Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 62 (2014)

Artikel: Reconnaître la peinture : regards croisés du conservateur-restaurateur et de l'historien de l'art

Autor: Elsig, Frédéric / Lopes, Victor

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728074

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

Reconnaître la peinture

FRÉDÉRIC ELSIG ET VICTOR LOPES

Regards croisés du conservateur-restaurateur et de l'historien de l'art

À PARTIR DU MILIEU DU XVIIIe SIÈCLE S'OPÈRE UNE DISSOCIATION DES COMPÉTENCES JUSQU'ALORS ASSUMÉES PAR LE PEINTRE, QUI TENDENT À S'AUTONOMISER EN DES PROFESSIONS DISTINCTES : D'UN CÔTÉ L'ARTISAN OPÉRANT COMME RESTAURATEUR, DÉTENTEUR DU SAVOIR TECHNIQUE, DE L'AUTRE L'HISTORIEN DE L'ART, DONT LE *CONNOISSEURSHIP* CONSTITUE L'OUTIL PRINCIPAL, D'ABORD AU SEIN DES MUSÉES NAISSANTS PUIS, AU COURS DU XIXe SIÈCLE, DE L'UNIVERSITÉ.

1 L'atelier de restauration de peinture : traitement d'un des deux volets peints par Konrad Witz.

Depuis les années 1960, la complémentarité originelle et nécessaire de ces compétences est de plus en plus souhaitée par les institutions attachées à la conservation et à la restauration du patrimoine[1]. Nous proposons d'en analyser les principes sur la base d'expériences concrètes développées ces dix dernières années au Musée d'art et d'histoire de Genève et qui articulent trois niveaux de collaboration : l'étude des œuvres, leur traitement et leur publication.

L'étude

Les regards et les connaissances particulières du conservateur-restaurateur et de l'historien de l'art visent à comprendre l'histoire matérielle des œuvres, qui inclut d'une part leur processus de fabrication, d'autre part les transformations successives qu'elles ont subies au cours du temps. Menées généralement dans l'atelier de conservation-restauration, les observations effectuées en lumière issue du spectre visible, du rayonnement ultraviolet (UV) et infra-rouge (RIR) peuvent être complétées, selon les cas, par l'analyse qualitative des matériaux, réalisée en salle d'examen. Elles accompagnent la séquence de travail, du support à la couche picturale et aux couches de finitions. Conjuguées à l'analyse stylistique et aux documents d'archives, elles permettent de multiplier les indices susceptibles de préciser l'identité d'une œuvre.

Parmi les cas étudiés, une *Vierge à l'Enfant* de la collection Baszanger était considérée jusqu'à très récemment comme une œuvre brugeoise peinte autour de 1500 par le Maître de la Madone André. Or elle présente des incongruités matérielles : un parquetage fixé par l'avant du support avant la réalisation de la peinture, une séquence de travail et un choix de matériaux qui ne ressemblent en rien aux pratiques de l'époque, ainsi que des craquelures produites artificiellement. Au vu de ces observations, nous l'avons cataloguée comme une falsification du XXe siècle[2]. À l'inverse, et toujours dans ce même corpus d'œuvres, *L'Alchimiste* (fig. 3 et 4), inventorié comme une copie tardive de l'école française (XVIIIe siècle) d'après le peintre anversois David Teniers, a pu être replacé dans l'atelier de ce dernier grâce à la date « 1639 » découverte lors du traitement de conservation-restauration, confirmée par les marques de fabrication du support, identifiant le menuisier François I de Bout, documenté à Anvers de 1637 à 1643 (fig. 2)[3]. Dans chaque cas, il convient de confronter les observations matérielles à celles déjà recensées par la littérature spécialisée et de les mettre en perspective dans une histoire des techniques et du métier de peintre, construite

2 Initiales « FDB » du menuisier anversois François I de Bout (actif entre 1637 et 1643), frappées au revers du panneau (voir fig. 3 et 4).

CI-DESSOUS
3 David II Teniers (Anvers, 1610 – Bruxelles, 1690), *L'Alchimiste*, 1632. Huile sur bois de chêne, 48,5 x 63,6 x 0,8 cm. MAH, inv. 1842-1. Vue de l'ensemble pendant le traitement.

PAGE DE DROITE
4 Vue de l'ensemble après le traitement.

non seulement par l'étude des œuvres mais aussi par celle des traités publiés à l'époque concernée.

Depuis le moment de sa fabrication, l'œuvre subit de multiples transformations qui en altèrent parfois la perception. Le cas le plus extraordinaire est certainement celui des volets du retable de Konrad Witz. Ceux-ci, conçus en 1444 pour le maître-autel de la cathédrale Saint-Pierre de Genève, ont été épargnés en août 1535 par l'iconoclasme protestant qui a cependant irrémédiablement détruit les têtes des personnages sur les faces internes (sauf saint Joseph), ainsi que celle du Christ dans *La Pêche miraculeuse*. Déposés à l'Arsenal puis, dès 1732, à la Bibliothèque de l'Académie comme des témoignages historiques de la Genève pré-calviniste, ils ont fait l'objet de deux interventions destinées à masquer les coups portés, l'une avant 1689, l'autre en 1835. Après la redécouverte de Konrad Witz en 1896, dès lors considéré comme le « père de la peinture suisse », ils deviennent les fleurons du Musée d'art et d'histoire et sont restaurés à Bâle par le peintre-restaurateur Frederick Bentz, qui s'inspire d'autres œuvres du maître souabe pour restituer les têtes manquantes et dont l'exceptionnelle documentation photographique nous permet de visualiser l'aspect des deux premières interventions. L'histoire matérielle de ce retable ne peut donc être comprise qu'à travers ces changements de statut, c'est-à-dire en regard d'une histoire des collections et du goût, impliquant là aussi la collaboration étroite du conservateur-restaurateur et de l'historien de l'art[4].

Le traitement de conservation-restauration

Le dialogue du conservateur-restaurateur et de l'historien de l'art se poursuit au niveau du traitement des œuvres, en opérant différents choix. Il s'agit d'abord de définir, au sein des collections, quelles œuvres méritent en priorité une intervention, sur la base de leurs qualités esthétiques et de leur valeur historique, mais aussi en fonction de contraintes données (faisabilité, budget alloué, délai de réalisation, etc.). Ensuite, il convient d'évaluer la nature et les niveaux de traitement. Dans les collections du Musée d'art et d'histoire, le fonds des peintures flamandes et hollandaises est le premier à avoir bénéficié d'un traitement systématique. Entre 2002 et 2009, les 280 tableaux qui le composent sont passés dans les ateliers de conservation-restauration de peinture et d'encadrements. Tous ont fait l'objet de mesures de conservation curative, destinées à en assurer la stabilité. Parmi eux, 92 tableaux ont nécessité une restauration approfondie en vue de leur présentation au public. Notons que l'étude se poursuit tout au long du traitement, qui livre nombre d'indices matériels. En témoigne par exemple *Les Trois Parques*, œuvre dont l'attribution à Peter Thijs, proposée par Bernard J. A. Renckens au début des années 1970, fut confirmée par la découverte de la signature du peintre lors du retrait d'un surpeint abusif dans l'angle inférieur du tableau. Autre exemple, le traitement du *Portrait d'homme* autrefois attribué à Bartholomeus van der Helst a révélé, dans l'angle supérieur droit, le monogramme *AB* de Jacob Adriaensz Backer, occulté auparavant par

5 Entrée de l'exposition *L'art et ses marchés*, autour des peintures flamandes et hollandaises du Musée d'art et d'histoire (2009).

PAGE DE DROITE
6 Salle didactique sur les matériaux et les outils du peintre aux XVIIe et XVIIIe siècles, dans l'exposition *L'art et ses marchés* (2009).

d'épais vernis[5]. Au final, presque 110 tableaux ont ainsi changé d'identité.

Dans ce contexte, le *Repos de Diane* constitue un cas emblématique. Acheté en 1852 à grands frais comme une œuvre de collaboration entre Pieter Paul Rubens et Frans Snijders, il est d'emblée exposé comme tel au Musée Rath. Pourtant, au cours du XXe siècle, il est dévalué, considéré d'abord comme une œuvre de l'entourage avant d'être inventorié comme un « pastiche français du XVIIIe siècle » et oublié dans les réserves. En dépit de son mauvais état de conservation, sa qualité nous a paru suffisante pour entreprendre une étude matérielle approfondie, qui a permis d'en préciser l'identité. Transposée au milieu du XIXe siècle, la couche picturale garde les traces d'une couture entre les deux lés de toile, dont la largeur correspond à celle d'un métier à tisser anversois. Elle présente par ailleurs une séquence de travail conforme à celle que l'on attendrait dans les ateliers de Rubens et de Snijders. L'étude matérielle et stylistique a prouvé que l'œuvre a été produite sous la supervision de Pieter Paul Rubens en 1616 et, en raison même de ce nouveau statut, a ouvert la voie à sa restauration[6]. Celle-ci, conduite en 2006-2007 avec le soutien de la Fondation BNP Paribas (Suisse), a consisté à éliminer l'ancienne transposition, à nettoyer la couche picturale et à monter la nouvelle toile sur un châssis à tension continue. Elle a ainsi réhabilité un important tableau, présenté aujourd'hui au Musée d'art et d'histoire dans un nouveau cadre, réalisé sur le modèle stylistique d'un encadrement flamand du début du XVIIe siècle.

Les volets de Konrad Witz représentent un cas particulier. Leur statut de fleurons du musée, la complexité de leur histoire matérielle et leur fragilité structurelle (on a dénombré jusqu'à 53 fissures ouvertes) ont conduit en 2009 à constituer un comité scientifique en vue de sa restauration. Celui-ci a été composé de conservateurs-restaurateurs et d'historiens de l'art et complété par des consultants externes. Sa première mission fut une étude approfondie, destinée à documenter l'histoire matérielle des volets et à déterminer la pertinence d'une intervention. Il a ensuite accompagné les étapes du traitement – effectué en 2011-2012 avec le soutien de la Fondation Hans Wilsdorf – dont il a établi les principes : consolider et garantir la conservation des supports, rendre visible l'ensemble de la matière picturale et la polychromie originelles (notamment pour les cadres, dont les faces internes étaient repeintes), préserver les interventions de 1915-1917 là où elles recouvrent des lacunes et harmoniser les passages de transition.

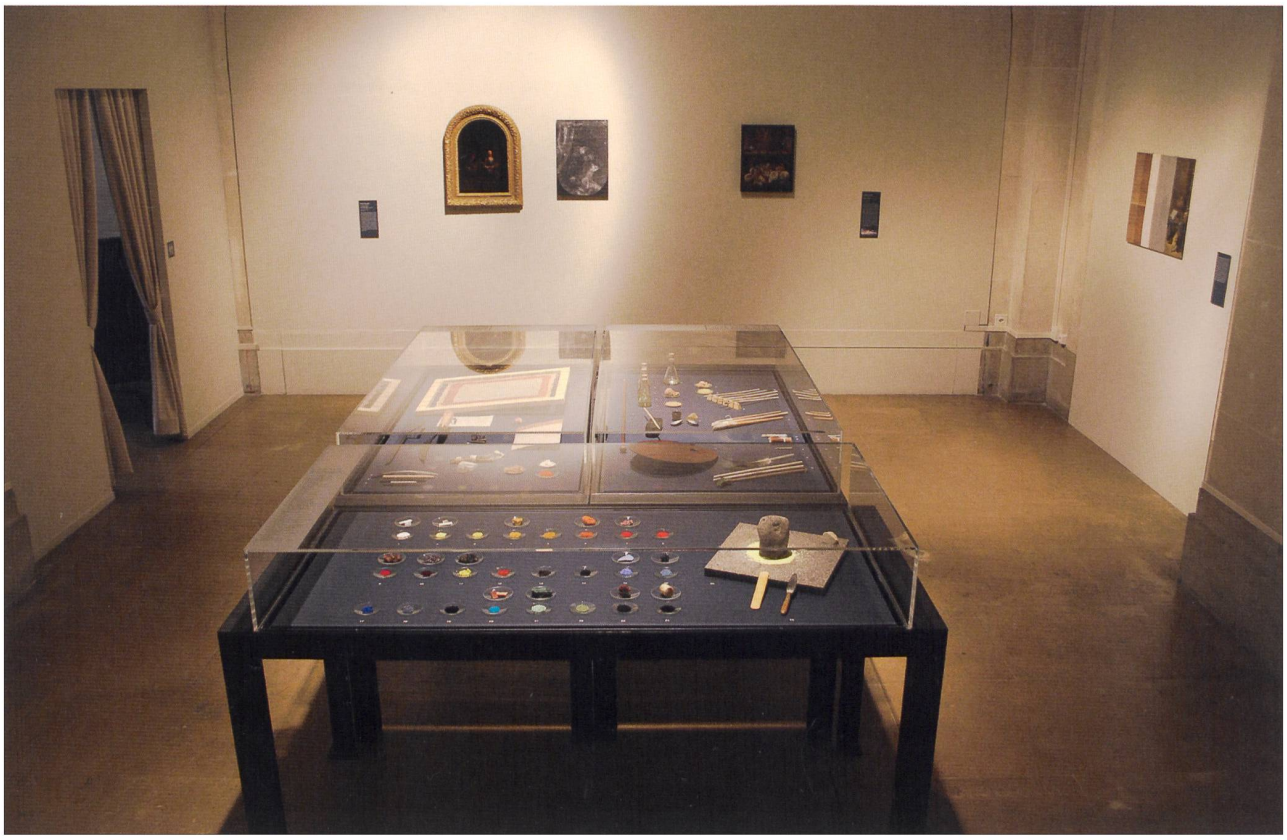
La publication

C'est le catalogue de collection qui constitue le genre éditorial par excellence où se noue le dialogue entre le conservateur-restaurateur et l'historien de l'art. Depuis la Seconde Guerre mondiale, il s'est fortement développé, en découpant l'ensemble d'une collection par périodes et par écoles et en consacrant à chaque œuvre une notice étoffée. Au Musée d'art et d'histoire,

le catalogue des peintures italiennes (XIVe-XVIIIe siècle), publié par Mauro Natale en 1979, a inauguré ce nouveau type d'approche qui, fondé sur le modèle élaboré trois ans plus tôt par Federico Zeri dans le catalogue de la Walters Art Gallery de Baltimore, accorde une attention toute particulière à la question matérielle[7]. Dans son sillage, le catalogue raisonné des peintures flamandes et hollandaises (XVe-XVIIIe siècle) est paru en deux volumes, accompagné d'expositions à vocation patrimoniale[8] (fig. 5 et 6). Il constitue un travail d'équipe, sur le modèle anglo-saxon développé à partir des années 1990. Chaque notice comporte un historique des interventions et des observations matérielles qui font l'objet d'une synthèse sur le métier du peintre[9]. Cet ouvrage a même servi de modèle pour des catalogues de collection d'autres musées[10].

Ce type de publication constitue ainsi un outil fondamental. Du point de vue scientifique, il précise non seulement l'identité de chaque œuvre, mais aussi celle d'une collection dont l'histoire peut être retracée, et ses points forts comme ses lacunes peuvent être évalués. Du point de vue institutionnel, il aiguille une revalorisation patrimoniale, ouvrant la voie à une remise en état d'un pan de collection, à sa présentation au public et à une diffusion plus large des connaissances (ce qui détermine la valeur contractuelle de l'institution pour les prêts et les emprunts), il permet aussi de nourrir l'inventaire, la documentation et le site internet, et enfin de fédérer toutes les compétences d'un musée. Reflet d'un état transitoire de la recherche, on se demande aujourd'hui s'il ne doit pas adopter une forme numérique, propre à garantir une mise à jour constante des informations. Il nous semble cependant que le catalogue imprimé reste pour l'heure la forme la plus adéquate, dans la mesure où il ancre davantage dans le temps la responsabilité assumée par les auteurs.

Dans le cas des volets de Konrad Witz, le traitement de conservation-restauration a pleinement justifié la publication d'un livre. Celui-ci a permis d'expliquer tous les choix opérés au cours du traitement et de réunir les principaux résultats de l'étude, en se fondant sur une riche illustration. Il est constitué d'articles consacrés d'abord aux volets, à leur processus de fabrication et à leur histoire matérielle jusqu'au traitement de 2011-2012, puis à l'environnement du commanditaire et du peintre. Il a déterminé l'organisation d'une exposition-dossier[11] (voir fig. 1, p. 39), laquelle a suivi la même structure et a permis à un large public de comprendre les enjeux patrimoniaux d'une telle intervention. Dans ce cas, la présentation



se subordonne à la publication de l'étude, contrairement au catalogue d'exposition temporaire, bien souvent déconnecté des collections permanentes et dans lequel la question matérielle reste généralement en retrait.

La responsabilité partagée par le conservateur-restaurateur et l'historien de l'art dans l'étude, le traitement et la publication de leurs travaux constitue la base d'une collaboration fructueuse qui vise à conjuguer les regards portés sur un même objet (l'interdisciplinarité), et non à juxtaposer des discours cloisonnés et hiérarchisés (la pluridisciplinarité). Pour que cette collaboration ne redevienne pas qu'un vœu pieux, elle doit être mise au cœur de la formation en conservation-restauration et en histoire de l'art. C'est dans cette dynamique que les étudiants de maîtrise en histoire de l'art de l'Université de Genève ont été associés aux différents projets cités. C'est aussi dans cette perspective que s'inscrit l'accueil régulier de stagiaires au sein des ateliers et que s'organise l'enseignement prodigué depuis 2010 par le secteur de la Conservation-restauration du Musée d'art et d'histoire, dans le cadre de la maîtrise d'études avancées en conservation du patrimoine et muséologie des Universités de Genève, Lausanne et Fribourg. |

Notes

1 Philippot 1967, pp. 8-9; Ainsworth 2005.
2 Elsig (éd.) 2005, pp. 158-161, cat. 44.
3 Elsig (éd.) 2009, pp. 161-162, cat. 82.
4 Lopes *et al.* 2013, pp. 33-79.
5 Elsig (éd.) 2009, pp. 114-116, cat. 52.
6 Elsig (éd.) 2009, pp. 96-99, cat. 41.
7 Zeri 1976; Natale 1979.
8 Expositions organisées dans la salle AMAM du 8 décembre 2005 au 12 mars 2006, puis dans les salles palatines du 1er octobre 2009 au 29 août 2010.
9 Lopes 2009, pp. 365-377.
10 Elsig (éd.) 2013; Elsig (éd.) 2014.
11 Exposition organisée dans la salle 401 du Musée d'art et d'histoire, du 1er novembre 2013 au 23 février 2014.

ADRESSE DES AUTEURS

Victor Lopes, conservateur-restaurateur de peinture, responsable du secteur Conservation-restauration, Musée d'art et d'histoire, Genève, victor.lopes@ville-ge.ch

Frédéric Elsig, professeur associé, Université de Genève, frederic.elsig@unige.ch

BIBLIOGRAPHIE

Ainsworth 2005. Maryan W. Ainsworth, «From Connoisseurship to Technical Art History: the Evolution of the Interdisciplinary Study of Art», The Getty Conservation Institute, *Conservation Perspectives, The GCI Newsletter 20.1*, Spring 2005 (http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/20_1/feature.html, mai 2015).

Elsig (éd.) 2005. Frédéric Elsig (éd.), *La naissance des genres. La peinture des anciens Pays-Bas au Musée d'art et d'histoire de Genève*, Genève, Paris 2005.

Elsig (éd.) 2009. Frédéric Elsig (éd.), *L'art et ses marchés. La peinture flamande et hollandaise (XVIIe et XVIIIe siècles) au Musée d'art et d'histoire*, Genève, Paris 2009.

Elsig (éd.) 2013. Frédéric Elsig (éd.), *De la Renaissance au Romantisme. Peintures françaises et anglaises du Musée des Beaux-Arts de Lausanne*, Lausanne 2013.

Elsig (éd.) 2014. Frédéric Elsig (éd.), *Catalogue raisonné des peintures françaises du XVe au XVIIIe siècle. Musée des Beaux-Arts de Lyon*, Paris 2014.

Lopes 2009. Victor Lopes, «Le métier du peintre en Flandre et en Hollande aux XVIIe et XVIIIe siècles», in: Elsig (éd.) 2009, pp. 365-377.

Lopes *et al.* 2013. Victor Lopes, Mirella Garbicz Bretonniere, Helena de Melo et Marine Perrin, «Histoire matérielle des volets», in: Frédéric Elsig et Cäsar Menz (éd.), *Konrad Witz. Le maître-autel de la cathédrale de Genève. Histoire, conservation et restauration*, Genève 2013, pp. 33-79.

Natale 1979. Mauro Natale, *Peintures italiennes du XIVe au XVIIIe siècle*, Genève 1979.

Philippot 1967. Paul Philippot, «Le problème des relations entre historiens d'art et restaurateurs», in: «Les responsabilités de l'historien dans la conservation et la restauration des monuments et œuvres d'art», *Bulletin du CIHA*, II, 1967, pp. 8-9.

Zeri 1976. Federico Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimore qq1976.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, B. Jacot-Descombes (fig. 1), V. Lopes (fig. 2-6).

SUMMARY

Looking at paintings

The perspectives of a conservator-restorer and an art historian

From the mid-18th century there began a dissociation of skills that until then had been assumed by painters alone, resulting in two increasingly distinct professions: on the one hand the restorers, holders of the technical knowhow, and on the other hand the art historians, whose primary asset was their "connoisseurship" employed initially with the newly-emerging museums and subsequently, during the 19th century, inside universities.