Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 59 (2008)

Heft: 3: Wissenschaft und Praxis = Recherche et pratique = Ricerca e pratica

Artikel: Le restaurateur et les autres : retour sur un parlage des compétences

Autor: Etienne, Noémie

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-394402

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Noémie Etienne

Le restaurateur et les autres

Retour sur un partage des compétences

Plusieurs peintures du Musée d'art et d'histoire de Genève ont été restaurées à Paris au début du XIXe siècle. Un séminaire universitaire, qui réunit historiens de l'art et restaurateurs, permet de comprendre le parcours matériel de ces œuvres. Il enjoint aussi à s'interroger sur le rôle des acteurs impliqués, sur la spécificité de leurs compétences, ainsi que sur l'historique et les modalités de leur collaboration.

Depuis trois ans, un groupe d'étudiants à géométrie variable se rend les mercredi après-midi dans l'atelier de conservation et restauration de peinture du Musée d'art et d'histoire de Genève (fig. 1). Ces séances, réalisées sous l'égide du professeur Mauro Natale, forment un séminaire universitaire nomade visant un objectif concret: la rédaction d'un catalogue des peintures italiennes conservées au musée de Genève, trente ans après celui du professeur Natale[1], qui accompagnera une exposition prévue en 2011.

Outre ces finalités pratiques, ce séminaire témoigne d'une préoccupation pédagogique que partagent plusieurs initiatives développées ces dernières années à l'université de Genève. Visant à une meilleure prise en compte par les étudiants de l'aspect matériel des œuvres, il trouve son pendant notamment dans une collaboration engagée par Frédéric Elsig, dans ses recherches sur la peinture hollandaise et flamande[2].

La connaissance de l'histoire matérielle se révèle particulièrement importante pour la collection des peintures italiennes, puisque plusieurs de ces œuvres ont fait l'objet de lourdes interventions. Il en va ainsi par exemple de deux ensembles de peintures provenant de la collection Walther Fol: les fresques de la Villa Crescenza[3], et les fresques d'Innocenzo Francucci. Ces deux ensembles ont en effet été déposés, c'est-à-dire retirés de leur support mural d'origine, puis fixés sur un nouveau support par le restaurateur Pellegrino Succi[4]. Ces interventions ont rendu ces peintures transportables et expliquent leur présence actuelle à Genève.

D'autres peintures du Musée ont subi une modification de leur support d'origine, bien que de manière moins spectaculaire. C'est le cas en effet de plusieurs tableaux envoyés par Napoléon le 25 ventôse an 13 (16 mars 1805) à Genève, alors que la ville avait été annexée par la République française, et appartenait temporairement au Département du Léman[5]: ces œuvres ont fréquemment vu leur support transformé, que ce soit par des transpositions (pellicule picturale détachée de son support original et placée sur un nouveau support) ou par des rentoilages (renforcement du support d'origine par l'adhésion d'une nouvelle toile).

Les remarques et les explications du conservateur-restaurateur de peinture Victor Lopes, présence active dans ce séminaire, aident les jeunes historiens de l'art à identifier et à comprendre ces manipulations. Elles peuvent fournir autant d'indices pour reconstituer l'histoire matérielle de l'objet, qui à son tour nourrit d'autres champs de recherche, qu'il s'agisse d'une histoire du goût, d'une histoire des pratiques, ou d'une histoire politique. Une telle collaboration entre historiens et conservateurs-restaurateurs présuppose la reconnaissance réciproque de domaines de connaissances distincts, déterminés et complémentaires[6].

Mais la charte implicite des compétences qui fonde cette collaboration ne s'est pas établie sans débat. Ces discussions connaissent une vigueur sans égale dans la période des envois d'œuvres d'art aux villes de Province. Je voudrais m'interroger ici sur l'émergence du restaurateur comme figure spécifique, et sur les liens qu'il entretient avec les autres protagonistes impliqués dans l'institution muséale. Quel est son domaine d'activité propre? Jusqu'où s'étend sa légitimité? Quelles compétences partage-t-il? En me basant sur une géographie schématique des acteurs en présence, qu'un examen attentif de la réalité du terrain devra impérativement nuancer et complexifier, j'aimerais ici esquisser les enjeux des débats relatifs à la manière dont se sont négociées, à la fin du XVIIIe siècle et dans les premières années du XIXe, les frontières du domaine de compétence du restaurateur[7].

1 Mauro Natale et Victor Lopes, séminaire dans l'atelier de conservation-restauration de peinture du Musée d'art et d'histoire.

1

La restauration des tableaux italiens destinés à Genève

Parmi les tableaux italiens envoyés par le Musée Napoléon et conservés aujourd'hui à Genève, seule *La Mise au tombeau* de Véronèse a été rentoilée (fig. 2)[8]. Faute d'un restaurateur local compétent[9], l'intervention a été réalisée à Paris en 1802 par François-Toussaint Hacquin[10]. Les tableaux de Genève ont été restaurés au Louvre. Ils n'ont toutefois pas été ajoutés au travail courant, mais intégrés dans un circuit spécifiquement dévolu à la restauration des tableaux destinés aux Départements[11]. Michau, employé à la restauration picturale au Louvre, est nommé à la tête de ce nouvel atelier. Il est ainsi momentanément séparé de son collègue Barthélemy Röser, l'autre peintre-restaurateur du musée, célèbre notamment pour avoir réalisé la réintégration picturale du *Saint Michel* de Raphaël[12]. Michau s'adjoindra l'aide de Carlier, qui interviendra notamment sur les tableaux de Genève.

Les pratiques réalisées sur la surface picturale sont dissociées des manipulations touchant au support des œuvres, selon une distinction habituellement faite à la fin du XVIIIe siècle. Cette séparation avait déjà été prescrite par le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du Roi. En 1775, pour remédier aux abus liés à la pratique de la restauration, le comte édicte en effet une première charte[13], dans laquelle il statue sur la répartition du travail. Les rentoilages et la restauration de la couche picturale y sont distinguées, et confiées à des intervenants différents. Il officialise ainsi une division du travail déjà en vigueur notamment dans l'atelier de l'une des restauratrices les plus célèbre de l'Ancien Régime, la Veuve Godefroid, qui s'était adjoint les services du peintre et marchand François-Louis Colins[14].

Toutes les interventions sur les supports des tableaux destinés à la Province ont été réalisées par Hacquin et son collaborateur Fouque (fig. 3), qui restent simultanément chargés des restaurations destinées au musée parisien, et peuvent engager eux aussi des aides pour mener à bien la masse supplémentaire de travail. L'intégralité des frais, de la restauration à l'emballage des œuvres, devra être prise en charge par les départements selon les tarifs en application dans la capitale.

Si le Véronèse est le seul à avoir été rentoilé, l'intégralité des tableaux de la collection de peintures italiennes provenant des envois napoléoniens a subi une restauration picturale. Un mémoire inédit en conserve la trace[15]. Les œuvres ont été nettoyées, dérestaurées («ôté les anciens repeints»), mastiquées et réintégrées localement, avant d'être vernies, généralement plusieurs fois. La phase de réintégration est appelée succinctement «restauration», identifiant ainsi cette pratique à l'intervention sur la pellicule picturale, conformément à une tendance croissante à la fin du XVIIIe, qui voit dans le travail de «retouche» l'art véritable[16]. Le procès-verbal des restaurations des tableaux de Genève insiste sur la phase d'homogénéisation de l'effet visuel: chaque tableau a été «remis d'accord», et les anciens mastiques «mis au ton». En effet, la cohérence du résultat devient l'un des paradigmes de la réussite de l'intervention, sur laquelle statueront les experts. Car ni les rentoileurs ni les restaurateurs ne sont totalement libres. Même Michau, censé diriger l'atelier, est soumis à une autorité extérieure. La restauration des tableaux de Genève a ainsi été réalisée «sous la Direction de Monsieur Denon, Directeur Général du Musée Napoléon»[17].

Vers une cartographie des compétences

Carlier, le restaurateur qui a secondé Michau pour la restauration picturale des tableaux destinés aux Départements, va devenir l'un des restaurateurs réguliers du Musée, et collaborer étroitement avec Hacquin, Hoogsthoel et Fouque. Près de dix ans après son intervention sur les tableaux de Genève, en 1817, Carlier se retrouve au cœur d'un conflit de compétences impliquant l'administration du Musée, les experts associés et les restaurateurs: ce sont ses interventions, vivement critiquées, qui allumeront la mèche.

Le 19 janvier 1817, Carlier est invité par le conservateur Landon à vernir plusieurs tableaux[18], mais Ferréol Bonnemaison, restaurateur, artiste et marchand, nommé Directeur des Restaurations[19] sous Louis XVIII, n'en est pas averti. Quand celui-ci l'apprend, il déplore la qualité médiocre des nettoyages et des

vernissages réalisés par Carlier. Plus encore, il enrage de n'avoir pas été consulté au préalable. Il s'en réfère alors au comte de Forbin, directeur général des Musées Royaux, arguant que ses droits et devoirs en matière de contrôle des interventions, définis en octobre 1816 par le Comte de Pradel, directeur général du ministère de la Maison du Roi, ont été bafoués[20]. La réponse que lui adresse le Comte de Forbin est un cruel désaveu: non seulement le nettoyage et le vernissage sont présentés comme de menues interventions, qui ne regardent pas le Directeur des Restaurations, mais son champ d'activité est encore limité à la stricte exécution d'ordres extérieurs: «vous ne devez jamais avoir l'initiative de l'état de souffrance des tableaux [...]: ce soin concerne seul le conservateur des tableaux, sur les attributions duquel vous empiéteriez [...]. Sur son rapport, j'assemble les experts, qui discutent la maladie et les moyens d'y apporter remède, et vous n'y êtes que le dernier pour exécuter»[21].

La décision favorable prononcée par le ministre en 1817, reconnaissant à Bonnemaison un droit de regard sur toutes les interventions de restaurations[22], ainsi que le soutien que semble finalement lui apporter le Comte de Forbin en 1821, en lui reconnaissant une légitimité spécifique et une compétence distincte de celle du conservateur et des experts dans l'évaluation de l'état de conservation des œuvres[23], imprime une direction décisive à un débat vieux de cinquante ans. En lien avec l'administration du Louvre, il est axé principalement sur quatre points de litige, dont la résolution sont autant de jalons dans les champs des savoirs à distinguer: Qui est habilité à juger de l'état de conservation d'une œuvre? Qui détermine l'intervention à réaliser? Qui juge de sa réussite? Et, enfin, qui peut légitimement l'évaluer?

Sur le terrain, les compétences sont multiples, les formations variées, et les intersections nombreuses. Dès la Révolution, un débat cherche à délimiter les champs de légitimité des figures gravitant autour de l'institution muséale: l'historiographie en a cerné les mécanismes en se concentrant sur la figure éminemment polyvalente de Jean-Baptiste Pierre Lebrun[24]. L'autre acteur d'envergure dans ce débat est Jean-Michel Picault, le fils de Robert Picault, restaurateur lui aussi, qui avait connu une médiatisation rare sous l'Ancien Régime et avait affolé la comptabilité des Bâtiments du roi. Dans ses *Observations sur le Museum* publiées en 1793, Jean-Michel Picault déplore avec ironie la multiplication des praticiens: «car aujourd'hui, qui ne se mêle pas de restaurer?»[25]. Derrière cette question rhétorique se profile une interrogation plus sérieuse sur les intervenants réellement habilités à pratiquer, et donc, en négatif, sur le statut et les compétences spécifiques du restaurateur. Il est notamment amené à se situer relativement à trois figures à la légitimité mieux établie: l'artiste, le connaisseur et l'expert.

Le restaurateur et l'artiste

Picault prête très largement sa voix à Lebrun pour dénoncer l'hégémonie des artistes à la Commission du Museum[26]. Dans ses *Observations*, le restaurateur relativise la place des peintres au Musée: «s'il fallait placer quelques unes de leurs productions au *museum*, le premier, je leur en ouvrirais les portes. Mais qu'il me soit permis de leur dire qu'ici surtout il est question de restauration, qu'il ne s'agit pas de créer un chef-d'œuvre, mais de conserver les chefs-d'œuvre des autres; que la peinture et la restauration ne se ressemblent point, et que le peintre le plus habile n'entend rien ou très peu de chose à cette partie des arts, plus difficile et plus importante que bien des gens ne pensent»[27].

Picault distingue les compétences propres aux artistes de celles du restaurateur. Il souligne ainsi l'humilité et la polyvalence de celui qui a sacrifié son propre style à la maîtrise complète des «manières et préparations des maîtres de chaque école, qu'il s'agit de retrouver, si elles sont perdues, et de conserver, si elles sont altérées». Il doit donc connaître les procédés des anciens peintres afin d'être capable au besoin de les refaire à l'identique. Il souligne aussi la formation spécifique et nécessaire à «cet objet, qui demande des études longues», et dont les artistes peintres ne peuvent s'être occupés que «médiocrement et d'une manière accessoire», faute de temps[28].

Mais la relation du restaurateur et de l'artiste est plus complexe: si les artistes ne peuvent s'improviser restaurateurs, le restaurateur est cependant bien un artiste. En 1793, Picault participe à l'assemblée de la Société des artistes réunis. Peu après, Picault est informé qu'il en est désormais exclu. Il ironise: «Citoyens, un arrêté bien sage, bien réfléchi de votre part [...] m'apprends que je ne suis point artiste. [...]. J'étais et je n'ai pas cessé d'être artiste, quoique vous en disiez: artiste restaurateur de tableaux, et surtout bon citoyen»[29].

La figure de l'artiste est surtout convoquée après la Révolution en lien avec la restauration picturale. Dans un rapport signé notamment par Lebrun et Picault, les deux hommes insistent sur la difficulté de cette pratique: «s'il s'agit de refaire en entier des parties essentielles, tel que des têtes ou autres parties également intéressantes, et qui seraient entièrement disparues, alors il est de plus grande nécessité de choisir parmi les artistes du premier rang [...]. On sent que dans cette circonstance, l'artiste doit se dépouiller pour ainsi dire, de son propre sentiment pour s'identifier à celui du maître à qui il s'associe»[30]. En fait, le restaurateur qui travaille sur la couche picturale est un artiste à la manière de l'acteur, souple et multiple, jamais servile, et bénéficiant d'une importante capacité d'improvisation.

Autour de 1750, c'étaient pourtant les interventions sur le support qui conféraient aux restaurateurs leur prestige et faisaient leur «art». Pour contrecarrer la part manuelle qui semble entacher cette partie du travail dès la fin du XVIIIe siècle, François-Toussaint Hacquin va revendiquer la moralité du «transpo-

2

3

2 Paolo Calliari dit Véronèse, La Mise au tombeau (revers), huile sur toile, 91 × 54 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève, inv. 1825-3.

3 Pieter Thijs, Le Temps et les Parques, vers 1665, huile sur toile, 138 × 166 cm, Musée d'art et d'histoire, Genève, inv. 1825-9. – Papier utilisé pour le rentoilage.

seur», qui possède «le goût et l'amour de l'art», et a étudié lui aussi les anciens maîtres. Réactualisant les arguments du vieux débat entre arts mécaniques et arts libéraux, Hacquin fustige ceux qui ne sont que des ouvriers et «n'ont que les connaissances matérielles et pour qui le tableau le plus précieux n'est qu'une toile sortie de chez le marchand de couleurs»[31].

Les restaurateurs ne sont pas les seuls à essayer d'ennoblir le métier en valorisant sa dimension artistique. Pour exciter l'émulation et encourager un nombre important de candidats à se présenter au concours projeté pour l'engagement des praticiens, l'administration n'hésite pas à faire du restaurateur un véritable artiste, voire même un héros. Dans un document daté du 19 fructidor de l'an 2 (5 septembre 1794), imprimé à 3000 exemplaires, le comité d'Instruction publique développe une argumentation caractéristique de la période révolutionnaire. Réalisée par des artistes, la restauration est une régénération: elle doit réparer l'insouciance des gouvernements tyranniques, effacer les fautes passées, et ramener à la vie les grands maîtres oubliés. Dans cette perspective, la restauration est un acte éminemment patriotique: «Restaurer les ouvrages des grands maîtres, c'est en quelque sorte s'associer à leur génie, les restituer à la Patrie, c'est acquérir des droits à la reconnaissance publique»[32].

Mais une large part de rhétorique imprègne ce document. Concrètement, même lorsque il s'agit d'un peintre-restaurateur de premier plan, le praticien reste un artiste de seconde catégorie. Ce préjugé filtre notamment dans une note relative à l'attribution de deux logements au Louvre, prioritairement destinés aux artistes: alors que l'attribution d'un tel logement au Citoyen Morel, garde des dessins et de la chalcographie, paraît «juste, ou à peu près juste», l'attribution d'un tel logement à Röser apparaît usurpée[33]. De même, lorsqu'il est question de former une école de restauration des tableaux, l'administration du Musée central se promet de ne choisir pour la remplir que des jeunes «sachant dessiner et peindre, dont on a cependant la presque certitude qu'ils ne seront jamais que de très médiocres artistes»[34].

Le restaurateur et le connaisseur

La distinction radicale du peintre et du restaurateur connaîtra une critique sévère dans la dénonciation publiée en l'an 2 par le peintre Guillaume Martin[35]. Martin associe étroitement la peinture et la restauration: «restaurer un tableau est aujourd'hui une des plus précieuses branches de la peinture [...]. D'où il résulte que l'art de la restauration vivifiant nos chefs d'œuvre et conservant nos richesses, doit au moins rivaliser avec ceux qui la créent».

Mais la restauration demande des compétences spécifiques. Pour les transmettre, Martin ébauche le projet d'une école «dépendante des artistes créateurs» et «consacrée à la connaissance des écoles et des maîtres, et à la parfaite restauration des tableaux». Ce savoir n'est ni théorique ni historique, et ne se réduit pas à la «connaissance des prix courants et de la nomenclature des maîtres»; il s'agit d'une connaissance empirique et intime du «faire» de chaque maître, profondément liée de son point de vue à la pratique artistique.

Lebrun glose lui aussi sur les connaissances qui fondent la restauration. Mais il les rattache à une toute autre pratique. Dans la lettre qu'il adresse en 1792 à la Commission du Museum pour proposer ses services, Lebrun invoque l'expérience de ses ventes, qui donnaient lieu à de nombreuses restaurations préalables, et qui lui ont conféré une compétence dans ce domaine[36]. C'est donc en tant que marchand, et non en tant que peintre, qu'il a acquis les compétences requises, maîtrisées à force «d'étude, d'expériences, de comparaisons, de voyages chez l'étranger, où [il a] vu tous les cabinets et toutes les collections les plus célèbres»[37]. Plus encore, ce sont des compétences spécifiques que l'artiste ne possède pas[38]. Or elles sont particulièrement nécessaires aux restaurateurs qui interviennent sur la couche picturale[39].

Le connaisseur partage donc avec le restaurateur un champ de savoirs étendu et distinct de la pratique de la peinture, voire inconciliable avec celle-ci. Est connaisseur celui qui est «en état d'apprécier les productions des autres, de distinguer ces différents maîtres, qui, quoique d'une même école, ont tous un caractère particulier et original; de désigner si tel tableau, sorti, par exemple, de l'école d'Italie, appartenait à tel ou tel Peintre [...]; et voilà tout ce que je supposais *qu'un artiste seulement artiste* ne saisit pas en état de faire, tandis qu'un connaisseur voué, par habitude et par profession, à l'étude de ces différences, n'hésiterait pas un instant à se prononcer»[40]. La distinction s'opère donc entre l'artiste «seulement artiste» et l'artiste *connaisseur*, paradigme du restaurateur.

Le restaurateur et l'expert

La figure du restaurateur se développe à l'intersection des figures de l'artiste et du connaisseur. Il lui faut à la fois le talent du peintre et le savoir de l'érudit. Reste la question de la place concrète qui doit lui être assignée dans une institution comme le *Museum*. Les questions qui s'étaient posées sous le directorat du comte de Forbin sont déjà d'actualité dans les années 1790. Picault, dans un mémoire daté du 8 germinal de l'an 3 (28 mars 1795), questionne explicitement la figure compétente pour évaluer et superviser le travail de restauration[41]. Dans son esprit, elle doit pouvoir évaluer l'état de conservation des objets, en rendre compte à l'administration, et proposer des solutions pour remédier aux maladies constatées, tout comme elle doit garantir la qualité de l'intervention. Mais elle doit aussi pouvoir intervenir personnellement et concrètement sur les œuvres au besoin. Sous la forme d'un système de questions/réponses, Picault se prononce sans surprise en faveur d'un «conducteur des restaurations», qui soit lui-même «restaurateur-praticien», c'est-à-dire au final une solution assez proche de celle qui sera mise en place avec Bonnemaison. La reconnaissance de ses qualités de connaisseur confère au restaurateur une certaine légitimité dans l'évaluation de l'état de conservation des objets, prérogative traditionnelle de l'expert. Cette faculté est l'une des compétences principales du restaurateur selon Picault[42].

La question de la légitimité du restaurateur dans l'établissement du procès-verbal a des implications concrètes et pratiques, notamment sur le plan financier. La réduction opérée par le commissaire-expert Lebrun d'un mémoire soumis par Hacquin est ainsi contestée par l'intéressé. Mais Lebrun balaye ces plaintes dans un courrier adressé à l'administration du Musée central des Arts: «Quant aux difficultés alléguées par le citoyen Hacquin elles disparaissent à mon Examen [...]. Ce travail ne demandait que de l'expérience et ne présentait pas de grandes difficultés»[43].

Conclusions

Le métier de restaurateur tend ainsi à s'affirmer comme une spécialisation à part entière, fortement liée à la figure du connaisseur, avec lequel il partage un certain savoir, mais auquel il ajoute des connaissances pratiques; dans l'institution muséale, le restaurateur est supérieur à l'artiste, qui manque de connaissances historiques et de polyvalence. Mais les catégories rigides que nous avons utilisées ci-dessus pour situer la figure du restaurateur ne sont que des jalons dans la représentation des pratiques: elles ne rendent pas compte de la réalité du terrain, caractérisé par une polyvalence extrême, ainsi que par une souplesse et une collaboration continue entre les différents protagonistes. L'idéal prôné par le comte de Forbin, qui ferait du restaurateur le simple exécutant des décisions prises par le conservateur et validées par les experts, n'a jamais été qu'un fantasme administratif.

Le restaurateur et le connaisseur ont au contraire fréquemment collaboré. Ainsi par exemple, à l'arrivée des tableaux de Belgique, Lebrun et Picault sont conjointement préposés à une intervention d'urgence sur les œuvres de Rubens[44]. Si Lebrun réalise des restaurations, Hacquin est amené lui aussi à une certaine polyvalence. En 1796, il est nommé expert. Flatté, mais vraisem-

blablement pas enchanté de cette promotion, il explique lui-même à l'administration les difficultés qu'il aurait à être à la fois juge et partie[45]. Enfin, une nouvelle compétence s'immisce de plus en plus systématiquement dans les débats: celle du scientifique, le «chimiste», qui sera comme on le sait amené à prendre une importance croissante.

La relation entre le restaurateur et le connaisseur s'inscrit donc dans une longue histoire, qui n'a pas fait l'économie de négociations, tranchant dans la pluralité des compétences et des intérêts pour faire émerger des métiers distincts aux attributions définies. Quelle place peut alors aujourd'hui se tailler une autre figure, celle de l'historien de l'art? Chercheur, traditionnellement lié au monde académique, la collaboration avec les restaurateurs lui ouvre de nouveaux domaines d'investigation, à commencer par l'histoire de la restauration, en s'attachant aux enjeux politiques et sociaux de cette pratique. Elle lui permet aussi d'acquérir des connaissances techniques qui viendront nourrir et étoffer son travail d'historien. Pour autant qu'il ne comprenne pas l'histoire matérielle comme une fin en soi, elle lui suggère enfin de nouvelles pistes méthodologiques: dans la mesure où ces manipulations représentent des pratiques radicales, parfois limites, elles peuvent témoigner de ce qu'il semble possible ou souhaitable de réaliser sur un objet d'art à une époque donnée. Elles dessinent ainsi ce que l'on pourrait appeler les «conditions de possibilité» d'une intervention, lesquelles sont non seulement d'ordre technique, mais aussi historique et théorique. Ainsi, leur prise en considération et leur interprétation permet l'identification d'une charge théorique au cœur même de la pratique, réaffirmant la nécessité d'un travail au-delà de toute dichotomie.

Riassunto

Guidati dal professor Mauro Natale e in stretta collaborazione con il conservatore-restauratore Victor Lopes, alcuni studenti dell'Università di Ginevra partecipano all'allestimento di un catalogo dei dipinti italiani del Musée d'art et d'histoire di Ginevra. Il progetto offre un punto di vista privilegiato sull'aspetto materiale dei dipinti, in particolare riguardo ai restauri, realizzati a Parigi all'inizio del XIX secolo. Partendo da questi ultimi interventi, il contributo getta uno sguardo retrospettivo sulla figura del restauratore in seno all'istituzione museale: sul suo lavoro, la sua affermazione, il suo statuto e le sue rivendicazioni.

Zusammenfassung

Unter der Leitung von Professor Mauro Natale und in enger Zusammenarbeit mit dem Konservator-Restaurator Victor Lopes beteiligen sich Studierende der Universität Genf an der Erarbeitung eines Katalogs der italienischen Gemälde des Musée d'art et d'histoire von Genf. Diese Zusammenarbeit eröffnet namentlich bei den frühen, zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Paris durchgeführten Restaurierungen einen einzigartigen Einblick in die Materialität der Bilder. Von diesen Eingriffen ausgehend, beschreibt der Artikel rückblickend die Tätigkeit des Restaurators innerhalb von musealen Institutionen, von dessen Anfängen über seinen Status bis hin zu seinen Forderungen.

NOTES

1 Mauro Natale, *Peintures italiennes du XIVe au XVIIIe siècle*, Genève: Musée d'art et d'histoire, 1979. Je remercie Mauro Natale et Victor Lopes qui ont bien voulu relire et commenter ce texte.

2 Frédéric Elsig, *La Naissance des genres, peinture des anciens Pays-Bas (avant 1620) au Musée d'art et d'histoire de Genève*, Genève 2005. Un nouveau projet intitulé «L'art et ses marchés», portant sur les écoles hollandaises et flamandes des XVIIe et XVIIIe siècles, fera l'objet en 2009 d'une publication et d'une exposition.

3 Mauro Natale, Dominique Quelozlacuitti, Anne Rinuy, François Schweizer, «Les fresques de la Villa Crescenza: histoire et restauration», in: *Genava*, t. XXIV, 1976, pp. 323-353.

4 Natale 1979 (cf. note 1), p. 53.

5 Sur ce sujet, voir Etienne Chapuisat, «Napoléon et le musée de Genève», in: *Nos anciens et leurs œuvres*, Genève 1914, pp. 1-72; Renée Loche, Maurice Pianzola, «Les tableaux remis par Napoléon à Genève», in: *Genava*, t. XIII, 1964, pp. 247-296; Renée Loche, «Création d'un musée à Genève sous l'Annexion: l'affrontement de deux idéologies», in: *Genava*, t. XXXVII, 1989, pp. 171-186.

6 Cette collaboration est désormais défendue par de nombreux historiens. Voir par exemple Paul Philippot, *Pénétrer l'art, restaurer l'œuvre, une vision humaniste, hommage en forme de florilège*, Kortrijk 1990, et Jean-Pierre Mohen, «L'histoire de la conservation et de la restauration est aussi l'histoire de l'œuvre», in: *Techné*, 2004, pp. 3-4.

7 Tom Holbert pose une question similaire relativement au statut du conservateur dans «La fantaisie des custodes. De la préhistoire de la profession de conservateur en France et en Allemagne au XVIIIe siècle», in: Edouard Pommier (éd.), *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris 1995, pp. 529-547. Sur cette question, voir aussi Dominique Poulot, «Musée et société dans l'Europe moderne», in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen Age – Temps modernes*, t. 98, 1986, 2, p. 1093.

8 Natale 1979 (cf. note 1), pp. 25-26.

9 AN, F17 1089, n° 71. Déjà citée dans Loche 1989 (cf. note 5), p. 17, et note 43. La formation des restaurateurs en province est l'une des préoccupations de l'administration du Musée. Ainsi: «Il est inutile de songer à avoir des musées d'art dans les départements si on n'y connaît pas l'art de restaurer et de conserver les tableaux» (AMN, P16, 15 fructidor an 6 / 1 septembre 1798). Les abréviations AMN et AN correspondent respectivement à Archives des Musées Nationaux et Archives Nationales, à Paris. L'orthographe a été actualisée.

10 Sur cette figure majeure de l'histoire de la restauration, voir la notice biographique d'Emmanuelle Philippe in: M. Panzeri, C. Gimondi (éd.), *Amplius vetusta servare: primi esiti del progetto europeo: archivio storico dei restauratori europei / first results of the European project: historical archive of European conservator-restorers*, Lurano 2007. L'ouvrage contient aussi une bibliographie et un précieux répertoire des cotes d'archives établis par Nathalie Volle et Emmanuelle Philippe.

11 AMN, P16, liasse 1755-1815, 9 vendémiaire an 11 / 1er octobre 1802.

12 Sur Barthélémy Röser, voir le mémoire d'étude de l'Ecole du Louvre réalisé sous la dir. de Nathalie Volle par Thibault Jamois, *Röser, peintre et restaurateur*, 2005 (non publié).

13 AN, O1 1920-273.

14 Pierre Marot, «Les origines de la transposition en France», in: *Annales de l'Est*, Nancy 1950, pp. 241-282.

15 AMN, MM, 5 thermidor an 12 / 24 juillet 1804.

16 Röser s'adresse ainsi au Conservatoire: «le talent de la restauration, c'est de faire reparaitre la fraicheur du coloris du maître, la légèreté, la finesse, et le moelleux de sa touche, de lui rendre sa primitive harmonie» (AMN, AA 1, Lettre 95e, 28 fructidor an 2 / 14 septembre 1794).

17 AMN, MM, 5 thermidor an 12 / 24 juillet 1804.
18 AN, O3 1395, 19 janvier 1817.
19 Pour une biographie succincte de Bonnemaison, et notamment son travail de marchand en Angleterre, voir Francis Haskell, *La Norme et le caprice, redécouvertes en art* (1976), Paris 1986, p. 220, note 83. Pour ses propre tableaux, voir *De David à Delacroix: la peinture française de 1774 à 1830*, cat. exp., Grand-Palais, Paris, 1974, pp. 329-330, ainsi que ses copies d'après Raphaël conservée au Wellington Museum à Londres.
20 AN, O3 1395, 1 juillet 1817.
21 AN, O3 1395, 4 juillet 1817.
22 AN, O3 1395, 24 juillet 1817.
23 AMN, P16, liasse 1816-1823, 3 décembre 1821.
24 Jean-Baptiste Pierre Lebrun (1748-1813) est, selon la tradition, le petit-neveu de Charles Le Brun. Jeune peintre, il s'affirme très vite comme le premier négociant en œuvres d'art de Paris: il réalise lui-même les catalogues de plusieurs de ses ventes (Pommier 1995 [cf. note 7], p. 76). Le 23 octobre 1792, il propose ses services comme restaurateur sans succès (AN, F17 1036A, deuxième liasse, n° 35). Entre 1797 et 1802, il est nommé «commissaire expert» du Musée Central des Arts. Voir Gilberte Emile-Mâle, «Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748-1813) son rôle dans l'histoire de la restauration des tableaux du Louvre», in: *Paris et île de France, Mémoires*, t. VIII, Paris 1957, pp. 371-417; C. B. Bailey, «Lebrun et le commerce d'art pendant le blocus continental. Patriotisme et marge bénéficiaire», in: *Revue de l'art*, 63, 1984, pp. 35-46; Haskell 1986 (cf. note 19), pp. 18-23; Jean-Baptiste Pierre Le Brun, *Réflexions sur le Muséum national, 14 janvier 1793*, Edouard Pommier (éd. et postface), Paris 1992.
25 Jean-Michel Picault, *Observations sur le Museum national*, Paris 1793, p. 30.
26 Sur le point de vue de Lebrun, voir ses *Observations sur le Museum national par le citoyen Lebrun, peintre et marchand de tableaux, pour servir de suite aux Réflexions qu'il a publiées sur le même objet*, Paris 1793, et *Quelques idées sur la disposition, l'arrangement et la décoration du Museum national*, par le Citoyen J. B. P. Lebrun, peintre et marchand de tableaux, adjoint à la Commission temporaire des Arts, Paris an III.
27 Picault 1793 (cf. note 25), pp. 16-17.
28 Cette distinction des figures par leur formation connaîtra une grande fortune. Elle avait déjà été développée dans une série de lettres envoyées par Joseph-Ferdinand Godefroid, le fils de la Veuve éponyme. En 1775, à la mort de sa mère, Godefroid proposait sa candidature (AN, O1 1920-279). Stimulé sans doute par les réformes d'Angiviller, qui s'engageait à mettre au concours tout personne se présentant avec un minimum de crédit, Godefroid revendiquait ses compétences de technicien, et même d'historien des techniques, acquises lors de son séjour à Rome.
29 Picault 1793 (cf. note 25), p. 43.
30 AMN, P16, liasse 1755-1815.
31 AMN, O30, dossier 88, Lettre au Comte de Pradel, 1816.
32 «Des monuments précieux, des tableaux dont le style nous rappelle le génie de ceux qui les ont créés, victimes de l'insouciance de nos anciens tyrans ou de la jalousie de certains hommes, se perdent dans la poussière, et bientôt le peuple français se trouve privé de ces chefs d'œuvre de l'art, si des hommes célèbres ne viennent consacrer à leur restauration leurs talents et leur génie. C'est aux français libres de réparer les fautes des français esclaves. C'est aux artistes dignes de la liberté de venger la mémoire des artistes que le despotisme a sacrifiés» (AN, F21 570, dossier 3, pièce 40, 19 fructidor an 2 /5 septembre 1794).
33 «Mais on ne peut s'empêcher de représenter au Ministre, qu'en plaçant dans le Louvre un Restaurateur de tableaux, quelque talent qu'il ait, quand des artistes et des savants de plus grand mérite sollicitent inutilement cette faveur, on doit s'attendre à des mécontentements et à de nombreuses réclamations» (AN, F21 560, dossier 1, germinal an 9 / mars 1801).
34 AN, F21 570, dossier 3, pièce 28, 14 floréal an 9 / 4 mai 1801.
35 AN, F17 1057, «Avis à la Nation sur la situation du museum national», 2 messidor an 2 / 20 juin 1794.
36 AN, F17 1036A, deuxième liasse, n° 35.
37 Lebrun 1793 (cf. note 26), p. 16.
38 «L'artiste enfermé dans son cabinet méditant ses compositions attachés à la toile ou au marbre que son talent doit animer ne s'est point asservi à l'étude souvent aride je dirais presque rebutante de ces tableaux qui cachés sous la fumée, sous la poussière, sous les mauvais vernis, sous des repeints mal entendus dès qu'ils sont dégagés de cette enveloppe perfide ou ignominieuse, laissent voir un chef d'œuvre ou du moins un bon ouvrage. La tête toujours pleine des grands maîtres qui l'ont devancés, l'artiste ne s'abandonne point à ces recherches, qu'il abandonne au curieux ou au spéculateur; tandis que celui qui par état s'est condamné depuis son enfance à ces recherches et à cette étude, se trouve certainement en état et d'apprécier ces tableaux et de leur rendre la valeur qu'ils avaient perdue» (AN, F17 1036A, deuxième liasse, n° 35, partiellement reproduit dans Pommier 1992 (cf. note 24), p. 29.
39 «Maintenant, quels doivent être les dons et les qualités du nettoyeur? 1. Une connaissance parfaite de ce qu'il va toucher [...]. 2. La connaissance de quelle espèce de crasse ou de fumée s'est étendue sur le tableau [...]. 3. La connaissance très importante et très difficile de la manière dont chaque maître peint, afin de partir de cette notion pour user des procédés les moins dangereux [...]. Il est encore un autre genre d'instruction encore plus essentiel, et qui, je puis le dire, est la base fondamentale de cet art: c'est de savoir, pour un artiste nettoyeur, lorsqu'il enlève des repeints, de ne pas les confondre avec le *vrai* du maître, ou, pour donner un éclat passager, enlever les accords et glacis, et faire venir une draperie bleue, lorsqu'il doit rester une draperie d'un ton verdâtre», Lebrun an III (cf. note 26), p. 20.
40 Lebrun 1793 (cf. note 26), p. 3.
41 AN, F21 570, dossier 1, pièce 15.
42 Il projette en effet le règlement d'un concours destiné aux restaurateurs, dans lequel l'évaluation de l'état de conservation d'une œuvre est une compétence de base du candidat. Picault 1793 (cf. note 25), p. 8.
43 AMN, P16, liasse 1755-1815, 4 brumaire an 7 / 25 octobre 1798.
44 AMN, P16, liasse 1755-1815, 7 vendémiaire an 3 / 28 septembre 1794.
45 AN, F17 1060, 5ème division, 25 messidor an 5 / 13 juillet 1796. Même sans être explicitement nommé expert, le restaurateur peut difficilement être tenu à l'écart de l'évaluation de l'état de conservation de l'œuvre. Ainsi Hacquin, dans un Mémoire relatif à la conservation des Tableaux affirme: «je n'ai jamais eu un tableau capital à rentoiler ou à enlever dont je n'aie examiné scrupuleusement les causes de détériorations et sans tenir une note exacte de l'état dans lequel il était» (AMN, P16, liasse 1755-1815, 19 pluviôse an 6 / 7 février 1798).

SOURCES DES ILLUSTRATIONS

1: Noémie Etienne. – 2, 3: © Atelier de conservation-restauration peinture MAH

ADRESSE DE L'AUTEUR

Noémie Etienne, lic. ès lettres,
Université de Genève,
22, bvd des Philosophes,
1205 Genève,
noemie.etienne@lettres.unige.ch