Zeitschrift: Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art
Herausgeber: Visarte Schweiz
Band: - (2000)
Heft: 1: Des Künstlers Pflichten

Artikel: Le devoir du restaurateur d'art
Autor: Héritier, Pierre-Antoine
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-624014

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: 15.07.2025

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

Le devoir du restaurateur d'art

Quelle place prend le travail du restaurateur d'art dans un numéro consacré au devoir de l'artiste? Celle qui tient au fait que l'on ne peut parler de l'artiste sans prendre en considération ses œuvres. Des œuvres qui sont achetées et qui, dès lors, continuent leur propre histoire. Une histoire sur laquelle l'artiste n'a plus prise. Une vie qui, avec le temps, ne se passe pas toujours très bien. Parfois l'œuvre vieillit mal, parfois elle n'est pas bien logée, parfois on la manipule sans trop d'égards ou encore on la transporte en oubliant de tenir compte de sa fragilité. Et puis, il y a tous les accidents qui se produisent quand on ne les attend plus. Alors, et alors seulement, on se rappelle qu'il existe une personne ressource: le restaurateur d'art.

Etrange profession qui s'exerce en solitaire, exigeant un soin et une patience infinis. Qui n'est toujours pas reconnue en tant que telle en Suisse alors que, de plus en plus souvent, on doit faire appel à ses compétences. Pour mieux comprendre la place du restaurateur dans la petite (ou grande?) famille de l'art, j'ai rencontré Pierre-Antoine Héritier, restaurateur établi à Genève, à qui beaucoup d'institutions et de collectionneurs d'art contemporain ont appris à faire appel quand l'état de leurs œuvres l'exige.

Interview
par Jean-Paul Felley
le 3 avril 2000

Jean-Paul Felley: Dans ton parcours de restaurateur, comment en es-tu arrivé à te spécialiser en art contemporain et moderne?

Pierre-Antoine Héritier: A l'origine, nous venons tous de l'art ancien et traditionnel. De temps à autre, dans les ateliers, nous étions confrontés à des œuvres d'art moderne, mais presque jamais à des pièces d'art contemporain. Je me suis aperçu avec mes maîtres d'atelier que cela posait à chaque fois d'énormes difficultés. Parfois les problèmes ne trouvaient pas de réponse. Il n'existait pas de technique traditionnelle pour ces quelques cas; il n'y avait pas de passé qui pouvait nous permettre d'y faire face. Alors, on faisait ce qu'on pouvait, d'ailleurs pas toujours avec des résultats formidables.

S. 55
Portrait Pierre-Antoine Heritier, Genève 2000
Foto: © eddy mottaz

Quand j'ai travaillé en Suisse allemande, les pièces modernes étaient un peu plus fréquentes. J'y ai collaboré avec un collègue restaurateur qui avait déjà été souvent confronté à l'art contemporain. L'art contemporain – et moderne – m'a paru très intéressant, parce que moins monotone et moins répétitif, et surtout il y avait là bien de nouvelles difficultés à résoudre. C'est certainement la difficulté qui m'a attiré et, bien sûr, un intérêt personnel pour la création contemporaine. Il faut également ajouter une chose très importante: si j'ai pu me spécialiser tout au long de ces années, c'est que j'ai eu la chance de suivre une formation plus scientifique et plus générale en matière de technologie des peintures et des matériaux qui sont utilisés dans l'art actuel. Ceci grâce à mon professeur, mon maître, Gilbert Delcroix. C'est quelqu'un d'important en France. Il a été à l'origine de plusieurs écoles de restauration et il a également écrit divers ouvrages. Gilbert Delcroix m'a permis d'envisager de manière moins empirique les interventions de restauration sur l'art contemporain et moderne.

Aujourd'hui, penses-tu que l'on s'est fait de toi une image de spécialiste en l'art contemporain?

P.-A. H.: Oui, je crois bien. Je ne fais pourtant pas de publicité – par habitude, par choix éthique et pour des raisons de sécurité. C'est pourquoi, par mesure de discrétion on ne dira pas ici où se trouve mon atelier. Les gens viennent me voir en connaissant le travail qui s'est fait par le passé dans mon atelier. J'ai également la chance de travailler pour des musées, des institutions publiques et des collectionneurs privés, connus ou inconnus, et il se trouve qu'ils ont été satisfaits de mon travail. Après, tout se passe grâce au bouche à oreille.

Dans cet entretien nous nous concentrerons sur l'art moderne et contemporain. Le collectionneur privé s'est-il habitué à faire appel au restaurateur?

P.-A. H.: Il ne faut pas oublier qu'en Suisse, le métier de restaurateur d'art n'est pas encore reconnu par l'OFIAMT. Les gens savent toutefois qu'il existe un métier, une association professionnelle et qu'il y a des gens dont c'est la formation de traiter les problèmes liés aux œuvres d'art. Ceci parce que, depuis une quinzaine d'années, on parle un peu plus de notre métier grâce à de grands chantiers très médiatisés, tel celui de la chapelle Sixtine. Du coup, aujourd'hui, en

cas d'accident, de problème avec une œuvre, on ne va plus chez le bricoleur ou l'encadreur du coin pour tenter de réparer les dégâts. Je ne veux pas critiquer ici les encadreurs, et d'ailleurs les plus sérieux d'entre eux refusent généralement – et ceci catégoriquement – d'intervenir sur une œuvre.

Revenons-en aux raisons qui poussent un collectionneur à faire restaurer une œuvre contemporaine, c'est-à-dire qui ait été réalisée récemment. La plus fréquente reste l'accident. Il y a l'accident occasionné par le collectionneur ou quelqu'un d'autre, l'accident de transport ou encore l'accident suite à un prêt d'œuvre. Le deuxième aspect tient à une fragilité intrinsèque de l'œuvre. Au moment où l'artiste l'a conçue, il a peut-être utilisé des méthodes plus ou moins aléatoires, des matériaux plus ou moins fragiles, ceci en connaissance de cause ou pas. Une dégradation plus ou moins rapide survient alors, ce qui peut perturber le propriétaire de l'œuvre, surtout si cette dégradation n'était pas prévue, ne faisait pas partie du concept de l'œuvre. Il y a certes des cas particuliers à évoquer: ceux de l'œuvre faite pour se détruire. En ce qui me concerne, on la laissera disparaître; ça ne me dérange absolument pas. Dans bien des cas toutefois, la dégradation de l'œuvre pose problème et il nous arrive alors très souvent de travailler avec l'artiste, de lui poser la question pour savoir si tel ou tel état d'évolution le dérange. Lui demander son avis ne veut pourtant pas dire que c'est lui qui prendra la décision finale, puisque le propriétaire temporel de l'œuvre est le collectionneur qui l'a acquise.

Le troisième type de cas qui se présente tient au seul vieillissement de l'œuvre. Cela existe aussi dans l'art moderne, et même dans le «vieil» art contemporain... Je ne sais pas vraiment comment le définir. Il est vrai qu'une œuvre qui a dix ans commence parfois à faire vieux...

Dix ans, tu considères que c'est déjà vieux?

P.-A. H.: Non je n'ai pas dit ça. Voilà longtemps que je me bats contre cette idée reçue: j'en ai assez d'entendre toujours parler de la fragilité de l'art contemporain, des artistes qui ne savent plus peindre, des artistes qui ne savent plus faire. C'est un préjugé absurde.

Mais, par exemple, je regardais il y a quelque temps des essais que j'avais faits de plusieurs types de blanc, pour confronter leur brillance et les couleurs. Ces essais n'ont que trois ans, et pourtant certaines couleurs dites de qualité, notamment à base de résine glycérophtalique, sont devenues crème, voire jaunes. Il est normal que ces matériaux-là vieillissent, puisqu'ils ne sont pas faits au départ pour les beaux-arts. Il ne faut donc pas leur demander plus que ce pourquoi ils ont été fabriqués. J'ai été confronté au cas d'un artiste qui a repris le fond de son tableau avec un glycérophtalique; dix ans après, cette peinture avait complètement changé de ton. L'artiste ne pouvait pas le savoir. Ce n'est pas parce qu'il avait utilisé un mauvais produit; cette peinture a simplement évolué différemment que prévu. Dans l'art ancien, tout a tendance à vieillir conjointement, alors que quand vous avez des matériaux hétérogènes – ce qui est de plus en plus fréquent – des accidents esthétiques non voulus par l'artiste apparaissent. Parfois cela peut faire partie de la

Die Pflicht des Kunstrestaurators

Welcher Platz gebührt der Arbeit des Kunstrestaurators in einem Heft, das der Pflicht des Künstlers gewidmet ist? Jener, der aus dem Umstand folgt, dass man vom Künstler nicht sprechen kann, ohne seine Werke miteinzubeziehen. Werke, die gekauft werden und von da an ihre eigene Geschichte erleben. Eine Geschichte, über die der Künstler keine Macht mehr hat. Ein Leben, das über die Jahre nicht immer gut verläuft. Manchmal altert das Werk schlecht, manchmal wird es falsch aufbewahrt, manchmal wird es mit mangelnder Rücksicht behandelt oder transportiert, ohne dass seiner Zerbrechlichkeit Rechnung getragen wird. Und schliesslich gibt es noch all jene Unfälle, die genau dann eintreten, wenn man sie nicht mehr erwartet. Dann, und erst dann, erinnert man sich, dass es da eine Hilfsperson gibt: den Kunstrestaurator. Ein seltsamer Beruf, der in der Abgeschiedenheit ausgeübt wird und unendlich viel Sorgfalt und Geduld verlangt. In der Schweiz wird dieser Beruf nach wie vor nicht als solcher anerkannt, obschon seine Dienste immer häufiger in Anspruch genommen werden. Um den Platz des Restaurators in der kleinen (oder grossen?) Familie der Kunst besser zu verstehen, habe ich Pierre-Antoine Héritier getroffen, der in Genf als Restaurator etabliert ist und an den sich viele Institutionen und Sammler zeitgenössischer Kunst wenden, wenn der Zustand ihrer Werke es erfor-

Il dovere del restauratore d'arte

Che posto occupa il lavoro del restauratore d'arte in un numero dedicato al dovere dell'artista? Il posto dovuto al fatto che non si può parlare dell'artista senza prendere in considerazione le sue opere. Opere che vengono comprate e che a partire da quel momento continuano la loro storia. Una storia sulla quale l'artista non ha più influenza. Una vita che attraverso il tempo non è sempre buona. Talvolta l'opera invecchia male, talvolta non sta al posto adatto, talvolta viene trattata senza troppi riguardi o la si trasporta senza tener conto della sua fragilità. E poi ci sono tutti gli inconvenienti che capitano quando meno ci si aspetta. Allora, e solo allora, ci si ricorda che esiste una persona preziosa: il restauratore d'arte. Strana professione che si esercita in solitudine, che richiede cure e pazienza infinite. Una professione che non è sempre riconosciuta come tale in Svizzera quando, sempre più spesso, è necessario ricorrere alle sue competenze. Per capire meglio il posto del restauratore nella piccola (o grande?) famiglia dell'arte ho incontrato Pierre-Antoine Héritier, restauratore che opera a Ginevra, cui molte istituzioni e molti collezionisti d'arte contemporanea hanno imparato a rivolgersi quando lo stato delle loro opere lo richiede.

patine, mais cela peut aussi perturber la lisibilité de l'œuvre. Dans ce cas, si par hasard on peut tenter quelque chose, on le fait.

On dit souvent qu'à l'époque les artistes prévoyaient mieux le vieillissement de leurs œuvres. Est-ce qu'aujourd'hui un artiste ne fait plus vraiment attention à cela?

P.-A. H.: Je vais essayer de répondre à cette question un peu difficile. Parlons d'abord de l'art ancien. Je continue à toucher des pièces anciennes, car cela m'intéresse. Surtout quand les pièces sont bonnes et les cas un peu difficiles. Par ailleurs, j'ai besoin de me confronter de temps en temps à quelque chose de plus immédiat. Alors, je visite les musées, et de manière tout à fait partiale! C'est-à-dire que mon regard n'est malheureusement plus celui d'un simple amateur d'art, mais il est plutôt celui d'un chercheur de problèmes. Je regarde les œuvres pour voir comment elles ont vieilli, et surtout comment elles ont vieilli dans tel ou tel musée.

On parle d'une perte de la technique, de la tradition, ceci à partir du XIXe siècle. Effectivement, on a alors commencé à faire un peu n'importe quoi tant du côté des supports que des techniques. Les artistes ont utilisé de nouveaux des pigments tel le classique bitume de Judée et autre bleu de smalt qui ont vite perdu de leur intensité. Mais en réalité, c'est à partir du XVIIIe qu'apparaissent les premières pertes de maîtrise technique. Fin XIXe, c'était le début du grand business des beaux-arts. On a commencé à utiliser des produits finis, comme par exemple des toiles déjà apprêtées. Et si le fabricant de ces toiles était mauvais, il est clair qu'il pouvait y avoir un millier de peintures de mauvaise qualité. Certes, il y a aussi eu des produits de très bonne qualité, mais d'autres étaient extrêmement médiocres. En conséquence, bien des musées possèdent aujourd'hui des tableaux que l'on ne peut pratiquement plus bouger sans risquer de graves dégâts. De plus, avant on peignait avec des couleurs fraîches, souvent longuement préparées par l'apprenti peintre, et donc fréquemment apprêtées du jour. Cependant, il suffit de regarder attentivement des peintures – même du XVIe siècle – et on y voit des craquelures prématurées et des gerçures de couleurs. Les problèmes se posaient donc déjà. De plus, il ne faut pas oublier que les œuvres qui ont réellement eu de gros problèmes de conservation ne sont jamais arrivées jusqu'à nous. Elles ont simplement disparu.

A tout cela il faut ajouter le fait qu'en peinture, à partir du IXIe, les peintres ont souvent utilisé des supports pauvres, tels des draps qui n'intégraient pas de préparation. Et, pour couronner le tout, sont apparues les écoles d'art avec leurs professeurs qui parfois enseignaient pendant quarante ans les mêmes erreurs.

Mais les artistes s'intéressent-ils encore à la durée de vie de leurs œuvres?

P.-A. H.: Oui et non. Pas moins qu'un Corot qui a été l'un des premiers à sortir peindre avec des couleurs préparées d'avance. Il semble que ce n'étaient pas encore des tubes, mais des vessies en peau de porc qui contenaient des pigments déjà broyés avec de l'huile. En général il achetait également des tableaux déjà apprêtés. Il peignait dans le frais, en une journée, ce qui, bien évidemment, pose un problème quand on utilise de la peinture à l'huile. Par conséquent, il existe des Corot qui ont mal vieilli. Les gens qui disent que les artistes d'aujourd'hui ne savent plus peindre oseraient-ils dire qu'un Monet ne savait pas peindre? Ou, pour remonter un peu plus loin dans le temps, qu'un Monticelli ne savait pas peindre? J'ai eu à faire à des Monticelli qui étaient extrêmement délicats à travailler, car il avait peint en quelques heures et en pleine pâte. A cela, il faut ajouter qu'on les avait certainement revernis avec un vernis copal qui était pratiquement plus résistant que la couche picturale, et ce vernis était devenu pratiquement noir.

Est-il vrai, pour prendre un exemple connu, que les Van Gogh «tombent en poussière»?

P.-A. H.: Non, ce n'est pas vrai. On ne peut pas le dire comme de cette manière. Mais, il y a parfois une fragilité à respecter lors du transport. On peut éventuellement dire ce genre de choses d'un Modigliani. Et encore. J'entendrais plus facilement qu'il faut faire très attention avec un Fautrier, bien que dans les dernières années de sa vie il ait beaucoup collaboré avec un restaurateur-conseil.

Quand tu as affaire à une œuvre dont l'auteur est encore vivant, fais-tu souvent appel à lui?

P.-A. H.: Pas toujours. Quand je le peux et quand il veut bien me répondre. J'ai par exemple contacté Pierre Soulages au sujet d'un problème accidentel que me posait l'une de ses œuvres. Je m'attendais à un

rapport assez distant, alors que je suis tombé sur quelqu'un de formidable. Nous avons longuement discuté, et il m'a confirmé dans mes hypothèses. Il s'agissait d'une question de traitement de surface; je pensais effectivement qu'il y avait quelque chose d'inhabituel.

D'après les exemples que tu cites jusqu'ici, tu sembles souvent amené à résoudre des problèmes que posent des peintures et des sculptures. Mais aujourd'hui, l'artiste utilise tout type de support. Es-tu parfois confronté à d'autres types d'œuvres?

P.-A. H.: Je travaille parfois sur des installations. Il arrive par exemple qu'à l'occasion d'une exposition on ait fixé un élément de crainte qu'il ne soit volé. Cependant, après l'exposition il faut réfléchir à comment enlever l'adhésif. Et là, parfois apparaît un problème imprévu, alors on fait appel à moi. Ou, dans un autre type de cas, il faut intervenir sur une partie d'une installation, même composée d'objets manufacturés, que l'on remplacerait avec grand bonheur par un autre objet standard. Mais souvent celui-ci n'existe plus, ou n'est plus fabriqué, et il faut donc le reconstituer.

Es-tu parfois confronté à des œuvres que l'on ne peut ou ne pourra bientôt plus reconstituer? Prenons l'exemple d'un Dan Flavin, comment fera-t-on lorsqu'il n'y aura plus de néons du bon type?

P.-A. H.: En ce qui concerne Dan Flavin, tu m'aurais posé la question il y a encore une année, je t'aurais répondu que c'était ou que ce serait bientôt impossible à reconstituer. Mais aujourd'hui il semblerait que la fondation Dan Flavin a envisagé le problème. Je me souviens d'une œuvre de Dan Flavin dont le ballast était hors service; il a fallu chercher le même ballast pour atteindre la même vibration de lumière. Dans ce cas, mon rôle c'est surtout de prendre garde à ce que ce genre de détail soit respecté. Lorsqu'on fait appel à un électricien ou un électronicien pour un Nam June Paik, il est important que l'on respecte certaines précautions de démontage et de préservation de l'entité de l'œuvre. Le travail du restaurateur consiste alors plutôt en un contrôle et une assistance aux techniciens concernés.

T'arrive-t-il de devoir dire que tu ne peux rien faire? Ou que le temps à disposition n'est pas suffisant?

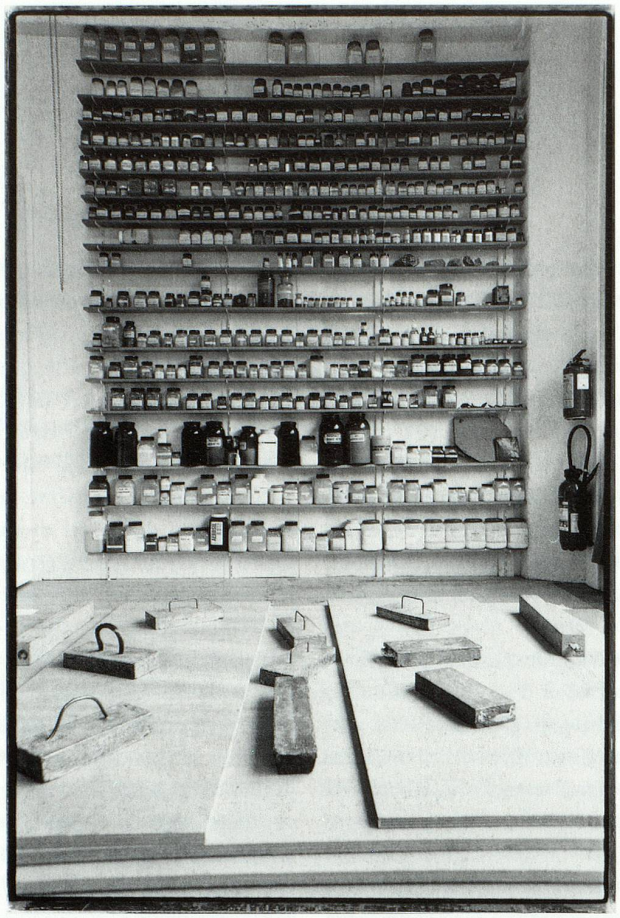
P.-A. H.: Oui. Notamment avec des œuvres faites avec du noir de fumée, où il est pratiquement impossible de retravailler dessus. Parfois je dois faire appel à des scientifiques, à des chimistes. Les problèmes à résoudre deviennent passionnants. On arrive presque toujours à faire un petit quelque chose, mais parfois c'est impossible, on est obligé de renoncer.
Quant au temps, c'est une notion très importante dans mon travail. Parfois, je fais venir une œuvre et je la laisse longtemps au même endroit, sans la toucher. Je la regarde à différents moments de la journée, sous différentes lumières; j'ai d'ailleurs choisi cet atelier pour la qualité de sa lumière. Je fais une petite tentative et j'attends encore. Je ne commence le travail à proprement parler que lorsque je suis sûr du résultat. Le travail de restaurateur est un métier de retenue. C'est ce que j'ai le plus appris avec le temps. Il faut toujours se remettre en question. C'est également un métier de solitaire où l'on se concentre fréquemment sur un univers de 10 cm² à peine.
Certes, parfois, pour des expositions temporaires il faut agir très vite. Alors, on tente d'atteindre la meilleure qualité esthétique et on revient après avec plus de tranquilité.

Existe-t-il des restaurateurs qui, n'osant pas dire que le temps à disposition est trop court, sont amenés à faire de mauvaises restaurations?

P.-A. H.: Je n'en sais rien. Il ne faut pas oublier que la restauration, telle qu'on la connaît aujourd'hui, a énormément changé, tant du point de vue des techniques que de l'éthique. J'ai commencé dans ce milieu en 1975 et tout cela a beaucoup évolué, même déjà pendant ma formation. Pour qu'un restaurateur puisse envisager de poser un diagnostic d'intervention valable, il faut envisager une formation et une pratique de 8 à 10 ans. Bien sûr, on est à même d'intervenir avant. Et, naturellement, à l'opposé, je continue à apprendre.
Je peux dire que j'ai participé à des interventions il y a 20 ans que je ne referais plus aujourd'hui. Tout simplement parce qu'on se positionne différemment face à l'œuvre. On essaye d'intervenir le moins possible, de la manière la plus légère qui soit. La meilleure manière de ne pas faire d'erreur est d'en faire le moins possible. Cela dit, on est quand même obligé d'agir. Et les gestes les plus dangereux sont parfois ceux que l'on ne voit peut-être pas, comme les nettoyages un peu abusifs, l'utilisation de produits de consolidations inadéquats, voire dangereux pour l'œuvre, etc.

La lavur dal restauratur d'art

Tge plaz occupescha la lavur dal restauratur d'art en in numer deditgà a l'incumbensa da l'artist? Ella è tant enavant d'impurtanza ch'ins na po discurrer da l'artist senza tegnair quint da sias ovras. Ovras ch'ins ha cumprà e che dapi lura cuntinueschan lur atgna istorgia, in'istorgia ordaifer l'influenza da l'artist. E quella na sa sviluppescha betg adina bain. Mintgatant patescha l'ovra da la vegliadetgna, mintgatant na vegn ella betg deponida bain, mintgatant vegn ella manipulada senza resguard u alura transportada senza tegnair quint da sia fragilitad. Latiers vegnan anc tut ils accidents che pon capitar cura ch'ins nun als spetga pli. Lura, e pir lura sa regord'ins ch'i dat ina persuna che po gidar: il restauratur d'art. Ina professiun singulara, exercitada en la solitariadad e che pretenda in quità ed ina pazienza infinita. Ma la professiun n'è anc adina betg renconuschida sco tala en Svizra, malgrà ch'ins sto far pli e pli savens appel a sias cumpetenzas. Per emprender a chapir meglier la posiziun dal restauratur en la famiglia pitschna (u gronda?) da l'art, ma sun jau scuntrà cun Pierre-Antoine Héritier, conuschent restauratur a Genevra. Tar el tschertgan bleras instituziuns e collecziunaders d'art contemporan agid cura ch'il stadi da lur ovras als fa quitads.



Les musées font souvent appel à toi pour des restaurations. Penses-tu qu'en général les musées font attention à la manière dont ils conservent leurs collections?

P.-A. H.: Oui. Pourtant, là aussi – c'est un peu comme pour la restauration – les normes en vigueur, les publications, les expériences accumulées ne répondent pas toujours aux besoins et aux nécessités du stockage ni même aux directives de manipulation qu'impose une œuvre contemporaine. Donc, on est toujours obligé de réajuster le tir. Certaines installations de grandes dimensions posent des problèmes à résoudre au cas par cas, et parfois il s'agit simplement de trouver la place suffisante pour les stocker. Donc, en ce qui concerne ta question je répondrais oui, mais il faut tout le temps repenser nos méthodes et nos habitudes. On ne peut plus dire par exemple pour un dépôt qu'il convient de maintenir tel ou tel niveau d'humidité: imagine une œuvre qui est faite de bois, de verre, de plastique et en plus, recouverte de peinture. Chaque matériau nécessite une humidité distincte, ce n'est donc pas très évident.

Dans la situation d'exposition, on est de plus en plus confronté à des œuvres extrêmement bien protégées. Prenons l'exemple des bleus d'Yves Klein: il est de plus en plus difficile d'en voir un sans sa cloche de plexiglas. Que reste-t-il de l'appréciation de ses tableaux dans ce cas, puisqu'en les regardant, on y découvre surtout son propre reflet?

P.-A. H.: Mieux vaut perdre une partie de l'œuvre que sa totalité. Il m'arrive assez souvent de traiter des œuvres d'Yves Klein. Elles sont relativement vulnérables, mais elles sont surtout d'une exécution parfaite. Dès qu'il y a un petit problème, on ne voit plus que ça, car la surface est monochrome, mate, et foncée. Moi aussi je suis toujours triste de voir un tableau engoncé derrière un plexiglas, mais il y a malheureusement dans le public des gens qui manquent de précautions. Les visiteurs sont curieux, ils veulent savoir en quoi c'est fait. La plupart des dégâts ne sont pas dus à un vandalisme volontaire. Il s'agit de vandalisme accidentel. Mais même en présence d'un gardien, cela se passe vite, et c'est trop tard. Toucher un Yves Klein, la plupart du temps, c'est faire une tache.

Exposition veut fréquemment dire transport. Est-ce une source fréquente de problèmes?

P.-A. H.: Relativement fréquente, oui. Mais il faut bien voir que lorsqu'on demande à un transporteur de faire pour «pas cher», et bien il fera pour «pas cher», c'est simple. Bien évidemment, dans le budget de réalisation d'une exposition le transport prend une place importante et on essaye souvent de diminuer ce poste. Mais il faut faire attention à ne pas couper partout. Prenons l'exemple de l'emballage de l'œuvre: si on décide d'emballer une œuvre en technique de tamponnage, par exemple avec du papier bulles, sans autre intermédiaire, le transport peut bien se passer ou cela peut être dramatique. C'est un coup de poker. Si la même œuvre est transportée dans des caisses, même de qualité moyenne, les problèmes de transport sont plus rares. Je reçois malheureusement très souvent des œuvres dont les dégâts sont liés à leurs conditions de transport. Et parfois ces dégâts sont irréversibles.

Les maisons de transport d'art font-elles appel à des spécialistes pour préparer leurs manutentionnaires?

P.-A. H.: Je ne sais pas si toutes le font. Il y a quelques années, je voyais arriver dans mon atelier de plus en plus d'œuvres abîmées suite à des transports. Les causes

S. 58 / 59
Atelier Héritier, Genève, avril 2000
Photo: © eddy mottaz

semblaient toujours les mêmes, alors il m'est fréquemment arrivé de proposer gracieusement mes services pour tenter d'expliquer à ces gens comment éviter les problèmes. Il ne faut pas oublier que les restaurateurs passent une bonne partie de leur vie à réfléchir à ces problèmes. Certains spécialistes ont même publié des livres à ce sujet. Mais en général, pour toute réponse, on me rappelait que ces gens faisaient ce travail depuis plusieurs générations et que tout allait bien. Alors qu'en fait, s'ils avaient fait appel à moi, il faut bien admettre que c'était parce qu'il y avait un problème.
Un jour, un transporteur m'a demandé de former ses employés. Je n'avais pas spécialement envie de le faire, mais j'ai relevé le défi et aujourd'hui on continue à le faire. Mais, il faut avouer que ce n'est pas si courant.

Donnes-tu des cours à d'autres personnes?

P.-A. H.: Bien sûr. J'essaye de former des régisseurs de musée, soit ceux qui gèrent les collections; mais également les guides et les gardiens pour qu'ils soient conscients de la fragilité des œuvres qu'ils côtoient. Mais ce n'est pas toujours évident, car souvent ils exercent ce métier de façon occasionnelle. Et de plus, c'est dur de rester réveillé, vif d'esprit, des heures durant de gardiennage: ce qui n'enlève rien à ce qu'on peut et doit attendre d'eux. Mes cours sont en fait des exposés avec photos et exemples concrets. Je prépare aussi de faux tableaux pour leur montrer par exemple l'effet d'une empreinte sur la surface d'une œuvre.

Es-tu aussi appelé par les écoles des beaux-arts pour donner des cours aux artistes?

P.-A. H.: Cela n'a rien à voir avec le métier de restauration. Il se trouve qu'au cours de ces dix dernières années j'ai souvent travaillé avec des artistes pour leur donner des conseils techniques. Sachant cela, le directeur de l'Ecole Supérieure d'Art Visuel de Genève m'a persuadé de venir aider techniquement les élèves et de donner quelques cours. Cela dit, après les avoir suivis, ils sont libres de faire ce qu'ils veulent.
Et les sections d'histoire de l'art à l'université, celles qui forment les futurs directeurs et conservateurs de musée font-elles appel aux restaurateurs pour y donner des cours?
Actuellement, il y a des cours qui sont mis sur pied pour les conservateurs en Suisse. Il serait toutefois primordial – et inespéré – que l'on sensibilise les étudiants aux problèmes de conservation, à la fragilité des œuvres et aux matériaux qui les composent.

Un mot sur l'art public. Une œuvre qui vit à l'extérieur est confrontée à plus de problèmes. Fait-on appel à toi aussi pour ce type d'interventions?

P.-A. H.: Je travaille fréquemment avec des fonds de décoration tant à Genève qu'à Lausanne. C'est normal: lorsqu'on met une œuvre à l'extérieur elle est sujette à l'admiration et aussi à la dégradation. Certes, on utilise les meilleurs produits, mais on n'est pas à l'abri d'un graffiti ou d'un dégât naturel. Il ne faut pas oublier que, bizarrement, le «taggueur» est parfois attiré par les œuvres d'art.
J'ai été confronté à des cas précis où l'on demandait à l'artiste une œuvre d'une durabilité quasi infinie, alors que dans le bâtiment on ne prétend pas des durées de vie aussi longues. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre que l'on peut reconstituer, je ne vois pas pourquoi on serait plus inquiet de sa survie que de celle de la peinture de la façade d'un bâtiment.

The Duty of Art Restorers

To what extent does the work of an art restorer fit in with an issue devoted to the duties of artists? It does so inasmuch as one can hardly speak of artists without taking into consideration the works they create. Once purchased, such works go on to live a life of their own, a life over which the artist no longer has any say. And a life which, over the years, is not necessarily a good life. Sometimes a work will deteriorate with age, sometimes it will not find a suitable niche, or else be mishandled, or else be transported without due regard for its fragility. Not to mention all the accidents that can occur long after all the necessary precautions have been taken and since forgotten. These then are the occasions when the art restorer comes into the picture. The profession of art restoration is a strangely solitary one, requiring infinite care and patience. It is a profession that does not always receive its full due in Switzerland, despite the fact that its services are ever more in demand. In order to better understand the role of the art restorer within the small (or large?) family of art, I met with Pierre-Antoine Héritier, a Geneva art restorer to whom numerous institutions and art collectors look for help in times of need.