cela me plaisait. J'étais véritablement son assistant, mais je n'étais pas agréé encore. Au bout de quatre ou cinq ans, Paulet m'annonce : « A propos, Poinsier, il y a le fameux concours du Louvre. Je vous y ai inscrit. »

Nous étions trente et le concours a duré un mois. D'abord seize questions écrites. Nous n'étions plus que quinze pour les épreuves pratiques : refixage, reprises... Pendant dix jours on restaurait des tableaux tirés au sort. Enfin nous n'étions plus que quatre pour l'épreuve de copie. Moi, je tire le portrait de La Fontaine qui se trouve au musée de Château-Thierry. En quatre jours, j'avais fini. Nous avons été deux reçus, sur trente.

Vous savez comment Goulinat me l'a annoncé ? « Allô, Poinsier ? Dites, quand vous ferez une copie pour moi, vous tâcherez de ne pas aller aussi vite, hein ? » Il avait l'air de dire que je l'avais bâclée. « A propos, je voulais vous dire aussi : vous êtes reçu... »

Dans le courant des années 70, il y a eu des changements...

Au départ, le renouvellement se faisait dans la continuation d'un esprit, avec les mêmes principes, avec des gens qui avaient travaillé avec des anciens de l'équipe, et à la suite d'un concours. A partir d'un moment, ceci a été complètement rompu. On a introduit des gens qui venaient d'ailleurs et tout l'esprit d'atelier a disparu en même temps. On aurait pu continuer la même formation. Roulet, qui avait succédé à Goulinat, par exemple, avait des élèves. Il n'a pas pu les faire entrer : on a fait un barrage.

Il a fallu mettre sur pied un enseignement scolaire, une formation dans un institut...

Mais il n'y a pas de scolarisation possible dans ce métier. Il faut devenir professionnel à force de travailler avec un maître qui vous dirige. Ce n'est pas scolarisable, d'abord parce qu'ils n'ont pas de travaux réels à faire. Si bien qu'à un moment — je crois que c'était là-bas dans le Marais — on demandait aux élèves d'apporter des tableaux à restaurer ! C'est insensé.

J'ai formé dans mon existence neuf restaurateurs et restauratrices qualifiés. **Mes élèves avaient tous suivi d'abord une formation de base, du métier de peintre, et après on devient restaurateur.** J'ai même eu jusqu'à quatre ou cinq élèves pour m'assister, ce qui créait une ambiance d'atelier. La plupart étaient des anciens élèves qui revenaient parce qu'ils trouvaient intéressant d'aller avec moi à Honfleur, pour restaurer l'ensemble des collections du musée Eugène Boudin. Ils savaient déjà parfaitement pratiquer la restauration.

Théodore Géricault - Musée de Béziers

Ce très beau cheval de Géricault (détail) a été allégé par Monsieur Poincier.

Le mince vernis ancien qu'il a respecté conserve la force
des volumes et le caractère vif des empâtements.

De plus, la « cuisine » personnelle de Géricault, faite de jus,
de reprises et de glacis dorés (et même de blancs « salis »),
que Huyghe citait en exemple de complexité, ne risque pas d'être détruite.

Mais il faut au moins trois ans. Je leur dis : « Je vous prends, ne vous inquiétez pas, mais je vous prends pour trois ans : la première année, vous me coûtez des sous, la deuxième année, ça s'équilibre et la troisième année, vous me rapportez les sous que vous m'avez coûté la première année. »

Je demandais aussi trois ans, parce que c'est le temps nécessaire pour voir suffisamment de cas différents, d'interventions variées, d'œuvres de diverses écoles. L'histoire de l'art est très importante dans la formation. C'est la partie qui peut être scolarisée, mais c'est encore mieux quand on apprend avec un restaurateur, au contact des œuvres. Grâce aux différentes restaurations qu'on a réalisé avec lui, on acquiert suffisamment de conscience pour faire face à des problèmes nouveaux.

Quel était exactement votre statut dans le musée ?

Nous étions indépendants, ayant passé un concours qui nous donnait un titre, par arrêté ministériel, et une possibilité de travail. Nous faisons

un devis qui correspondait à un diagnostic. Au besoin, pour connaître une partie du tableau d'une manière plus approfondie, on pouvait demander une étude au laboratoire. La commission de restauration examinait le devis, faisait tout ce qu'elle voulait comme contrôles. Et pour se faire payer, on faisait un mémoire des travaux effectués. le tout dans un cadre convenu d'avance.

Vous aviez donc une autonomie et une grande responsabilité... Il semble que les rapports entre conservateur, restaurateur et laboratoire aient changé depuis.

On a diminué la personnalité des restaurateurs pour pouvoir prendre leur place. C'est de ma propre autorité que j'ai rompu avec l'Atelier du Louvre (j'ai encore des lettres du Directeur des musées de France me signalant que je dois un certain temps de présence dans l'Atelier du Louvre. C'est tout, d'ailleurs. Il ne me met pas en demeure d'y aller). Mais je n'étais pas tout seul dans ce cas à ce moment-là. Nous étions un

noyau qui étions profession libérale, non fonctionnarisés, au sein des musées, de la fonction publique. Cela a été balayé, transformé. Tandis que le laboratoire était fonctionnarisé. Les fonctionnaires sont utiles, mais cette mentalité-là est très mauvaise.

Pourtant, en 1950, le laboratoire était parfaitement efficace : micro-chimie, ultra-violet, analyses...

Le laboratoire fondé sous l'impulsion de Jean-Gabriel Goulinat a été un instrument très important. Mais c'était un instrument pour la restauration et non pas le contraire... D'ailleurs, on a attendu qu'il soit mort pour faire tout cela, parce que lui vivant, ils n'auraient jamais réussi. C'est au restaurateur de dire ce qu'il y a lieu de faire, de programmer son plan de travail. Ce n'est pas au laboratoire, à ceux qui n'ont jamais tenu un pinceau de leur vie.

Donc l'autorité du restaurateur dans les commissions était bien supérieure autrefois ?

Bien supérieure à ce qu'elle est aujourd'hui. C'est pour cela que dans le temps on faisait un concours et qu'on était groupés. L'équipe Goulinat avait la confiance des musées de France. Maintenant par principe, il n'y a plus que les appareils, la mécanique, les analyses en quoi on ait confiance. Or cela ne résout rien dans le domaine des Arts. Nous ne sommes pas du tout dans le monde de l'industrie.

Que pensez-vous de la pratique des fenêtres d'allègement ?

Pour ma part, j'ai toujours été contre cette pratique, qui a été inventée par des gens qui n'y connaissent rien. Les fenêtres d'allègement m'ont toujours scandalisé et en particulier quand on m'en a fait faire sur de grands tableaux du XVIII^e siècle, sur Saint-Côme et Damien... Mais ils ne peuvent pas voir ce que ça donne sans faire des trous dedans ? C'est anti-professionnel. Et d'ailleurs, en faisant une fenêtre, on crée un déséquilibre. C'est une erreur.

Et s'ils jugent que c'est trop, qu'il faut nettoyer moins, comment fait-on ? Pas question de revenir en arrière, on est obligé de tout aligner sur le carré. Et comment peut-on juger de tout l'ensemble sur un simple carré ?

A partir de quelle époque cette pratique a-t-elle été établie ?

Dès l'origine, des essais avaient été faits, à l'occasion, pour approbation par la Commission de restauration. Mais comme ces essais étaient eux-mêmes modérés, ils ne risquaient pas de nuire à la bonne poursuite de l'allègement. Personnellement, c'est surtout à partir de 1970 qu'il m'a été demandé de pratiquer des « fenêtres ».

Il est possible actuellement de faire des prélèvements de vernis, comme de couche picturale, afin que le laboratoire préconise un cocktail de solvants capables de dissoudre au mieux ces vernis, après les avoir analysés. Qu'en pensez-vous ?

Le fait de prélever quelque chose ne nous donne pas une connaissance exacte des matières qui existent sur le tableau. Le laboratoire est parfaitement valable sur le plan de la physique, mais pas de la chimie. Il est efficace pour voir les modifications apportées par le peintre, et découvrir les étapes de l'élaboration d'une œuvre importante. Mais ce n'est pas au laboratoire de dire au restaurateur ce qu'il doit faire. Celui-ci doit le savoir par sa propre lecture.

Le principe de recevoir du laboratoire une formule de cocktail de solvants ?

Le principe de faire des cocktails me paraît anormal et anti-naturel. C'est contre la nature complexe des objets que nous avons à restaurer. Vous avez votre palette de produits actifs d'une part, et votre gamme de neutraliseurs de l'autre, et vous jouez avec les deux. Moi, je n'ai jamais rien mélangé. Le restaurateur doit manipuler au fur et à mesure les différentes formules, qu'il connaît bien, en fonction de l'évolution du travail qu'il doit faire.

C'est la mise en œuvre qui compte...

Mais bien sûr. Nous avons à faire à des œuvres d'art qui sont des œuvres personnelles, dues à un seul homme, à une intelligence, à une sensibilité. Ce ne sont pas les résultats d'une chaîne industrielle. Une entreprise peut mettre au point un produit pour nettoyer toutes les carrosseries de voitures, qui sont, elles, standardisées au départ. Alors là, ça marche ! Mais pour les tableaux, il ne s'agit pas de cela.

Aujourd'hui, on analyse les composants de l'épiderme, puis des gens qui n'ont jamais nettoyé un tableau vous formulent des cocktails qui « conviennent », d'une manière soi-disant scientifique... Mais ce n'est pas vrai, car il y a aussi l'évolution des composants du tableau. Et ce n'est pas au laboratoire que l'on voit l'évolution des épidermes. Il faut voir l'original. Les vieillissements sont différents suivant les endroits sur un même tableau, car il n'a pas été soumis partout aux mêmes conditions, ni aux mêmes traitements.

Depuis les années 80, les comptes rendus de restauration mentionnent une technique de « véhiculage ». Elle consiste par exemple à amener une partie du vernis ancien d'un endroit, pour compenser, en le ré-étalant, le manque dû à un dévernissage plus poussé dans une autre partie.

Mais cette pratique résulte d'une mauvaise restauration, car tout devrait être nettoyé d'une façon égale, quand on nettoie, et encore faut-il y aller d'une manière prudente. Mais on n'a pas à ramener du vernis ancien sur des parties trop nettoyées. A mon avis cette pratique du véhiculage n'est pas défendable. C'est du bricolage.

Pour régulariser des zones où ont été enlevés des repeints ?

S'il faut dans ce cas un vernis légèrement teinté pour un endroit précis, on peut le passer, en faisant très attention qu'il soit limité et réversible... mais pas

récupérer du vernis d'un endroit pour combler les manques ou les trous dans un autre.

Il semble que les repères ont changé dans le domaine du nettoyage des peintures.

Il fallait s'y attendre... Parce qu'on ne tient pas compte du fait que la majorité des tableaux anciens — avec 150 000 ou 200 000 tableaux anciens la France possède le plus grand patrimoine pictural du monde — n'ont pas été faits dans les conditions d'aujourd'hui. Pas d'électricité, une toute autre lumière, une toute autre mentalité.

Comment voulez-vous qu'ils aient imaginé la façon éblouissante dont on éclaire leurs œuvres ? Elles n'ont pas été peintes pour être vues avec des projecteurs braqués dessus. Et pas seulement les *tenebrosi*, tous, même Delacroix. D'ailleurs les tableaux qui ont été créés avec la lumière électrique sont spécialement plats !

Donc on ne tient pas assez compte des conditions dans lesquelles ces objets ont été créés. Celui qui nettoie est un artiste qui doit avoir suffisamment de culture pour être familier avec les maîtres, les temps anciens, les écoles. C'est à force de regarder les tableaux avec des projecteurs que l'on fait des nettoyages exagérés. On est en train de bousiller les siècles qui nous ont précédés avec le confort que nous avons.

Espérons que des tableaux vont y échapper... Les Georges de La Tour de Nancy, que j'ai vu il n'y a pas longtemps, sont en bon état. Ils ont été nettoyés à une époque, mais, modérément, comme Goulinat avait nettoyé le *Titus* de Rembrandt. Un nettoyage exagéré va abîmer l'œuvre, l'aplatir, lui retirer sa troisième dimension... et pour retrouver une peinture qui n'est pas celle que le peintre avait faite au moment où il l'a achevée, de toutes façons.

Cependant, il est dit souvent qu'on retrouve les couleurs...

Ce n'est pas vrai. On retrouve des couleurs qui marchent avec les projecteurs actuels, pour nous, mais pas les couleurs du peintre. Si vous me retirez la peau, vous allez trouver des couleurs aussi !

Il y avait cette idée que l'on pouvait soigner, mais pas ressusciter les œuvres.

On ne doit pas faire plus que soigner. Il n'y a pas à retrouver la « jeunesse » des tableaux. Tous les chefs-d'œuvre ont un vieillissement qui leur est profitable. C'est comme le vin. Le temps joue avec l'œuvre : quand elle est mauvaise, il n'arrange rien ; mais les bonnes œuvres — celles qui sont dans notre patrimoine — se bonifient. Ce sont les hommes qui dégradent l'œuvre.

En 1990, madame Bergeon jugeait utile le conseil suivant : « *Eviter absolument de restaurer un tableau et de l'accrocher entouré de tableaux non restaurés : même si l'allégement des vernis est en réalité modéré, le jeu des contrastes le fera paraître plus prononcé qu'il n'est et peut entraîner une polémique que l'on aurait pu éviter grâce à un meilleur sens de l'organisation.* »⁽²⁾ Vous souvenez-vous de telles précautions autrefois ?

Ceci ne s'est jamais produit dans l'ancien temps, parce que les interventions ont toujours été faites avec la modération nécessaire. On pouvait remettre les tableaux ensemble, sans problème. Si ce n'est plus le cas, c'est que les traitements ont été exagérés.

Propos recueillis par Michel Favre-Félix

(1) in Catalogue de l'exposition didactique de 1980, *Restauration des Peintures*, qui présentait au public des tableaux en cours de restauration au musée du Louvre. Il s'agissait de la première exposition de cette importance en France, et elle entendait illustrer « *une politique cohérente* » en matière de restauration. A notre avis, elle constitue un tournant.(RMN)

(2) in *Science et Patience*, 1990 (RMN)

La fin de l'entretien avec Jacques Poincier sera publié dans le prochain numéro de *Nuances*.

Curiosité, humour...

Galerie Mollien...

Sarcophages... rassemblés par hasard et qui jurent d'être ainsi rapprochés, car ils sont manifestement d'époques et même de tailles différentes.

Mais ceci n'est rien. Si l'on veut admirer la plus belle gaffe commise par messieurs les ar-

chéologues chargés de restaurer ces sarcophages :

Il y a là un tombeau d'enfant... il est monté dans une voiture que traîne une chèvre...

Les archéologues du Louvre ont restauré la chèvre antique. Savez-vous ce qu'il en ont fait ? Un âne ! Ils lui ont donné des

sabots d'âne et une queue d'âne. Ils n'ont pas vu, sous le menton de cette bête, la longue barbiche. Ils n'ont pas vu. Ils en ont fait une ridicule bourrique.

Ils ont le culte de l'ânerie.

(in *Le Cri de Paris* en 1912)

Juge et partie...

Nous pensons qu'il n'est pas inutile de proposer à l'attention de nos lecteurs l'arrêté du 10 janvier 1991 portant création du conseil scientifique de restauration des musées de France. Où l'on remarquera que ce conseil est avant tout composé de conservateurs, que l'on ne sait qui nomme les « membres nommés », selon quels critères et pour combien de temps. Où l'on verra que cet arrêté fut signé « pour le ministre et par délégation » par Jacques Sallois, alors directeur des Musées de France. Du fait sur mesure, en quelque sorte, de quoi n'être pas dérangés.

Arrêté du 10 janvier 1991 portant création du conseil scientifique de restauration des musées de France

Le ministre de la Culture, de la Communication et des Gands travaux,

Vu le décret n° 82-394 du 10 mai 1982 modifié, relatif à l'organisation du ministère de la Culture ;

Vu le décret n° 90-437 du 28 mai 1990 fixant les conditions et les modalités de règlement des frais occasionnés par les déplacements des personnels civils sur le territoire métropolitain de la France lorsqu'ils sont à la charge des budgets de l'Etat, des établissements publics nationaux à caractère administratif et de certains organismes subventionnés ;

Vu le décret n° 87-389 du 15 juin 1987 relatif à l'organisation des services d'administration centrale ;

Vu l'arrêté du 19 février 1988 relatif à l'organisation de la direction des Musées de France ;

Vu l'avis du comité technique paritaire de la direction des Musées de France en date du 17 avril 1989 ;

Arrête :

Art. 1er. — Il est créé auprès du directeur des Musées de France un conseil scientifique de restauration des musées.

Art. 2. — Ce conseil donne son avis sur les problèmes de restauration des œuvres des musées nationaux, classés et contrôlés.

Art. 3. — Le conseil comprend cinq sections spécialisées dans les domaines suivants :

- peinture ;
- arts graphiques ;
- sculpture ;
- objets d'art et mobilier ;
- archéologie.

Art. 4. — Le conseil comprend des membres de droit et des membres nommés par arrêté du ministre chargé de la Culture pour une durée de trois ans renouvelable. Il est présidé par le directeur des Musées de France.

Art. 5. — Sont membres du conseil scientifique de la restauration des musées de France

A. Section peintures

1. A titre de membres de droit :

- le directeur des Musées de France ou son représentant, président ;
- le conservateur chef du département des Peintures (musée du Louvre) ou son représentant ;
- le chef de l'inspection générale des musées classés et contrôlés ou son représentant.

2. A titre de membres nommés :

- deux conservateurs du Patrimoine, exerçant leurs fonctions dans des musées nationaux ;
- six personnalités choisies en raison de leur compétence dont au moins deux conservateurs de musées classés ou contrôlés.

B. Section arts graphiques

1. A titre de membres de droit :

- le directeur des Musées de France ou son représentant, président ;
- le conservateur chef du département des Arts graphiques (musée du Louvre) ou son représentant ;
- le chef de l'inspection générale des musées classés et contrôlés ou son représentant.

2. A titre de membres nommés :

- deux conservateurs du Patrimoine, exerçant leurs fonctions dans des musées nationaux ;
- six personnalités choisies en raison de leur compétence dont au moins deux conservateurs de musées classés ou contrôlés.

C. Section sculptures

1. A titre de membres de droit :

- le directeur des Musées de France ou son représentant, président ;
- le conservateur chef du département des Sculptures (musée du Louvre) ou son représentant ;

- le chef de l'inspection générale des musées classés et contrôlés ou son représentant.

2. A titre de membres nommés :

- deux conservateurs du Patrimoine, exerçant leurs fonctions dans des musées nationaux ;

- six personnalités choisies en raison de leur compétence dont au moins deux conservateurs de musées classés ou contrôlés.

D. Section objets d'art et mobilier

1. A titre de membres de droit :

- le directeur des Musées de France ou son représentant, président ;

- le conservateur chef du département des Objets d'art (musée du Louvre) ou son représentant ;

- le chef de l'inspection générale des musées classés et contrôlés ou son représentant.

2. A titre de membres nommés :

- deux conservateurs du Patrimoine, exerçant leurs fonctions dans des musées nationaux ;

- six personnalités choisies en raison de leur compétence dont au moins deux conservateurs de musées classés ou contrôlés.

E. Section archéologie

1. A titre de membres de droit :

- le directeur des Musées de France ou son représentant, président ;

- le conservateur chef du département des Antiquités nationales (St-Germain-en-Laye) ;

- le conservateur chef du département des Antiquités grecques et romaines (musée du Louvre) ;

- le conservateur chef du département des Antiquités égyptiennes (musée du Louvre) ;

- le conservateur chef du département des Antiquités orientales (musée du Louvre) ;

- le chef de l'inspection générale des musées classés et contrôlés ou son représentant.

2. A titre de membres nommés :

- deux conservateurs du Patrimoine, exerçant leurs fonctions dans des musées nationaux ;

- six personnalités choisies en raison de leur compétence dont au moins deux conservateurs de musées classés ou contrôlés.

Art. 6. — Le conseil scientifique de restauration des musées de France dans sa formation plénière se réunit sur convocation de son président au moins deux fois par an ou lorsque la majorité de ses membres en fait la demande sur un projet d'ordre du jour déterminé.

Art. 7. — Chaque section se réunit sur convocation du directeur des Musées de France au moins une fois par trimestre et à la demande de la majorité de ses membres sur un ordre du jour déterminé.

Art. 8. — En cas d'urgence, et dans l'impossibilité de réunir le conseil, le directeur des Musées de France peut également le consulter par tous les moyens.

Les avis sont émis à la majorité des membres présents. En cas de partage égal des voix, celle du président est prépondérante.

Le scrutin secret est de droit lorsqu'il est demandé par la majorité des membres présents.

Le conseil peut entendre en tant que de besoin, des experts extérieurs dont la collaboration est utile pour l'étude des questions à l'ordre du jour.

Art. 9. — L'arrêté modifié du 8 février 1968 instituant à la direction des Musées de France une commission consultative de restauration des peintures et l'arrêté du 17 septembre 1990 portant création du conseil scientifique de restauration des musées de France sont abrogés.

Art. 10. — Le directeur des Musées de France est chargé de l'exécution du présent arrêté qui sera publié au bulletin officiel du ministère de la Culture, de la Communication et des Grands travaux.

Fait à Paris, le 10 janvier 1991.

Pour le ministre et par délégation :

Le directeur des Musées de France,

Jacques SALLOIS

(BO 63, mai 1991)

Hommage à Jeanclos

Georges Jeanclos aimait la vie. Il est mort le 30 mars, à 63 ans, des suites d'un effroyable cancer. Avec lui, l'ARIPA, qu'il avait contribué à fonder, perd l'un de ses piliers. Son œuvre demeure, visible et belle, qui plaide pour le respect que nous devons à la vie.

Il a renouvelé de façon toute personnelle l'art de la terre cuite. De cette humble matière, d'antique artisanat, il a tiré — comme on tire de l'oubli — tout un peuple animé du désir de s'affranchir de ses liens, de ses limbes, de ses langes, aux frontières de l'éveil, en attente d'un printemps. Un peuple dans l'entre-deux des germinations, entre enclos et éclos. En cela, ces êtres au visage similaire sont nos semblables ; en leur extrême fragilité aussi, d'argile fine comme coquille d'œuf. L'œuvre de Jeanclos, miroir où s'éveillent et se perdent nos peurs, est empreinte de l'exquise beauté des sentiments vrais que de rares artistes tentent encore d'opposer au chaos, à la mort et à l'oubli, dans l'espoir incessamment réitéré de désespérer la barbarie.

A qui voudrait, sensible à son art, aller à la rencontre de l'homme, il faut recommander la lecture de son livre, *Terres*, publié par les éditions de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts où il était, depuis trente ans, professeur. Reste à Paris, qui lui doit quelques beaux monuments sans emphase, de lui rendre sans tarder l'hommage mérité d'une vaste exposition.

James Blœdé

Profitant des récentes
l'ARIPA a interpellé pendant
politiques, sur le problème
avons reçu quatre réponses
méditation de nos lecteurs.

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

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

Président d'honneur
Jean BAZAINE

Monsieur,

Vous présentez à la députation la
liste des candidats de votre parti.
L'Association pour le Respect de
l'Intégrité du Patrimoine Artistique
saisit ce moment pour vous questionner.

Le patrimoine artistique de la
France est, dans certains cas, conservé de
façon très contestable et même
inadmissible. La polémique autour de la
restauration du tableau des *Noces de
Cana* de Véronèse, la suppression des
patines de nombreuses sculptures du
département des antiques au Louvre, le
scandale de la restauration du château de
Falaise, montrent à quel point la
question est d'actualité.

On peut distinguer deux
conceptions, deux pratiques opposées de
la restauration : restaurer pour conserver,
ou bien restaurer pour transformer.
L'A.R.I.P.A. a choisi. Elle s'oppose aux
restaurations esthétiques et aléatoires
qui risquent de modifier irréversiblement
la substance même de l'œuvre et
demande que la restauration se limite à
la conservation la plus proche de l'œuvre
existante.

C'est à cette fin que nous nous
adressons à vous, qui avez comme
mission avec vos élus de nous représenter
et par là même de tout mettre en œuvre
pour sauvegarder notre patrimoine
commun.

élections législatives,
la campagne les formations
de la restauration. Nous
que nous livrons à la

Nous avons laissé se développer des grands corps de l'Etat qui sont devenus des états dans l'Etat et sur lesquels les contre-pouvoirs républicains n'ont plus aucune prise. Le Grand Louvre en est un exemple criant.

La culture est devenue un enjeu de nos sociétés modernes, nos œuvres d'art en sont une des expressions les plus décisives, elles attirent en France les regards les plus curieux, mais ce n'est pas à n'importe quel prix que nous devons développer ce grand courant mondial. Une tendance dangereuse aujourd'hui est d'exploiter nos œuvres d'art au lieu de les respecter.

Certains de nos conservateurs se croient autorisés à disposer de notre patrimoine à leur convenance. Il manque une autorité ouverte et indépendante pour assister et contrôler les formes d'actions de la restauration. Nous réfléchissons depuis plus de cinq ans à la création d'un *Conseil Supérieur du Patrimoine* totalement indépendant des instances actuelles.

Notre question est la suivante :
Votre parti a-t-il l'intention d'alerter l'Assemblée Nationale sur ce sujet et de proposer en urgence un projet de loi sur la conservation ?

Nous nous tenons à votre disposition pour vous communiquer les documents et les éclaircissements que vous pourriez souhaiter et ferons paraître votre réponse, que nous espérons rapide et précise, dans notre revue *Nuances* ainsi que dans la presse.

Dans l'attente de votre réponse, nous vous prions de croire, Monsieur, à notre considération républicaine.

Jacques Bertin
Président

COURRIER - DIALOGUE - COURRIER - DIALOGUE - COURRIER - DIALOGUE

A messieurs les responsables du service de restauration du musée du Louvre

Je ne suis pas un « expert international » mais, (...) honnête amateur, je suis parvenu à réaliser cette délicate performance (le musée, espace social, lieu de représentation, de consommation, hostile à toute intimité...) consistant à m'approprier une œuvre d'art, au sein de cette multitude, d'entretenir une relation toute personnelle.

Après une récente visite, à Venise, de l'église et du couvent de San Giorgio Maggiore, je décidai de retourner m'extasier devant les *Noces de Cana*. Je dois dire — je dois avouer — qu'initialement, j'avais été intensément séduit par le travail de restauration réalisé il y a quatre ans : fascination qu'à posteriori, j'analyse comme approche fragmentaire et purement sensorielle. (...)

Ma stupéfaction d'aujourd'hui, s'avère être en quelque sorte la négation symétrique de ma fascination initiale. Ce que je vois, qui d'emblée me saute aux yeux d'une manière aussi choquante : dominante d'un travail, manifestement fragmentaire, sur la couleur, détail, émiettement, camouflage pur et simple de l'unité d'ensemble, — Véronèse, maladroit précurseur du tachisme ?

A vrai dire, percevant le caractère grossièrement démonstratif de cette « restauration », j'en viens à me demander : à qui profite le crime ? La naïveté relative qui caractérise mon approche d'amateur solitaire me laisse peut-être plus libre de ressentir et d'exprimer plus crûment mon sentiment... Ce massacre de l'art (dont une telle « restauration » n'est qu'un exemple prestigieux) s'opère forcément au sein d'un contexte, disons, politique, où se manifeste une conjonction de rapports de force, de rapports de pouvoir... dont l'analyse me dépasse.

Toutefois, comme je n'en suis pas à ma première contrariété en cette matière, j'ose entreprendre une tentative de médiatisation de mon humeur. (...)

N'est-il pas troublant de constater la conjonction d'une telle entreprise destructrice et le fait que, sous couvert de « démocratisation », l'art est « managé » par nos « ingénieurs culturels » dans une évidente perspective de rentabilité et ingénieusement intégré à un ensemble touristique-consumériste, dans une optique étrangère à toute préoccupation qualitative... ?

L'intimité d'une relation à l'art — miroir de l'être individuel le plus profond, le plus vrai ; épanouissement de l'être intime qui mène à la rencontre, au partage, au dépassement... — est la façon dont, personnellement, « existentiellement », je présente mon expérience.

« Conjonction ? » disions-nous, entre un tel jeu de massacre et le fait qu'il ne s'agit manifestement plus de promouvoir une authentique — et bouleversante — relation individuelle à l'œuvre d'art, mais, bel et bien, d'une entreprise « managériale » officielle de statistiques des « pratiques culturelles » où ce rapport à l'art s'avère finalement intégré par l'intéressé lui-même au système de la consommation — valeur suprême et bien portante de nos sociétés.

Au bénéfique culturo-médiatique des experts et autres savants beaux parleurs rassemblés autour de cette « restauration », le résultat du massacre est ressenti par le simple amateur que je suis comme un dessaisissement, un rapt. Le joli terme de « pictocide » que l'on m'a cité me convient, personnellement, moins que celui de « crime » ou d'« assassinat » — termes peut-être pas si déplacés ni outrés si l'on songe que cet art que l'on massacre est bel et bien une part de nous-mêmes, une part de l'homme.

Etienne Charrié

De l'un de nos adhérents, sculpteur et restaurateur :

Madame, Monsieur,

A la suite d'une émission sur France-Inter j'ai adhéré à votre association. Votre démarche pour une restauration du patrimoine, de qualité, m'intéresse.

Si en 1996 j'ai suspendu mon adhésion, c'est par découragement. En effet tout concourt à un travail médiocre : les « décideurs » ne semblent pas voir, les entreprises sont soucieuses de boucler les fins de mois et le donneur d'ordres trop souvent intéressé par le devis le plus bas.

Pratiquant la sculpture depuis plusieurs décennies, j'œuvre en restauration dans des domaines plus modestes que ceux que vous présentez dans *Nuances*. Mais je vois que les façades nantaises sont de plus en plus assaillies par la technologie nouvelle : sablage, laser fort coûteux pourtant, contribuent à la disparition d'un savoir-faire et d'un travail bien fait. La raison m'en semble autant culturelle qu'économique. La « machine » est déifiée et le travail de l'homme déconsidéré.

Peut-on renverser la tendance ?

Dans notre belle région, certains ouvrages ont été glorifiés par les « élites », tels un superbe immeuble XVII^e où les mascarons ont des lignes et mouvement complètement brisés ; deux lions en Chauvigny du Palais de Justice sont un massacre et un outrage à la sculpture, et sont pourtant objet d'une vénération médiatique ; des ouvrages dits d'« artistes » sont vite démontés pour dégradation rapide. Actuellement au Parlement de Bretagne à Rennes, les sculptures sont réalisées en résines...!

Le professionnel et le citoyen que je suis ont grand mal face à certaines pratiques.

J.M. de Nantes

COURRIER - DIALOGUE - VIE DE L'ASSOCIATION - VIE DE L'ASSOCIATION

Les bonnes restaurations, ça existe aussi...

Ainsi celle de la *Vénus* d'Allori du Musée de Montpellier réalisée au Louvre sous le contrôle attentif de Michel Hilaire, conservateur au Musée Fabre.

Après deux ans d'absence, ce chef d'œuvre vient de reprendre sa place dans la grande galerie du Musée, somptueusement encadré (une superbe copie de cadre florentin...). J'ai retrouvé ce tableau que j'avais si souvent admiré, mais débarrassé des multiples petits repeints qui avaient viré et souillaient la carnation éblouissante de la *Vénus*. La matière de la totalité du tableau est admirable, sans la moindre trace d'usure, le paysage, à la manière des Flamands, à la fois transparent et mystérieux. L'ensemble constitue un enchantement pour l'œil et pour l'esprit.

Qu'on se le dise, et puisque c'est possible, redoublons de vigilance.

Vincent Bioulès
mai 97

Compte rendu de la visite au Louvre du 22 mars

L'ARIPA a organisé le 22 mars, une visite au Louvre pour ses nouveaux adhérents 96-97 et leurs invités, sous la conduite de James Blœdé, professeur d'analyse des œuvres à l'école nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.

Nous tenons à remercier les vingt-quatre personnes qui étaient présentes au rendez-vous de ce samedi après-midi, en cette première belle journée de printemps. La visite a duré près de deux heures et a principalement porté sur les *Noces de Cana* de Véronèse. Elle s'est poursuivie par la contemplation d'une œuvre de Véronèse restée intacte, à titre de comparaison : *Les pèlerins d'Emmaüs*. Ensuite devant un tableau de Titien restauré de façon respectueuse par madame Sarah Walden, l'*allégorie d'Alphonse d'Avallos*, ce qui nous paraissait tout à fait digne d'être remarqué. Quelques arrêts devant d'autres exemples de restaurations abusives contenus dans cette salle de la peinture vénitienne avant de passer dans le département des sculptures romaines. Là, mise en évidence du terrible travail d'abrasion des marbres antiques effectué sur les statues de façon systématique.

D'autres visites auront lieu régulièrement à partir du mois d'octobre pour les membres de l'ARIPA et les personnes qui souhaiteraient les accompagner.

Florence Essa

L'ARIPA sur Internet

Depuis le début du mois, nous sommes présents à titre expérimental sur Internet. Le site, mis en place par un de nos membres, est hébergé sur le serveur de Paris VIII (Mygale).

Nous l'avons développé avec un quadruple objectif :

- nous faire connaître,
- diffuser les derniers travaux de l'ARIPA,
- nous « mailler » avec d'autres associations de défense du patrimoine existant dans le monde (ArtWatch USA, ArtWatch UK, etc....)
- collecter toutes informations nous permettant d'exercer plus efficacement notre action de vigilance concernant les problèmes de la restauration des œuvres d'art.

Deux problèmes se posent :

- la maintenance du site pour le rendre attractif en renouvelant régulièrement les informations proposées,
- faire connaître l'adresse du site :

http://

- www.mygale.org/06/ar4749/**
en s'inscrivant sur les principaux moteurs de recherche (Yahoo etc...)
- faire connaître notre E-mail
ar4749@mygale.org

Vos suggestions sont les bienvenues

Yves Vermont

Vous qui lisez *Nuances* et ne faites pas partie de l'ARIPA,
Si vous pensez que l'ARIPA est utile :

- parce qu'elle propose de porter un autre regard sur les œuvres d'art,
 - parce qu'elle appelle au dialogue avec les autorités,
 - parce qu'elle plaide pour le respect des œuvres d'art,
- donnez-nous plus de poids et de moyens,

aidez-nous, faites un don ou adhérez à l'ARIPA.

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*. Des opérations visant à déplacer le tableau après sa restauration aboutissent à ce qu'il s'écroule et se crève. 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. Psse Laure de Beauvau-Craon. James Beck. René Belletto. Vincent Bioulès. Serge Bloch. Alain Blondel. James Blœdé. Yves Bonnefoy. Jacques Bony. Alain Bosquet. Maurice Breschand. Robert Bresson. Pierre Bulloz. Pierre Cabanne. Elisabeth Caillet. Jean Cardot. Pierre Carron. Edmonde Charles Roux. Christo et Jeanne-Claude. Louis Clayeux. Julien Clay†. André Comte-Sponville. Jean Courthial. Leonardo Cremonini. Jean Dasté†. Christine de Guerville. Catherine de Seynes. Michel Deguy. Jean Delannoy. Jean Desailly. Deverne. Jean-Philippe Domecq. André du Bouchet. Georges Duby†. Jacques Dupin. Henri Dutilleux. Jean Dutourd. Georg Eisler. François-Xavier Fagniez. Michel Favre-Félix. Jean-Michel Folon. Georges Formentelli. Marc Fumaroli. Julien Gracq. André Green. Jean-Pierre Greff. Simone Gröger. Luigi Guardigli. Carlo Guarienti. Masao Hajjima. André Heinrich. Jean-François Jaeger. Georges Jeanclot†. Jacques Kerchache. Pierre Klossowski. François Lallier. Marc Le Bot. Pierre Le Cacheux. Philippe Leburgue. Jean Leyris. Pierre Leyris. Gérard Macé. Daniel Marchesseau. Raymond Mason. Gregory Masurovski. François Mathey†. Yehudi Menuhin. Judith Miller. Philippe Noiret. Maurice Novarina. Clémentine Odier. Olivier O. Olivier. Gérard de Palezieux. Geneviève Picon†. Christian Pouillon. Henri Raynal. Maurice Rheims. Marc Riboud. Paul Ricoeur. Claude Roy. Colette de Sadeleer. Charles Sacchi. André Sarcq. Toti Scialoja. Jean-Baptiste Sécheret. Claude Simon. Marcel Siret. Pierre Skira. Gustave de Staël. Sam Szafran. Lap Szé-to. Jean Tardieu†. Yvan Theimer. Jacques Tiné. Jean-Max Toubeau. Etienne Trouvers. Paolo Vallorz. Xavier Valls. Vieira da Silva†. Jean-Noël Vuarnet†. Guy Weelen. Zao Wou Ki. Jano Xhenseval. Fred Zeller...

Adresse de la rédaction : 97, bd Rodin - 92130 Issy les Moulineaux - Directeur de la publication : J. Blœdé
Trimestriel - Abonnement annuel : (4 numéros + port) : 145 F - ISSN : 1270-1955



BULLETIN D'ADHESION :

Nom - prénom profession ou qualité

Adresse téléphone

Cotisation avec abonnement préférentiel au journal *Nuances* :

- membre actif : 250 F ; membre bienfaiteur : 500 F et plus ; étudiant : 100F
 membre sans abonnement : 170 F membre sympathisantF

Règlement par chèque à l'ordre de : A.R.I.P.A., 97, bd Rodin, 92130 Issy les Moulineaux