

C ESARE BRANDI AND FRANCE: CENTRAL INSTITUTE FOR RESTORATION IN ROME AND THE LOUVRE MUSEUM (TILL 1988)

Segolene Bergeon Langle

Ministère de la Culture et de la Communication, Paris (France)

The influence C. Brandi exerted in France in the field of restoration has been either direct through his relations in France, or indirect through the men he educated in the institution of which he was the main director (the Central Institute for Restoration, ICR, Rome, 1939). The French spheres of restoration have been showing for half a century a lasting impregnation, at least at the central level of national museums. Rome and Paris have been getting closer and closer since the end of the 1930s till the end of the 1980s: period of meeting of interest between C. Brandi and R. Huyghe from 1930 to 1950, direct assistance of the Institute of Rome to G. Bazin between 1950 and 1971, finally illustration of C. Brandi's influence in the French policies for restoration conducted by G. Emile-Mâle and then by S. Bergeon from 1971 to 1988.

1. Meeting point between Paris (R. Huyghe) and Rome (C. Brandi) between the 1930s and the 1950s

René Huyghe is the leading personality of that period in the Louvre Museum: arrived at the Louvre as soon as 1927 as official representative, he was appointed assistant curator in 1930 and, in 1937, chief curator of the renowned department of the paintings which included at that time the restoration workshop and the brand new laboratory. The former, created in 1931 by two Argentineans in Paris, respectively Professor Carlos Mainini and the Ambassador His Excellence M. Fernando Perez¹, has always been appreciated by René Huyghe and the works to be found there had always been promoted, because they correspond to his personal taste and to his curiosity for sciences newly applied to art, in a view to better knowing paintings but also to being able to restore them in a more efficient way². The foundation of the laboratory of the Louvre follows the International Conference held in Rome in 1930 on scientific methods of assessment and conservation of the paintings.

In France, in the Louvre, that period is also the time of reorganization of the restoration workshop after the case of the restoration of *Titus portrait* by Rembrandt³; the restoration workshop of the Louvre paintings has in 1935 a workshop head, Jean-Gabriel Goulinat who was very close to R. Huyghe and who was, just like him, very keen on sciences; in 1936 they organize a selection of the restorers. Moreover, J.G. Goulinat belongs to the International Technical Expert Committee which had already met in 1933 in Paris to prepare the book on the Treatment of Paintings decided upon in the International Conference in Rome (1930); the French version is ready in 1939 and the English one in 1940. René Huyghe and his collaborators in France are very much involved in international life.

The argument born in London in 1946 in the Times concerning the restoration of numerous paintings (about 70) during the war belonging to the National gallery shall trigger opinions of many personalities and two sides shall appear: that of C. Brandi (Italy) and R. Huyghe (France) called “the moderates” in favour of a partial and subjective cleaning of old paintings, and that of Murray Pease (United States), A. van Schendel (the Netherlands) and W. Constable with H. Ruhemann (Great-Britain), called “the totalitarians” in favour of a total cleaning, also called objective cleaning⁵. On this occasion it was possible to see a sort of convergence of official ideas in France and Italy in the name of humanism, sensibility, respect of the patina as the symbol of authenticity of a cultural good; the importance of glaze, often fragile and so important in the finishing touches of artists, emphasized by C. Brandi; those humanistic positions that have to do with sensibility are opposed to the technical aspect, to the scientific view and to the primacy of (objective) matter on (subjective) image of the position said to be Anglo-Saxon and perfectly expressed by N. Mac Laren and A. Werner in the news of the Burlington magazine: for them the patina alters the masterpieces and doesn't respect the “original intent” of the artist. We can see how opposed those two sides are: it is not a matter of difference in the cleaning process, but a matter of different aims of the intervention.

After C. Brandi took part in 1948 in many conferences in Bruxelles, Paris, Strasbourg and Bâle on the dangers of cleaning of works of art of all ages, it seems that all artists (which is questioned by the specialists of London) have used layers of transparent and coloured finishing touches (.....) and that the patina appeared in time has contributed to altering the matter into image; Brandi calls here attention onto the difference between the artist, for whom image prevails, and the craftsman who works on matter (C. Brandi insisted on those points at the first general conference of ICOM in Paris in July 1948), whereas those in favour of total cleaning carried out their scientific research and

remained opposed to the “latin” thesis where Paris and Rome appeared as a strong and involved cities.

Before the rift became real and before the scientific and Anglo-Saxon field created in 1950 in London its own organization, the International Institute for Conservation (IIC)⁶ in charge of the promotion of the objectivity of scientific approach and also of the removal of any secret, there was an attempt to solve those discrepancies with the creation in 1948 inside the ICOM of the international technical Committee for the “treatment of paintings”: during three years, the former gathered every year; in 1948 in London, under Philip Hendy, tensions appeared during the first meeting of the Committee; in order to reach a quiet atmosphere for discussion, an international survey was carried out on the subject of cleaning. C. Brandi and R. Huyghe already seemed to agree. In 1949 in Rome, the committee met under the chair of C. Brandi and the respective duties of restorers, scientists and curators were discussed; at the same time, written battles took place between C. Brandi on one side and N. Mac Laren and A. Werner on the other side, as some accurate and documented articles and their counter-parts published in the Burlington magazine testify it from 1949 (the debate shall go on in the newspaper till 1962). The break was to be reached. In 1950 in Paris, under the authority of René Huyghe, the committee met and is brought to life from the results of the international survey on the cleaning of paintings: the reasons, the processes, the risks and the human abilities required for it shall be emphasized and published in 1950 in *Museum* (n. 2 and n. 3), the magazine created in 1948 by the Unesco.

At that time, C. Brandi’s fame, already very important in Italy where he teaches from 1948 the history and theory of Restoration, goes beyond the frontiers of the country: historian and art critic, C. Brandi has contributed to the intellectualization of restoration that he doesn’t define as a mere repairing as common and ancient empirics may consider it, but he can see it as a critical act. In France, R. Huyghe who had always been interested in the subject, yet without the Italian and German philosophical background, can notice that he meets C. Brandi on many a point; probably under his influence, he then theorized the French position of varnishing treatment defined in 1950 as a subtle position and he created the expression of **varnish lightening**⁷; he carried on C. Brandi’s arguments where he justifies the lightening as an intervention that leaves on the painting a layer that brings harmony to the masterpiece, that removes its materiality and that transforms materials that were all put together into a work of art. The old idea that the masterpiece must be respected and the restorer must be careful because works of art are unique, finds an echo in the middle of the 20th century with C. Brandi and R. Huyghe that plead the cause of restoration to have it from the technical field of materialists into the intellectual sphere of humanists.

2. How the Institute of Rome helped the Louvre to restore paintings: the role of G. Bazin

Appointed in 1937 assistant of the curator in chief of the department of paintings in the Louvre, G. Bazin is asked by R. Huyghe to be in charge of the monitoring of the restoration workshop; he organizes the work schedule, he follows the interventions and shall have the duty to judge in case of contention: in France the art historian is more powerful than the restorer, still considered at the time as a mere technician that executes the orders. G. Bazin highlights all the organizational qualities of the restorer: he creates the double file of identification and sanitary state of paintings, he requires the lab report before any intervention and he asks for the writing of systematic intervention reports. Appointed in 1950 curator in chief of the department of paintings in the Louvre, G. Bazin⁸ shall contribute to conducting great projects in the Louvre thanks to his personal curiosity and thanks to the help of the Institute of Rome. For G. Bazin, the painting board is no longer secondary; be it a wooden or canvas one, it conveys historic information that is of primary importance for the paintings and respecting it means for the slightest interventions to be possible. G. Bazin promotes the first thorough study on wooden boards of the primitives (J. Marette 1961)⁹, he reduces the power of the specialists in relining who talked like oracles regarding the state of paintings and too often transposed or decided on relining in a too systematic way. During the whole period of the discussion on varnish (from 1948 to 1962), G. Bazin who was very close to the Institute of Rome, kept on developing C. Brandi's message and following the careful path of R. Huyghe in terms of varnishing lightening. In 1966, when he quits the direction of the department, he becomes in charge of the creation of the autonomous service for paintings' restoration through the independence of the workshop of the department – as it had been the case some times before with the independence of the laboratory: between that year of 1966 and when he retired in 1971, G. Bazin tried to strengthen the brand new restoration service and attempted at modernizing the Louvre with the permanent technical help of the ICR where he shall send paintings and restorers.

2.1. Paris (The Louvre) sends paintings to Rome (ICR)

In 1956, the Louvre buys an important painting by Sassetta, *The Vergin with angels between two saints (The Madonna and Child surrounded by six angels, st. Anthony of Padua, st. John the Evangelist)*¹⁰ [photograph 1] and during the restoration meeting of the 29.01.1957, a survey is proposed to study this "very special" case: the varnish has got brown, the faces are covered with dark repainting on small accidents, modern gold or



Figure 1. Triptych: The Madonna and Child surrounded by six angels, st. Anthony of Padua, st. John the Evangelist, Sassetta, RF 1956-11 (Paris, Louvre) front, together (www.insecula.comoeuvreO0001776.html).

mixture covers the genuine brilliant gold, the leaf on bowl has got brownish, the outlines have been reworked; in front of the important work to carry out, G. Bazin wishes to get some advice and wishes to use the experience of the Institute of Rome and especially that of C. Brandi who knows the technique of Siena well, rich in numerous and fragile glazes; they had to use a microscope to make the difference between the retouches and the genuine transparent and coloured layers; in that they didn't have one, the workshop head, J.G. Goulinat, despite he felt wounded in his pride to see foreign colleagues restore a masterpiece of the Louvre, had to accept it and let G. Bazin send it to the Institute of Rome. Once in Rome, the board seemed to be very fragile with a growing crack and happened to be

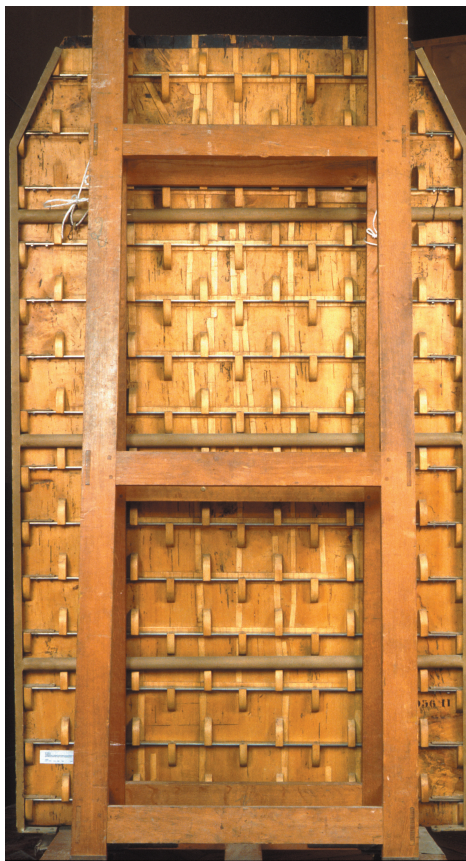


Figure 2. Triptych: The Madonna and Child surrounded by six angels, st. Anthony of Padua, st. John the Evangelist, *Sassetta, RF 1956-11 (Paris, Louvre) Back (crosspiece ICR).*

reinforced behind by a too heavy and restricting floor; it was thus necessary for the specialists of the Institute of Rome to restore the wooden board (reduction of cracks and incrustations in V, "cut and very light parquet" by the specialist Angelini) [photograph 2]. In the clothes of the Virgin surrounded by angels, admirable glazes were found on silver leaves, once brown and shining, and become five centuries later blackish through the development of silver sulphur. In the large and deep disconformities, it was chosen to have a retouch "a tratteggio"; a delicate harmony emerged in the painting and no area was aggressive: this masterpiece dating back to 1437, slightly voiceless, shows its ancient splendour. The end of the intervention gave birth to an exhibition in Rome, at the Institute, inaugurated by the Minister of Public Instruction, parent organization of the Institute of Rome, and by the Ambassador of France to the Quirinal; C. Brandi pays tribute to G. Bazin who, like a conscientious doctor, proved his modesty asking for advice and

he thanked France for giving him such a distinguished task. The Italian tradition of restoration was well-known, the international collaboration was fruitful and the involved institutions – the Institute of Rome and the Louvre – shall exert their influence, contempt for the jealous ones who remain self-centred and, doing so, who endanger the paintings because of a sort of proud inexperience.

Once again in 1962, when they bought a unique painting by Josse Lieferinxe, a



Figure 3. Calvary, Josse Lieferinxe, RF 1962-1 (Paris, Louvre).

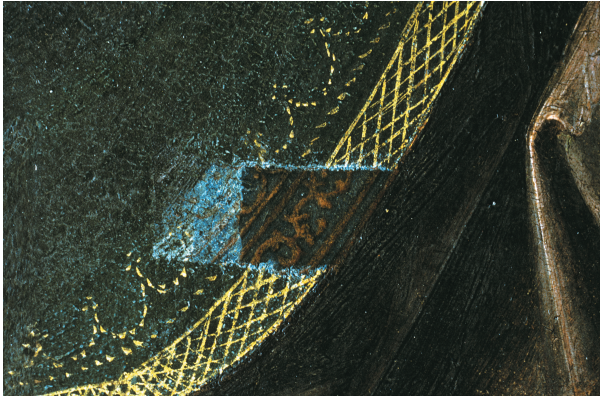


Figure 4. *Calvary*, Josse Lieferinxe, RF 1962-1 (Paris, Louvre), Detail of the Virgin's clothe: repainting (yellow) kept locally on the original background, border with golden crosses.

*Calvary*¹¹ [photograph 3] painted on three worm-eaten boards and held by five cross-pieces roughly screwed, G. Bazin, who was at that time carrying out an important restoration work on wooden boards with the reduction of cracks, the consolidation of worm-eaten wood and the fixing of a light sliding floor, was able to notice, after the case of the Sassetta in 1957, the lack of wood treatment by the Louvre; he thought the situation was tragic: in Paris “we can get it thin, we can fix a floor, we can reduce cracks, but we can’t keep the wood thickness and reinforce it with carefulness”. The national Commission of Restoration in 1964 agreed with G. Bazin to send the painting to the Institute of Rome where the successor of C. Brandi was in favour of helping France: the painting was welcomed by Pasquale Rotondi, the head, and by Paolo and Laura Mora, the chief restorers of the ICR, and it was worked upon in Rome, both for the board (by the specialist Bellafemina) and for the pictural layer (by Laura Mora); the thick repainting with yellow background on the mantel of the Virgin was taken off and this let see a fine landscape with golden crosses and mixture [photograph 4] and a modulated “tratteggio” was done in the cracks of the pleats. That was the last wooden painting belonging to the Louvre that was sent for the treatment of the board; at that time, a specialized cabinetmaking workshop was about to be created in the Louvre.

2.2. Italian restorers in the Louvre

G. Bazin noticed another lack in the Louvre as far as frescos were concerned; there are in the Louvre numerous frescos that were in the past taken off from masterpieces, like that by B. Luini¹², especially the *Adoration of the Wise Men* and the *Nativity*, located from 1977 on the first floor near the *Victory of Samothrace* in the room Duchatel. It was thought in 1956 to change the presentation of that area and it was necessary to move



Figure 5. The fresco with what it remains as plaster (1 cm) and Italian restores working on the back side.

those famous and heavy pieces from the Oratory of Greco Milanese, bought by Napoleon III from the heirs of Duke Anton Litta Visconti Arese after his own death in 1867; as a consequence, in April 1957, the restorers Tarcisio Spini (for the board) and Luigi Pigazzini



Figure 6. Christ blessing, B. Luini, M. I. 715 (Paris, Louvre): wooden frame with metal treillis.

(for the pictural layer) [photograph 5] were called from Rome to work in the Louvre, they removed the bricks and stones left on 15 cm of thickness after they were taken off the masterpiece “a massello” in the 19th century and they reduced the pieces to 1 cm of “intonaco”; they replaced the wooden and metal outline with a wooden frame with a steel trellis [photograph 6]. To finish their work, they created double spaces with inside a covering of tar paper against humidity. A photographic campaign reminds us of that

important moment of French-Italian collaboration. The tradition to get in touch with the most eminent Italian institutions (Rome, ICR and Florence, OPD) was kept for a long time in the field of frescos' restoration (see further).

2.3. French restorers in Rome

G. Bazin had to organize for his successor Michel Laclotte, the new chief of the department of paintings and specialized in Italian primitives, the restoration of the Campana collection¹³: more than 300 Italian primitive paintings, most of all painted on wooden boards, most of the time in poplar and the pictorial layer of which bore important successive retouches and many lacks. Small interventions were not enough any longer and real and deep interventions – said fundamental – on the support and pictorial layer were necessary.

The first urging stage was to create a cabinetmaking workshop¹⁴ specialized in the treatment of wooden boards, which was indispensable to treat knotty, worm-eaten and so fragile poplar used for Italian primitives to be restored and which was also lacking to such a prestigious collection as that of the Louvre and as we could see it with Sassetta and Lieferinx. G. Bazin was in favour of the enriching from the experience of a cabinetmaker called Claude Huot and who had already executed works on wooden boards for specialists in relining of the Louvre in the frame of private works outside the Louvre and who said he was ready to modernize: the cabinetmaking workshop specialized in wooden boards was created in the Louvre in 1966 and was headed by Claude Huot with the assistance of his first and very experienced fellowman, René Perche. In 1967 Claude Huot spend a month in the Institute of Rome to study with his colleagues how to reduce cracks (incrustations as V or U forms), how to use acrylic resin Paraloid B72 to strengthen the wood, to foresee sliding systems that were at that time in Rome metal tubes and mobile screws in oval holes. From then C. Huot and R. Perche applied those techniques, and always strove to better them, to the Campana collection, the restoration of which lasted for ten years and was over in 1976. Then C. Hulot went across Italy for a second informative and professional matter (Rome, Bologna and Tuscany) and his workshop located in the Louvre for twenty years (Cour Carrée, 2nd floor, Horloge Pavilion) organized till 1988 all prestigious and complex works for the Service of Restoration of the Paintings of the Louvre and of the national Museums. Based both on his genuine job and on the knowledge acquired in Italy from the Institute of Rome, C. Huot was then able to progress and invent, with R. Perche, specific maintaining systems, such as the frame and the mobile lining; they brought much care and refining to the miniaturizing of orthopaedics necessary

to the best conservation of wooden boards of paintings. Once the image board is strengthened, the remaining duty of G. Bazin was to widen restoring possibilities in terms of reintegration with the new *tratteggio*. Rather than influenced by a general deep reflexion on reintegration and on cultural conditions through which lacks can be filled, French specialists considered their Italian colleagues as the creators of a new technique of retouching and that youngest restorers of the pictorial layer of the Louvre were willing to know; actually those young restorers were mostly women, eager to discover and to learn from the older ones, and the men of the workshop in the Louvre let them, with a sort of condescendence, enter that new field that appeared so useful to the restoration campaign of the Campana collection in which the restorers were about to be involved for about ten years from 1966 to 1976. Scholarships were given in 1968 to Mrs Machoire, Mrs Nazat and Miss Chocqueel¹⁵ who spent about two months each in Rome in the Institute working with Mrs Mora who made everything she could to have their short mission efficient. After the same examination as that of the three young ladies¹⁶, Sylvaine Brans got in the restoration workshops of the museums in 1963 and also stayed in Rome; she then became specialist in *tratteggio*¹⁷. Moreover, Mrs Bertaux, expert in frescos and in frescos' restoration, was also working with the team and stayed in Rome at the ICR¹⁸ too. Between 1968 and 1970, many important professional positions were taken by G. Bazin and those five women restorers – his usual colleagues contributing to the establishing of a specific restoration policy of Italian primitives. Attention and care were prevailing at that time in terms of behavioural attitude in front of repaintings: many previous interventions were rightly kept (clothes' depiction, or faces with underlying layers that were very used¹⁹, complements that bring some kind of overall symmetry²⁰ or repaintings of style that were extremely ancient²¹); the purification of the original matter which consists of the taking off of its painting gangue is the only exception (re-apparition of the original form of the golden background of disassembled panels of a polyptych or the enhancing of layers that used to be blue in the past and that had been outrageously covered²³). That time is a time when important lacks had been kept visible, the preparation or even the wood had been left naked. It was only in 1970 that the first tries of *tratteggio* appeared, be it loose or neutral type²⁴ [photographs 7 and 8] or of very accurate, narrow and modulated type²⁵.

When G. Bazin leaves the Restoration Service in 1971, the technical team that he created in the Louvre in the field of support or pictorial layers, has already acquired professional experience and is ready to conduct an important and coherent restoration project.



Figure 7. Saint Peter, Antonio Vivarini, Inv. 20201, whole (Avignon, Musée du Petit Palais).



Figure 8. Saint Peter, Antonio Vivarini, Inv. 20201 (Avignon, Musée du Petit Palais), detail of the background: loose Tratteggio.

3. The influence of C. Brandi in the French painting restoration politics (in the Louvre): Gilberte Emile-Mâle 1971-1980 then Ségolène Bergeon 1981-1988

Collaborator of G. Bazin from the 1950s, G.E. Mâle succeeded him in 1971 and took his politics further, she intensified the rhythm of restoration, she increased their numbers diversifying collaboration with different museums and collections and organized the first documentary exhibitions on restoration. Collaborator of G.E. Mâle myself from 1969, I was sent to Rome in 1971-1972 (at the ICR and at the ICCROM) to acquire international knowledge in the field of restoration and to better know Italian skills because considered so useful to treat Italian primitives of the Campana collection which still represented at that time an important part of the works of the Restoration Service. Apart from following works in the workshop, I was in charge of: scientific aspects, the preparation of

the Restoration Commission, the organization of documentary exhibition on restoration as the presentation of the knowledge of the team; I then succeeded G.E. Mâle in January 1981. I then went on with her duties and increased the numbers of works, I developed documentary exhibitions to open to the public as many workshops as possible. To take on this role, it was necessary to increase the restoring team and we organized together, G.E. Mâle and myself, an examination to select restorers (1973 and 1986) so as to have a list of persons with real abilities and able to work on paintings of national collections; graduated restorers of the Institute of Rome often came for about ten years to bring their knowledge to the team, during either trainings or examinations (2 in 1973 and 2 in 1986)²⁶. The relationship with Italie and the ICR went on thanks to different missions, we asked P. et L. Mora for them so as to study specific problems in Paris.

3.1. End of the “Campana” campaign

The opening of the museum of the Petit Palais in Avignon, where the greatest part of the Campana collection was to be exhibited, apart from small masterpieces that were kept in the Louvre, was to be in 1976; many interventions on wooden boards had been carried out between 1966 and 1971, but in terms of pictorial layer, even though important examples had been studied, a great part of works were still to be done, on one hand the great number of small works due at the end, on the other hand the interventions that presented important difficulties. Finally the problem of frames had not been considered at all till 1975²⁷. The conclusion showed that 20% of the collection’s restoration costs were during the first five years while 80% were spent during the last five years.

*Double face Banner of the Brotherhood of St Blaise of Assisi by Niccolo de Foligno*²⁸
[photographs 10 et 11]

The difficulties which emerged from this masterpiece of the Campana collection were great, a torn cloth but bearing a pictorial layer on each side, repaintings of large size and a repainted frame. G. Emile-Mâle asked the Institute of Rome if it could take this masterpiece which seemed to her too difficult to treat. The Head of the Institute of Rome, G. Urbani, agreed and the French restorer J. Hourrière (which entered the Louvre in 1973), prizewinner of the Villa Médicis and who left to join the Académie de France in Rome in fall 1975, was in charge of the work under the authority of the team of the Institute of Rome. The process of binding thread to thread of a cloth in the torn parts was new at that time and was followed by the consolidation of the edges of the cloth and of its the fixing on the frame recognized as a genuine example of original frame; the treatment method

of repaintings was born. The masterpiece was sent back to France to be exhibited in Avignon and was still under restoration one year later (in June 1976).

Restoration politics of Italian primitives

The growing of the workshop, its modernization thanks to what international restorers brought in terms of skills and the perspective of a documentary exhibition on restoration in Avignon led us to clearly establish the elements of a restoration politics that would be specific to Italian primitives exhibited as a homogeneous whole in a museography that its creator, M. Laclotte, wanted to be very modern.

The aesthetical and historical bipolarity of C. Brandi represented a sort of thread to follow in all discussions and allowed us to find a way out of common dilemma:

- a little bit of incusted dirt was maintained to keep the visual idea of a painting realized five or six centuries before (Neri di Bicci)²⁹,
- cultural³⁰, iconographic³¹, shameless³² repainting were kept since they didn't alter the painting;
- different repaintings were removed, the aesthetical qualities and historical values of which did not influence the original: the genuine pictorial matter that was discovered underneath allowed, through the highlighted style, to have the masterpiece linked to an artist such as Antonio Alberti³³ [photographs 12 and 13].

Different types of retouches were used, like for instance the traditional "tratteggio" often used when the lack is a large one, when there is no preparation or when the style of the egg-painted masterpiece – already with juxtaposed lines – requires it³⁴ but also when the "glaze is visible" created in 1973 by Syvaine Brans and the degree of which can be altered³⁵; the latter is very useful when the preparation still exists, because it allows to highlight the cracks of the preparation, uniting factor of the masterpiece; Anne Lepage also used it in 1976³⁶ to put frequent incisions on the dark mantels of blue or above all azurite, into light, which are often the last remaining of the drawing of the artist. If the degree of reintegration in glaze is high, it loses its visible characteristics and gets near to illusionism, that is why "pointillism" was also put forward, as a retouch based as the tratteggio on the recomposition of colours in the eye and which can be executed on the preparation – which is not the case of the tratteggio which can only be considered on mastic.

The message conveyed by Brandi according to which as less reintegration as possible is advisable has been understood: we tried very often to leave the wooden board bare, each time there was no gilded frame demanding a link between image and frame or a naked preparation, each time the lack was not creating through the outlines a new

form, often in the case of blue mantels that used to be in azurite in the past, or in the case of clothes on gold or silver leaf; we often left the golden under-layer bare too (especially in the case of graffiti background or on the case of flesh depiction on golden leaves³⁷). The most difficult thing to understand and to teach and that was L. Mora's thought was the famous "sense of lack": indeed it is essential to leave some cracks opened going towards the centre of the depiction to avoid having a painting where the outlines would seem to be due to man when they are due to natural ageing.

The concept of "neutral tint", hint that doesn't exist but that allows to have lacks less apparent because they are treated, was less taken into consideration than visible retouches. The exceptional case of the polyptych with five panels by Zanino di Pietro with a gilded frame in perfect conditions gave the opportunity to use it: one of the five panels was in ruins (loss of the heads of the upper figure of St Jack and in the lower part of the painting the Dominican bust; to leave the wood bare as the common and easiest method could not be acceptable because of the gilded wood of the frame; a neutral tint was used in *tratteggio* of a red, yellow and green hue, looking like a golden used field, that allowed to establish a link between the remains of a figure and the frame without having the viewer noticing that the painting is actually used³⁸.

The interest in the frames of the Campana collection came very late but was essential for the understanding of the masterpieces that had frames; the equal importance given both to the masterpiece and to its frame derives from the studies of C. Brandi who widens the idea of restoration towards what is considered as the surrounding of the masterpiece, including the light in which it is exhibited. The more we have thought, the less often we have removed the frames of the 19th century: the historical testimony was appreciated as such; purification wasn't the rule during the end of the campaign; but some examples of removal of mastic and late repaintings have showed the importance of purifying the original depiction because it allowed to enhance some bright red hues painted in vermilion³⁹: the artists have been often interested, more often than we may think, in finishing their depiction in different ways.

3.2. Development of restoration politics in the Louvre

Documentary exhibitions on restoration and publications of the Service of Restoration of the Paintings of the National Museums testify of the importance of C. Brandi in the field as an unavoidable path to follow through missions executed in France by Paolo and Laura Mora to the requests of the Service's authorities.

The exhibition with catalogue "Restoration of Paintings" organized in 1980 in the

Louvre, in the Flore aisle, presented 35 paintings under restoration (merely aesthetical operation: cleaning and reintegration) with many documents to involve visitors in thoughts and demonstrations so rarely showed to them. The whole catalogue is embedded with the “the spirit of Rome”: the pillar of aesthetical and historical bipolarity is recalled and linked to different situations; the patina that “erases materiality” is illustrated, described and advised; reintegration, the aim of which is to “reduce the appearance of lacks” is presented in different forms and to different degrees. The duty was to show to the public situations and processes that were wrongly considered as too technical to be understood; the very difficult choice of the masterpieces to present, the selection of the stages of the work to display and the level of enlargement of the documents required to avoid the visit of the workshop, are important to have the public informed: it is the duty of a public institution; one should never forget that museum works belong to the public and the public has the right to have access to information on conducted interventions on the cultural heritage.

Another documentary exhibition with catalogue “Conservation and restoration. Paintings of the Museum of Dijon.” came as a complement to the former exhibition on aesthetical measures and was presented in 1983 in Dijon at the national Museum Magnin⁴¹; it was on the subject of material conservation and on the problems underlying to the board. The woman who organized it, Odile Cortet, also went in the past to the ICR in Rome where she spent some time for a training which allowed her to acquire a sort of “Brandian” knowledge, if we can call it like that, which led her to conduct a true restoration politics.

The relationship between Rome and Paris regarded, apart from the staff (Odile Cortet and myself), above all the restorers: Italian women restorers come to France to work like Anna Marcone as a trainee, Victoria Giartosio Montorsi and Sandra Roca Rey, first as trainees and then as restorers for several years; French restorers kept on going to Rome, either those who were already formed so as to maintain that link (Anne Lepage), either other ones to enrich their own experience (Nicole Delsaux) or to learn different techniques (Edouard Déchelette for relining).

An important mission was conducted by L. and P. Mora on our request in Paris in 1981 in the Louvre and at the Museum Jacquemart André. The experience in frescos is not that common in France; yet restoration of wall paintings on the ceilings of the Louvre in the old apartment of Anne of Austria by F. Romanelli⁴² were a difficult job: Laura and Paolo Mora immediately proved that there were frescos with incisions in the fresh matter through pasteboard and with successive giornate; the hues near green, yellow and red

could be explained quite easily: those colours derive from clayey grounds; under the effect of humidity clay swells, its micelles slide towards one another and the whole raises up. The Mora's experience allowed the woman restorer, Jeanne-Marie Bertaux, to go on with her work with more confidence. Paolo and Laura Mora brought their great experience to the Museum Jacquemart André too, which had entrusted several masterpieces:

- *The dead Christ* by Botticini⁴³ (painted near the end of his life) could rather be purified than some may have thought, especially the greenish flesh of the Christ's body was in a sufficient good state,
- *The Madonna and Saints* by Botticini⁴⁴ (painted in his youth) [photograph 9] was



Figure 9. *The Madonna and Saints*, Botticini, D. 763 (Paris, Musée Jacquemart André), whole, front (under work).

showing chronic rising up; according to the chalky nature of the plaster on the wood that is different from the chalky nature of the plaster when tinted, Paola Mora guessed, even though nobody could ever imagined it, that the masterpiece had probably previously been transposed (maybe in the 18th century), also because no piece of cloth appeared to be missing. This opinion allowed to have “the renewal of transposition” without any comments that we all may express concerning a transposition. Care led us to keep the important recomposed zone (in the 18th and 19th centuries) before it was possible to make an intervention as a compromise to keep this historical mark.

- The double face banner of *St Catherine* painted by Pietro di G. d’Ambrogio⁴⁵ [photograph 10] presented some dark, geometrical spots that could not be defined so far; Laura Mora was used to copper hues and she thus came to the conclusion of diffusion of the brown colour because of copper ions from one side (green brown wings around *St Catherine*) toward the other side (*the Crucifixion*) [photograph 11]; this diffusion happens because of oil: however this painting with egg presents on the surface a greyish layer due to ageing oil with which the painted was rubbed in an attempt of refreshing it. Laura Mora also advised to rather age the cloth in the lacks so as to avoid the use of mastic. Paolo and Laura’s wide and coherent vision has always been very instructive to us.

Some cases studied in the Louvre could illustrate the application of C. Brandi’s message to a wide variety of problems that appeared. The respect for aesthetical and historical bipolarity allowed to solve many study cases: many enlargements of paintings⁴⁶ were kept, some in the style of Caravaggio and in the mannerist style which had been displayed outside, some baroque “tondi” from round to oval form, and intended to hide them under large frames; we pondered over the problem of political repaintings: to respect the religious painting of the middle of the 17th century by Romanelli kept in the Louvre, we removed from one Victory a laurel wreath and a lictor’s fasces that had been added in 1799⁴⁷ under the Revolution to a Faith figure; we could also, by respect for history, have kept the Masonic misrepresentation instead of privileging the religious depiction by respect for the original aesthetical and iconographic composition by Romanelli. We also developed the concept of patina including its ethnographical notion: the disparagers of Sigismond Pandolfo Malatesta vandalized the mouth and eye of his profile depiction painted by Piero della Francesca and kept in the Louvre: this was considered as the testimony of how this sovereign of Rimini was held in contempt and was thus kept as a sociological mark of that time during the restoration of the painting in 1978⁴⁸.

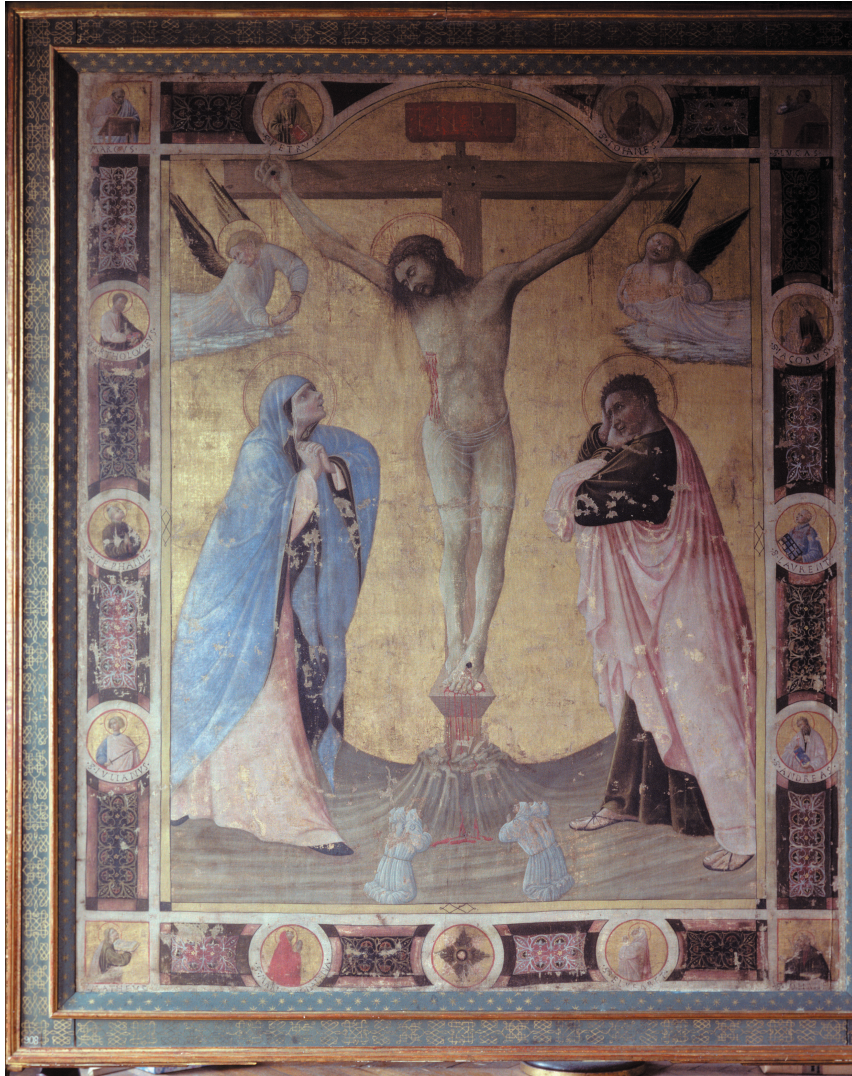


Figure 10. Banner: Crucifixion between the Virgin and Saint John, Pietro di G. d'Ambrogio, D. 908, whole (Paris, Musée Jacquemart André).



Figure 11. Banner: Saint Catherine of Alexandria in glory, *Pietro di G. d'Ambrogio*, D. 908, whole (Paris, Musée Jacquemart André).

The most difficult message of C. Brandi is that of potential unity: a work of art is not a whole made of different parts, each fragment has a part of the whole, that is why a masterpiece in a fragmentary state is made of fragments that have a potentiality; it is said that the masterpiece has a potential unity when, even in a lacking state, an amateur can, according to his culture, imagine it as a complete one and enjoy it; but an alteration degree exists beyond which whatever observer cannot identify the work and enjoy it. The aim of the restoration is to complete as much as possible the lacks so as to reach potential unity, but also to little complete the lacks so as to respect the story of the painting and accept its state, its authenticity and history. Hence an Angel by Beato Angelico⁴⁹ in the Louvre was not completed, because its surrounding lacks don't alter its reading and a predella by Perugino⁵⁰ where some faces are lacking, was treated by a neutral grey tint in one *tratteggio*, in the overall colour of the background, to enhance the original fragments still existing.

The visible retouch was pointillist (points of the same colour of the hue of the background but more intense) to evoke the incident of the retable of St Nicolas of Tolentino painted by the young Raphaël⁵¹: this painting was broken during an earthquake in the 18th century; only some fragments were miraculously saved but the general painting showed degradation on the edges⁵¹. Another type of visible retouch was made on the leather, also called "gilded", wall coverings of the beginning of the 17th century of the walls of the Museum of Ecoen: spots of pictorial matter deriving from the successive curves and straightening up of the hair of stiff brush (one colour each brush) allow a far integration of the lacking areas according to a process that is economically acceptable (cheaper than pointillist under the magnifying glass), and that is aesthetically and historically satisfying (regarding pointillism this "spotting" retouch appears different from the original and from far away the whole is recomposed).

The reintegration of lacks through processes that are visible from nearby can be used with the aim of diminishing the effects of technical mistakes by some painters, especially the French ones of the first quarter of the 19th century, like Prud'hon, Delacroix, Scheffer, the masterpieces of whom are often showing very large young craquelures; those cracks come from the difficulty of drying because of three main causes: the presence of a drying inhibitor in the pigments, too much oil in comparison with the chosen pigments or the non respect of the rule "fat on thin"; so large young craquelures alter the reading to such an extent that they should be treated but at the same time they appear significant in terms of technique, even though defective, of some artists and they can't thus be hidden; the will is to find a way of having that alteration⁵² less striking; different

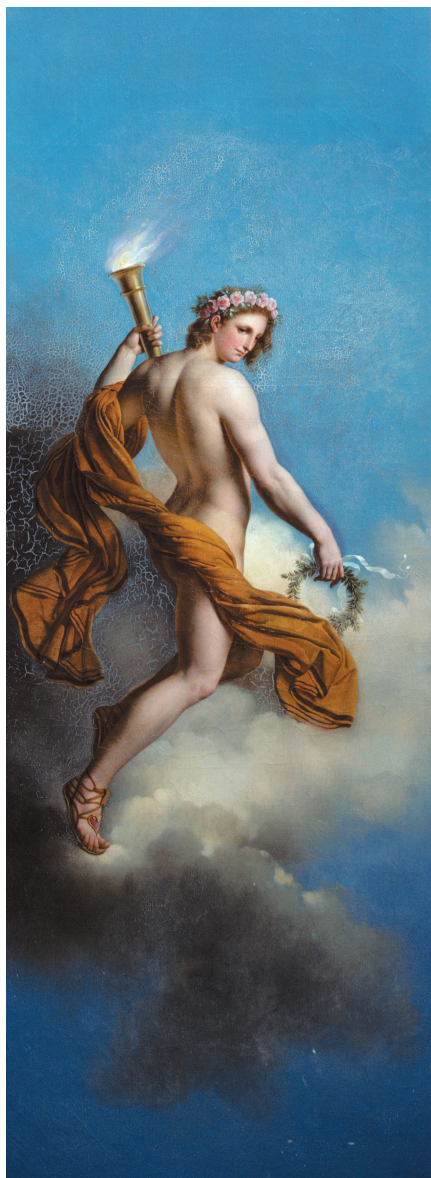


Figure 12. Hymenaeus, Girodet, Inv. 4956 (Compiègne, Château Musée national) whole after reintegration of the background with a low, yet sufficient degree.

processes were realized in the Louvre: for Girodet a background tint deep inside the craquelures, in the same colour, yet slightly less intense, than the original one⁵³ [photographs 12 and 13]; for Gérard double sliding line when the final matter slid onto the clear under-layers, which diminishes the shine of the under-layer⁵⁴; finally the filling at the centre of the crack with a colour similar to the local one, but leaving at the edges of the young cracks of



Figure 13. Hymenaeus, Girodet, Inv. 4956 (Compiègne, Château Musée national) Detail: reintegration with low level with the same hue but with a clearly lower value on the white background of the young craquelures.

Parrocel a strip where the background appears in reserve like “strips in reserve”⁵⁵, the aim of which is to respect perfectly the cracks because their thinness doesn’t alter any longer the depiction.

C. Brandi’s message is that restoration is not a technical operation, but it is a philosophical one; his aim was to erase empiric restoration and this intent has probably been reached all over the world, except maybe in places where general and scientific documents are not available for economic or cultural reasons; it is indeed a mistake against future archives: restoring without preliminary studies, without any scientific knowledge should be understood as an insult to art. Restoration, a critical act as C. Brandi said, is nowadays taught as an official and international field, but we can’t be sure that restoration represents everywhere a true subject⁵⁶ with its history, its deontology, the definition of the roles of the actors, their experience, an accurate scientific research with specific aims⁵⁷ in terms of restoration and finally with a clear terminology⁵⁸.

Notes

- ¹ M. Hours “Le laboratoire du Musée du Louvre. Notice historique des origines à 1967”, *Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre, supplement to the magazine* “Revue du Louvre”, Conseil des Musées nationaux, Paris, 1966 (p. 35-45).
- ² In 1948 René Huyghe fought in favour of the laboratory and suggested that the lab organize a documentary exhibition on what sciences can bring to painting; the exhibition realized in 1949, first in the Louvre, with the *Portrait of Titus* by Rembrandt, *St Jean-Baptiste* by Leonard of Vinci, *Caravans* by Van Gogh and *Triptych Braque* by Rogier van der Weyden, then sent to Copenhagen had a great success that appeared determining for the existence of the lab and for the registration of the staff in the budgets of the Direction of Museums of France.
- ³ S. Bergeon Langle “Polemics surrounding the restoration painting and sculpture: a short history” in *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 15 Jahrgang 2001. Heft 1 (pp. 7-26).
- ⁴ *Manual on the conservation of paintings*, International Institute of Intellectual Cooperation, Paris, 1940, reedited par Archetype publications and ICOM, London, 1997.
- ⁵ C. Brandi, “Le nettoyage des peintures: patine, vernis et glacis” in *Burlington Magazine*, juillet 1949. N. Mac Laren and A. Werner, “Some factual observations about varnishes en glazes” in *Burlington Magazine*, 1950. C. Brandi, “Alcune osservazioni di fatto intorno a vernici e velature”, in *Bollettino dell’Istituto Centrale per il Restauro*, 3-4, 1950 (p. 9-29).
- ⁶ Hero Boothroyd Brooks, *A short history of IIC. Foundation and Development*, IIC, London, 2000.
- ⁷ R. Huyghe, *Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes: position du problème*, in *Alumni*, vol. XIX, 1950.

- ⁸ G. Emile-Mâle, "Germain Bazin, 1901-1990" in CORÉ, n. 11, december 2001 (pp. 52-56).
- ⁹ J. Marette, *Connaissances des primitifs par l'étude du bois*, Picard, Paris, 1961.
- ¹⁰ RF 1956-11 Sassetta *The Virgin and the Child surrounded by six angels* (centre), *St Anthony of Padua*, *St John the Evangelist* (panels). Elements of the polyptic of Borgo San Sepolcro (1437) with front and back sides (now separated) of the triptic Berenson and belonging to the Teyssonneau collection (Bordeaux) where it was restored in 1903-1904 (entrusted to Brisson-Leguay in Paris: which means that the board was worked upon). Archives of Restoration, National Museums, C2RMF, Versailles.
- ¹¹ RF 1962-1 (ex Master of San Sebastian). Josse Lieferinxe *Crucifixion*. Photographs in 1962 by Agraci: two disassembling splits and the wood is so worm-eaten that the cracks are not straight any longer. Analysis by J. Marette: walnut tree wood. Archives of Restoration, National Museums, C2RMF, Versailles.
- ¹² MI 714 Luini *The Adoration of the Wise Men*, MI 715 Luini *The Christ blessing*, MI 713 Luini Nativity. Detached frescos *a massello* of the oratory of Greco Milanese brought in 1810 to the Litta Palace (Milan): they are part of the collection of the Duke Ant. Litta Visconti Arese till 1867 when they were bought to the heirs of the Duke by Napoleon the 3rd.
- ¹³ S. Bergeon, *Comprendre Sauver Restaurer*, RM gestion, Avignon, 1976 (préface de G. Bazin, introduction by G. Emile-Mâle). G. Emile-Mâle "La restauration des primitifs italiens du Musée du Petit Palais d'Avignon" as well as S. Bergeon and E. Mognetti, "Quelques problèmes rencontrés" in *Revue du Louvre*, 4-1977 (pp. 259-270).
- ¹⁴ S. Bergeon, G. Emile-Mâle, C. Huot, O. Baÿ, "The Restoration of Wooden Painting Supports. 200 years of History in France" in *The Structural conservation of Panel Paintings*, Proceedings of a Symposium at the Paul J. Getty Museum, April 1995, The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1998 (pp. 264 à 288).
- ¹⁵ Interviews with Chocqueel in Roubaix in June 2001 in the framework of a European project "Memoria vivente del Restauro", the leader of which was the CERR (Siena, Italy) and those in charge of the making of audiovisual products were part of the Association Giovanni Secco Suardo. Tapes available at the CERR of Siena (Ospedale of Santa Maria della Scala).
- ¹⁶ Archives of Restoration, National Museums, C2RMF, Versailles.
- ¹⁷ MI 432 Taddeo di Bartolo *The Virgin and the Child*. (Avignon, Museum of the Petit Palais). A modulated *tratteggio* was done in 1971-1972 on the face of the Virgin (her left cheek) and allowed to reconstruct the rosy flesh, a lock of blond hair and the grey veil. The extreme accurateness and shone of this *tratteggio* are the illustration of the very good quality of the retouch with a high degree of reintegration of Sylvaine Brans.
- ¹⁸ Inv. 20201 Antonio Vivarini *St Peter* (Avignon, Museum of the Petit Palais). A blue *tratteggio* with

- far dashes link the azurite fragments that can be seen at the background; this retouch done in 1970 by Jeanne Marie Bertaux shows the low degree of reintegration chosen for the blue background.
- ¹⁹ In the triptic of the Rovere (Avignon, Museum of the Petit Palais). Inv. 382 Massone *Nativity* (centre), *St François and Sixte IV*, *St Anthony of Padua* and *Giuliano della Rovere*, the depiction of Sixte IV full of repaintings was left as such in that the original painting seemed very used.
- ²⁰ MI 513 Giovanni di Paolo *St Augustin* (Avignon, Museum of the Petit Palais). The entire left side corresponds to a board added at the top of the panel, maybe in an intent to diminish dissymmetry due to a loss of equivalent on the left side of the original right thin panel and showing an original group of monks. The late figures added on the left on the added board were kept by respect for the overall equilibrium.
- ²¹ Inv. 20148 Master of the Madeleine *The Last Supper* (Avignon, Museum of the Petit Palais). Except for the fleshs and the golden background, the whole pictorial layer of the 13th century has been repainted between the 15th century (clothes) to the 17th century (tablecloth, hair and beards). In front of the importance of the operation, it was decided in 1970 on granting a purification.
- ²² MI 363 Master of Santa Verdiana *The Virgin and the Child surrounded by eight angels*.
 MI 367 Master of Santa Verdiana *St John-Baptiste, St Anthony of Padua and the donor Bonifazio Lupi*;
 MI 366 Master of Santa Verdiana *St John the Evangelist, St Louis of Toulouse and the donor Catarina dei Francesi* (Avignon, Museum of the Petit Palais). Those three paintings with opaque and unifying blue repaintings, have reached an original golden tint, of the same rib form as the testimony of the lost frame of the triptych. Once this purification executed by Janine Nazat-Roussel as early as 1970, it was possible to reassemble the panels with their centers.
- ²³ Inv. 20267 Bartolo di Fredi *The Adoration of the Shepherds* (Avignon, Museum of the Petit Palais). The restoration executed as soon as 1970 by Maddy Machoïre consisted in daring remove the gross repainting of the Virgin's mantel that used to be in azurite but that had become completely cracking and the second look of the Virgin directly added on the green earth, only remaining layer of the flesh: it was thought that the artist might be more appreciated in that the painting was everywhere else in good conditions.
- ²⁴ Cf. note 18.
- ²⁵ Cf. note 17.
- ²⁶ In 1973, French women graduated in Rome, Anne Lepage and Nelly Rotschild-Munthe; in 1986, an Italian woman Victoria Giartosio Montorsi and an Italo-Peruvian Sandra Roca Rey. Archives of Restoration, C2RMF, Versailles.
- ²⁷ A temporary workshop was settled in the Louvre in the Cour Carrée on the second floor near the

cabinet workshop where the gilder and gilt restorer Jean Alot set up his staff so as to execute in a short time and under our authority the necessary works.

- ²⁸ MI 487 Banner of the Brotherhood of St Blaise of Assise: front, *Virgin of Mercy between St François and Ste Claire*; back *St Blaise on the throne between St Ruffin and St Victorin*, above: the *Annonciation*, below *Scenes of the legend of St Blaise*. Arrived in Rome on December the 4th 1975, the banner was under study in the Institute of Rome to find the best solutions, under the authority of Paolo et Laura Mora, by the French restorer Jacques Hourrière and the Austrian woman restorer Franziska Rall (who shall become Mrs Hourrière); the restoration went on between 1976 and 1988 but is not completed yet. Archives of Restoration, C2RMF, Versailles.
- ²⁹ Inv. 20250 Neri di Bicci *The Coronation of the Virgin* (Avignon, Museum of the Petit Palais). The face of the Christ kept a grey veil.
- ³⁰ MI 420 Master of the Crucifix de Pesaro *Crucifixion* (Avignon, Museum of the Petit Palais). The phylactery that holds the character on the foreground, at the bottom on the right, presents a double Latin and Greek inscription that is relevant to the Adriatic culture.
- ³¹ Inv. 20274 B. Vivarini *St Petrone et St Jacques* (Avignon, Museum of the Petit Palais). The hand with gloves of the bishop on the right holds a brown coloured city that evokes Bologna leading to the identification with St Petrone; indeed it is a very old repainting because it has some cracks. The repainting was kept because we didn't know, in spite of all scientific studies, what the underlying original form was and in which condition it was. Once informed, art historians can look for another definition to this Saint Bishop.
- ³² Inv. 20254 Botticelli School. *The Virgin and the Child with an angel* (Avignon, Museum of the Petit Palais). A flower wreath covers the body of the Jesus: from very near it can be noticed that a rose opaque flower with an intense green and bluish stem, different from the original rose and transparent green hints, aims at hiding Jesus's sex. This testimony of decency was not removed because of its great pictorial quality.
- ³³ MI 445 Antonio Alberti *Triptych: The Virgin and her child* panels: *St Dominique* and *Ste Madeleine* (Avignon, Museum of the Petit Palais). The intervention on this work of art by Maud Chocqueel in 1971-1973 is the most spectacular of all Campana interventions: under two successive repaintings (reddish of the 17th century then whitish of the 19th century), the original flesh of the Virgin with intense white hints on a green and slightly bluish earth has been reached and changed the painting to such an extent that Mr Laclotte said it was probably painted by Antonio Alberti.
- ³⁴ MI 443 Pietro di Domenico of Montepulciano *The Virgin of Mercy* (Avignon, Museum of the Petit Palais). The restoration executed by Regina da Costa Pinto dias Moreira in 1976 presents a penitent back entirely reconstructed *a tratteggio*.
- ³⁵ MI 490 School of Marches *The Virgin and the Child among many children between St Jérôme and*

- St François* (dated 1488) (Avignon, Museum of the Petit Palais). The entire azurite blue background is lost, except in a small area on the right of *St François*.
- ³⁶ MI 510 Pseudo Pier Francesco Fiorentino *The Virgin and the Child* (Avignon, Museum of the Petit Palais). The azurite of the mantel of the Virgin was lost; the preparation of many hues, light or dark ivory, was first of all settled to a hint of general dark ocre for the whole blue crack and then a blue transparent layer was spread.
- ³⁷ MI 424 Pellegrino di Mariano *The Virgin and the Child surrounded with Saints* (Avignon, Museum of the Petit Palais). During the restoration conducted by Anne Lepage in 1975 it was decided to leave the right hand of the Virgin with the crack: the flesh on the gold of a gibe, like her the dress of the Virgin, still has little adherence.
- ³⁸ MI 421 Zanino di Pietro *Polyptych with five panels: Calvary; on the right St Peter and St John-Baptiste on the left, St Jérôme and St Jack* (Avignon, Museum of the Petit Palais). Intervention in 1975-1976 by Maud Chocqueel.
- ³⁹ Inv. 20179 Master of Figline *God the father* (Avignon, Museum of the Petit Palais).
- ⁴⁰ S. Bergeon, *Restauration des Peintures*, Cat. Exp. Flore, Louvre, Dossier n. 21 of the department of Paintings, RMN, Paris, 1980.
- ⁴¹ O. Cortet, *Conservation et Restauration. Peintures des musées de Dijon*, Cat. Exp. Dijon, Dossier n. 27 of the department of Paintings, RMN, Paris, 1983.
- ⁴² Frescos painted between 1655 and 1658. See S. Bergeon, "Quelques aspects historiques à propos de restaurer ou "dérestaurer" les peintures murales" in *Les anciennes restaurations en peinture murale*, Journées d'étude de la SFIIC, Dijon, 25-27 March 1993, SFIIC, Champs-sur-Marne, 1993 (pp. 9-30).
- ⁴³ D944 Botticini *The dead Christ* (Paris, Museum Jacquemart André). Intervention in 1981 by Marie-France Racine.
- ⁴⁴ D763 Botticini *The Virgin and the Child* (Paris, Museum Jacquemart André). Intervention on the board made on the 31st October 1985 by Emile Rostain.
- ⁴⁵ D908 Pietro di G. d'Ambrogio side *Ste Catherine*; back *Crucifixion* (Paris, Museum Jacquemart André). The refixing of the painting that presented a general state of micro rising was executed by Nicole Delsaux in 1981-1982 with sturgeon glue always keeping the painting visible thanks to the use of Altuglass panel with divider Melinex; pressure was possible thanks to adjustable jacks. The diffusion of copper is possible from the green colour of copper acetate become brownish.
- ⁴⁶ S. Bergeon, *Restauration des Peintures*, Cat. Exp. Flore, Louvre, Les dossiers du département des Peintures, n. 21, RMN, Paris, 1980 (pp. 44 to 57: the enlargements).
- ⁴⁷ A so-called Gasnier, in 1799, adds the straight and levels in some scenes and repaints forms during the revolutionary period. Those repaintings being pastel (laurel wreath) were easily removed without any damage to the original.

⁴⁸ Restoration by Jeanne Amooore.

⁴⁹ RF 1731 Fra Angelico, *Angel in adoration* (Paris, Louvre).

⁵⁰ MI 483 Perugino, *Resurrection of a Bishop* (Paris, Louvre). (One of the three panels of a predella: the two other scenes are in very good conditions.). A large crack, considering the small size of the painting (H 0,30 m x L 0,28 m) goes across the whole Resurrection of a Bishop from left to right, a scene painted on wood that is today worm-eaten. An ancient illusionist retouch presented two faces that had first been kept in a first stage of cleaning and that have become awful after the cleaning. Final reintegration was executed by Jeanne Amooore in 1979.

⁵¹ RF 1981-55, Raphaël, *Angel* (Paris, Louvre). In 1789 Città di Castello was devastated by an earthquake. Brescia keeps another *Ange* and Naples *the Eternal father et the Virgin*. The restoration of the angle of the Louvre was executed by Regina da Costa Pinto dias Moreira in 1983.

⁵² CI 18437, France, 17th century, *Wall decoration of Scipio* (Castel National Museum of the Renaissance, Ecoen). The whole depiction presents four scenes, each from 10 to 12 m². The reintegration executed by Jeanne Amooore with Marie-France Racine in 1979-1980 came after the filling of the cracks through an incrustation of leather covered with silver leaves, then also covered with a yellow shine, golden-like, as it was the case in the original technique. The background can shimmer and lets us consider the retouch precious.

⁵³ Inv. 4956 Girodet, *The Marriage* (Castel National Museum of Compiègne). Reintegration by Sandra Roca Rey in 1984.

⁵⁴ Inv. 4740 Gerard *Daphnis et Chloé* (Paris, Louvre). Reintegration by Carole Willoughby in 1987.

⁵⁵ Inv. 7123 Parrocel *The stop of the horse-riding grenadiers* (Paris, Louvre). Reintegration by Anne Lepage in 1986-1987.

⁵⁶ S. Bergeon and G. Brunel, "La restauration est-elle une discipline" in *Les Cahiers de la Ligue Urbaine et Rurale* (LUR), Numéro spécial: Art et Restauration, n. 144/145, 3rd and 4th term 1999 (pp. 68 to 74). S. Bergeon Langle "Du métier de restaurateur à la discipline de la restauration" in Carte, risoluzioni e documenti per la conservazione ed il restauro, Siena 14-15 March 2002, *Quaderni del CERR*, n. 3, Pacini, Pisa, 2006 (p. 163 to 171).

⁵⁷ S. Bergeon, M. Berducou and P.E. Nyeborg, "La recherche en conservation- restauration: pour l'émergence d'une discipline" in *Techné*, n. 6, 1997 (pp. 104 to 110).

⁵⁸ S. Bergeon "La terminologie en conservation-restauration: confusion et incidences" in *Tutela del Patrimonio Culturale: verso un profilo europeo del restauratore di beni culturali*, Summit e europeo, Pavia, 18-22 October 1997, Associazione Giovanni Secco Suardo, Bergamo, 1998 (p. 41 a 57). S. Bergeon and A. Le Gac "Pièges sémantiques: classification et interdisciplinarité, des recherches et la recherche" in *Con. be. for*, Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano, 2000 (p. 461 to 470).

Cesare Brandi et la France: l'Institut Central de Restauration de Rome et le Louvre (jusqu'en 1988)

L'influence qu'a eue C. Brandi en France en matière de restauration a été soit directe par ses relations en France soit indirecte à travers les hommes qu'il forma dans l'institution dont il fut le premier directeur (l'Institut Central pour la Restauration, ICR, Rome, 1939). Les milieux français de la restauration présentent depuis un demi siècle une imprégnation durable, au moins à l'échelon central des musées nationaux. La proximité de Rome et de Paris fut grande depuis la fin des années 1930 jusqu'à la fin des années 1980: période de convergences entre C. Brandi et R. Huyghe entre 1930 et 1950, aide directe de l'Institut de Rome à G. Bazin entre 1950 et 1971 puis illustration de l'influence de C. Brandi dans la politique française de restauration menée par G. Emile-Mâle puis S. Bergeon de 1971 à 1988.

1. Convergences entre Paris (R. Huyghe) et Rome (C. Brandi) entre les années 1930 et 1950

René Huyghe est la grande personnalité de cette époque au Louvre: entré au Louvre dès 1927 comme chargé de mission, il est nommé en 1930 conservateur adjoint et en 1937 conservateur en chef du prestigieux département des peintures qui comprend à l'époque à la fois l'atelier de restauration et le très jeune laboratoire. Ce dernier, créé en 1931 par deux argentins à Paris, le professeur Carlos Mainini et l'Ambassadeur Son Excellence M. Fernando Perez¹, a toujours été apprécié de René Huyghe et ses travaux promus car ils correspondent à son goût particulier et à sa curiosité pour les sciences nouvellement appliquées à l'art, tant pour mieux connaître la peinture que pour mieux la restaurer². La création du laboratoire du Louvre fait partie des suites de la Conférence internationale tenue à Rome en 1930 sur les méthodes scientifiques d'examen et de conservation des peintures.

Cette époque est aussi, en France, au Louvre, celle de la réorganisation de l'atelier de restauration à l'issue de l'affaire de la restauration du Portrait de Titus de Rembrandt³; l'atelier de restauration des peintures du Louvre est doté en 1935 d'un chef d'atelier, Jean-Gabriel Goulinat, très proche de R. Huyghe et comme lui très curieux des sciences; en 1936 une procédure de sélection des restaurateurs est mise en place. De plus J.G. Goulinat appartient au Comité technique international d'experts réuni déjà en 1933 à Paris pour préparer le manuel sur le Traitement des Peintures décidé par la Conférence internationale de Rome (1930): la version française est prête en 1939 et la version anglaise en 1940. René Huyghe et ses collaborateurs en France sont très impliqués dans la vie internationale.

La polémique née à Londres en 1946 dans les colonnes du Times, à propos de la restauration pendant la guerre de nombreux tableaux (près de 70) de la National Gallery va cristalliser les opinions de diverses personnalités et deux camps apparaîtront: celui de C. Brandi (Italie) et R. Huyghe (France) appelés "les modérés" et partisans d'un nettoyage partiel, donc subjectif des tableaux anciens et celui de Murray Pease (Etats-Unis), A. van Schendel (Pays-Bas) et W. Constable avec H. Ruhemann (Grande-Bretagne), partisans d'un nettoyage complet, dit objectif, appelés "les totalitaires"⁴. C'est à cette occasion que l'on vit apparaître une véritable convergence entre les positions officielles de l'Italie et de la France au nom de l'humanisme, de la sensibilité, du respect de la patine significative de l'authenticité d'un bien culturel; l'importance des glacis, souvent fragiles et si importants dans la finition par les artistes et souligné par C. Brandi; ces positions humanistes attachées à la sensibilité s'opposent à la technicité, au caractère scientifique et au primat de la matière (objective) sur l'image (subjective) de la position dite anglo-saxonne parfaitement exprimée par N. Mac Laren et A. Werner dans les colonnes du Burlington Magazine: pour eux

la patine "falsifie" les œuvres et ne respecte pas "l'intention originale" de l'artiste. On voit combien ces deux courants sont opposés: il ne s'agit pas de procédés de nettoyage différents mais bien de finalités distinctes de l'intervention.

Après la tournée des conférences de C. Brandi en 1948 à Bruxelles, Paris, Strasbourg et Bâle sur les dangers du nettoyage tant vis-à-vis des œuvres de toutes les époques il apparaît que tous les artistes (c'est cela qui est contesté par les spécialistes de Londres) ont utilisé des couches de finition transparentes et colorées (des vernis et des glacis...) et que la patine apportée par le Temps a transformé la matière en image; Brandi situe ici la différence entre l'artiste, pour lequel l'image prévaut, et l'artisan, qui s'occupe de la matière (C. Brandi insista sur ces points à Paris à la première Conférence générale de l'ICOM, en juillet 1948) tandis que les partisans du nettoyage total poursuivaient l'approfondissement de leurs recherches scientifiques et s'opposaient à la thèse "latine", Paris et Rome constituant un front convaincu et militant.

Avant que la rupture ne soit consommée et que le camp scientifique et anglo-saxon ne crée en 1950, à Londres, sa propre organisation, l'Institut International pour la Conservation (IIC)⁶, chargé de promouvoir l'objectivité de l'approche scientifique et ainsi l'élimination de tout secret, une tentative de résoudre ces disparités a eu lieu en créant au sein de l'ICOM dès 1948 le Comité technique international du "Traitement des Peintures": celui-ci se réunit chaque année pendant trois ans; en 1948, à Londres, sous l'égide de Philip Hendy, des tensions apparurent lors de la première réunion du comité: afin de créer des bases saines de discussion une enquête internationale sur le nettoyage fut décidée; déjà une parenté de positions apparut entre C. Brandi et R. Huyghe. En 1949, à Rome, le comité se réunit sous la présidence de C. Brandi et l'on y discuta des rôles respectifs des restaurateurs, des scientifiques et des conservateurs; pendant ce temps-là des joutes épistolaires eurent lieu entre C. Brandi d'un côté et N. Mac Laren et A. Werner de l'autre, ce dont témoignent dès 1949 des articles et leurs réfutations précis et documentés, publiés dans le Burlington Magazine (la polémique se poursuivra dans ces colonnes jusqu'en 1962). La rupture est proche. En 1950 à Paris, sous l'autorité de René Huyghe, le comité se réunit et prend connaissance du résultat de l'enquête internationale sur le nettoyage des peintures: les raisons, les procédés, les risques et les compétences humaines nécessaires au nettoyage sont bientôt publiés en 1950 dans Museum (n. 2 et n. 3) la revue de l'Unesco très récemment créée en 1948.

A cette date la stature de C. Brandi, déjà très grande en Italie, où il enseigne depuis 1948 l'histoire et la théorie de la Restauration, dépasse les frontières de son pays: historien et critique d'art, C. Brandi a intellectualisé la restauration qu'il définit non pas comme une simple remise en état, mise au point avec tout l'empirisme habituel d'antan, mais comme un acte critique. De son côté, en France, R. Huyghe qui a toujours été intéressé par le sujet, mais sans le même arrière-plan philosophique italien et allemand, constate qu'il a beaucoup d'affinités avec la position de C. Brandi; probablement sous son influence, à son tour, il a théorisé la position française du traitement du vernis, défini en 1950 une position subtile et créé l'expression **l'allègement du vernis**⁷; il reprend les arguments de C. Brandi lorsqu'il justifie l'allègement comme une intervention qui laisse sur le tableau un voile qui donne son harmonie à l'œuvre, qui lui enlève sa matérialité, qui transforme en une œuvre d'art des matériaux assemblés dans un certain ordre. Les notions anciennement toujours prônées de respect de l'œuvre, de la prudence du restaurateur, parce que les œuvres d'art sont des cas toujours uniques, trouvent ainsi au milieu du 20^{ème} siècle avec C. Brandi et R. Huyghe des avocats pour promouvoir la restauration et la faire passer du domaine technique des matérialistes dans la sphère intellectuelle des humanistes.

2. L'aide apportée par l'Institut de Rome à la Restauration des Peintures au Louvre: le rôle de G. Bazin

Nommé en 1937 adjoint du Conservateur en chef du département des Peintures, au Louvre, G. Bazin est chargé par R. Huyghe de la surveillance de

l'atelier de restauration; il organise le travail, suit les interventions et aura le devoir, en cas de litige, de trancher: en France l'historien d'art a la prééminence sur le restaurateur considéré, encore à cette époque, comme un technicien qui exécute. G. Bazin apporte au sujet toute ses qualités d'organisateur: il crée le double fichier d'identification et sanitaire des peintures, il exige le dossier de laboratoire avant d'intervenir et il fait rédiger des rapports systématiques d'intervention. Nommé, à son tour, conservateur en chef du département des Peintures du Louvre en 1950, G. Bazin⁸ par sa curiosité personnelle et grâce à l'aide de l'Institut de Rome fera faire au Louvre de grands progrès en restauration: pour G. Bazin le support n'est plus secondaire; qu'il soit de bois ou de toile, il porte une information historique capitale pour les tableaux et son respect commande déjà la moindre intervention possible; G. Bazin parraine la première étude approfondie sur les supports de bois des primitifs (J. Marette 1961)⁹, diminue au Louvre le pouvoir des rentoiliers qui rendaient de véritables oracles pour la santé des œuvres et transposaient trop souvent ou rentoilait de manière trop systématique.

Pendant toute la période de la querelle du vernis (de 1948 à 1962) G. Bazin, très proche de l'Institut de Rome, n'a cessé de développer le message de C. Brandi et de suivre la voie prudente de R. Huyghe en matière d'allègement de vernis. Quand, en 1966, il quitte la direction du département il reçoit la charge de créer le service autonome de la restauration des Peintures par détachement de l'atelier du département comme il y eut peu de temps auparavant le détachement du laboratoire: entre cette date de 1966 et la date de sa retraite 1971, G. Bazin a cherché à consolider le jeune service de restauration et moderniser le Louvre avec l'aide technique permanente de l'ICR auquel il enverra tableaux et restaurateurs.

2.1. Paris (Le Louvre) envoi des tableaux à Rome (ICR)

En 1956 le Louvre achète un important tableau de Sassetta, La Vierge entourée d'anges entre deux saints (Saint Antoine de Padoue et Saint Jean l'Évangéliste)¹⁰ [photo 1] et lors de la commission de Restauration du 29.01.1957 il est proposé de faire des sondages sur ce cas "très spécial": le vernis est bruni, les visages sont couverts de repeints assombris sur des accidents minimes, de l'or moderne à la mixtion recouvre l'or original brillant, à la feuille sur bol et bruni, les contours ont été repris; devant l'ampleur du travail G. Bazin souhaite des conseils et l'expérience de l'Institut de Rome et en particulier de C. Brandi qui connaît bien la technique siennoise riche en glacis innombrables et fragiles; il fallait utiliser un microscope pour bien discerner les retouches des couches originales transparentes et colorées, or les ateliers du Louvre n'en n'ayant pas, le chef de l'atelier, J.G. Goulinat, malgré son honneur blessé de voir des collègues étrangers restaurer une œuvre du Louvre, dut s'incliner devant G. Bazin qui envoya le tableau à l'Institut de Rome. Une fois à Rome, le panneau s'est avéré très fragile, avec une fente évolutive et renforcé au revers par un parquet trop fort et contraignant; il fallut procéder à la restauration du support de bois par les spécialistes du bois de l'Institut de Rome (réduction des fentes et incrustations en V, parquet de chant et très léger par le spécialiste Angelini) [photo 2]. On découvrit dans les vêtements de la Vierge entourée d'anges d'admirables glacis sur des feuilles d'argent autrefois bruni et éclatant mais devenu noirâtre cinq siècles plus tard par formation de sulfure d'argent; on fit dans les grandes et profondes lacunes une retouche "a tratteggio"; l'œuvre retrouva une délicate harmonie sans qu'aucune zone ne soit agressive: cette œuvre de 1437, un peu assourdie, laisse deviner sa splendeur ancienne. La fin de l'intervention donna lieu à une exposition à Rome, à l'Institut, inaugurée par le Ministre de l'Instruction Publique, tutelle de l'Institut de Rome et par l'Ambassadeur de France près le Quirinal; C. Brandi rendit hommage à G. Bazin qui, comme un médecin consciencieux, a eu la modestie de le consulter et il remercia la France de lui avoir confié une œuvre aussi insignie.

La tradition italienne de la restauration était reconnue, la collaboration internationale fructueuse et les institutions en jeu, l'Institut de Rome et le Louvre, en

rayonneront davantage, au mépris des jaloux qui, s'arc-boutant sur des positions égoïstes, font courir aux œuvres les périls que leur orgueilleuse inexpérience leur réserve.

De nouveau lors de l'achat en 1962 d'un rare tableau de Josse Lieferinx, une Crucifixion¹¹ [photo 3] peinte sur trois planches très vermoulues et contraintes par cinq traverses grossièrement vissées, G. Bazin aux prises avec un travail de restauration important du support de bois comprenant la réduction de fentes, la consolidation du bois vermoulu et l'apposition d'un parquet coulissant léger, constatait de nouveau, après le Sassetta en 1957, la carence du Louvre en matière de traitement du bois; il trouvait la situation tragique: à Paris "on sait amincir puis parqueter, on sait mettre des papillons sur des fentes mais on ne sait pas réduire une importante fente complexe (profonde et sinueuse), on ne sait pas garder l'épaisseur du bois et le renforcer avec légèreté". G. Bazin obtint de la Commission nationale de Restauration en 1964 que l'on voulut bien envoyer le tableau à l'Institut de Rome où le successeur de C. Brandi poursuivait une politique d'aide à la France: le tableau, accueilli par Pasquale Rotondi, directeur, Paolo et Laura Mora, le couple de restaurateurs en chef de l'ICR, fut traité à Rome tant pour le support (par le spécialiste Bellafemina) que pour la couche picturale (par Laura Mora); on a enlevé l'épais repeint à décor jaune sur la bordure du manteau de la Vierge et retrouvé un fin décor à croisillons d'or à la mixtion [photo 4] et l'on a fait un "tratteggio" modulé dans les lacunes des plis. Ce fut le dernier tableau sur bois du Louvre à être envoyé pour traitement du support; à cette date un atelier d'ébénisterie spécialisée allait tout juste être créé au Louvre.

2.2. Des restaurateurs italiens au Louvre

Une autre carence était constatée encore au Louvre par G. Bazin à propos des fresques; il existe au Louvre de nombreuses fresques anciennement détachées, telles celles de B. Luini¹², l'Adoration des Mages et la Nativité en particulier, installées depuis 1877 au premier étage près de la Victoire de Samothrace, dans la salle Duchatel. On voulut en 1956 modifier la présentation de cet espace et il fallait transporter ces célèbres et lourds fragments détachés de l'Oratoire de Greco Milanese, achetés par Napoléon III aux héritiers du Duc Anton Litta Visconti Arese après la mort de celui-ci en 1867; on fit donc venir de l'Institut de Rome, en avril 1957, les restaurateurs Tarcisio Spini (pour le support) et Luigi Pigazzini (pour la couche picturale) [photo 5] qui travaillèrent au Louvre, supprimèrent les briques et pierres qui restaient sur 15 centimètres d'épaisseur après le détachement "a massello" du 19^{ème} siècle et réduisirent les œuvres à 1 centimètre d'épaisseur d'intonaco; ils remplacèrent l'entourage de bois et de métal par un châssis de bois avec un treillage de fer [photo 6]. Pour clore leur travail ils bâtirent des doubles caisses avec un gainage intérieur de papier goudronné contre l'humidité. Une campagne photographique garde la mémoire de ce moment important de collaboration franco-italienne. La tradition a été conservée longtemps de consulter les plus importantes institutions italiennes (Rome, ICR et Florence, OPD) en matière de restauration des fresques (cf. plus loin).

Des restaurateurs français à Rome

G. Bazin eut aussi à organiser pour son successeur Michel Laclotte, nouveau chef du département des Peintures et spécialiste des primitifs italiens, la restauration de la collection Campana¹³: plus de 300 tableaux primitifs italiens, en général peints sur bois, souvent de peuplier, et dont la couche picturale comportait d'importants repeints successifs et de nombreuses lacunes. De simples mises en ordre ne suffisaient plus et il fallait mettre en chantier des interventions profondes, dites fondamentales, du support et de la couche picturale.

La première urgence fut de créer un atelier d'ébénisterie spécialisée¹⁴ en traitement des supports de bois qui était indispensable pour traiter le peuplier noueux, vermoulu et si fragile des primitifs italiens à restaurer mais qui faisait aussi cruellement défaut à une collection aussi prestigieuse que celle du Louvre

comme on le vit à propos de Sassetta et Lieferinx. G. Bazin favorisa l'enrichissement d'expérience d'un ébéniste, Claude Huot, qui avait déjà fait à titre probatoire des travaux de support de bois pour des rentoileurs du Louvre dans le cadre de leurs travaux privés, hors du Louvre, et qui se disait prêt à se moderniser; l'atelier d'ébénisterie spécialisée en support de bois est créé au Louvre en 1966, dirigé par Claude Huot assisté de son très expérimenté premier compagnon, René Perche. En 1967 C. Huot passe un mois à l'Institut de Rome pour étudier avec ses collègues la manière de réduire les cassures (incrustations en forme de V au lieu de U), d'utiliser la résine acrylique Paraloid B72 pour consolider le bois, de prévoir des systèmes coulissants de maintien qui à cette époque, à Rome, étaient des traverses de tubes métalliques et des vis mobiles dans des trous ovalisés. C. Huot et R. Perche appliquèrent tout de suite ces techniques, en les améliorant sans cesse, à la collection Campana dont la restauration, terminée en 1976 dura dix ans. Puis C. Huot fit un second tour professionnel d'information en Italie (Rome, Bologne et la Toscane) et ce fut son atelier installé au Louvre pendant vingt ans (Cour Carrée, 2nd étage, pavillon de l'Horloge) qui fit tous les travaux les plus prestigieux et les plus complexes pour le Service de Restauration des Peintures du Louvre et des Musées nationaux jusqu'en 1988. Sur la double base de son métier originel et de la généreuse information italienne des résultats de la recherche dans ce domaine à l'Institut de Rome, C. Huot put ensuite progresser et inventer, avec R. Perche, des systèmes spécifiques de maintien, tels le châssis-cadre et le doublage mobile; ils apportèrent un grand soin et beaucoup de raffinement à la miniaturisation des orthopédies nécessaires à la meilleure conservation du bois des supports des tableaux.

Une fois le support de l'image consolidé, il ne s'agissait plus pour G. Bazin que d'enrichir la palette des possibilités des restaurateurs en matière de réintégration avec le nouveau *tratteggio*. Plutôt qu'influencés par une profonde réflexion générale sur la réintégration et les conditions culturelles dans lesquelles on peut combler divers types de lacunes, les spécialistes français voyaient surtout dans leurs homologues italiens les créateurs d'une technique nouvelle de retouche que les plus jeunes du groupe de restaurateurs de la couche picturale du Louvre se montrèrent avides de connaître; il se trouve que ces "jeunes" étaient toutes des femmes, avides de nouveautés et de mise au goût du jour et leurs aînés, les hommes de l'atelier du Louvre, avec une légère condescendance, leur laissèrent investir ce nouveau champ qui était si utile pour la campagne de restauration de la collection Campana qui allait occuper les forces vives de l'équipe de restaurateurs pendant dix ans de 1966 à 1976. Des bourses furent attribuées en 1968 à Mme Machoire, Mme Nazat et Melle Chocqueel¹⁵ qui passèrent environ chacune deux mois à Rome à l'Institut de Rome auprès de Mme Mora qui fit tout pour rendre efficace leur très courte mission. Entrée en 1963 par le même examen d'aptitude que ces trois jeunes femmes¹⁶ dans les ateliers de restauration des musées, Sylvaine Brans fit aussi de son côté un séjour à Rome et devint experte en *tratteggio*¹⁷. De plus Mme Bertaux, fresquiste et restauratrice de fresques, fut adjointe à l'équipe et fit aussi un séjour à Rome, à l'ICR¹⁸.

Entre 1968 et 1970 beaucoup de positions importantes ont été prises par G. Bazin avec ces cinq restauratrices, ses interlocutrices habituelles pour poser les bases d'une politique de restauration spécifique des primitifs italiens. Beaucoup de prudence caractérise cette époque en matière d'attitude devant les repeints: on a, d'ailleurs fort justement, gardé beaucoup d'interventions anciennes (des décors de vêtement, ou des visages aux couches sous-jacentes trop usées¹⁹, des compléments qui rétablissent une symétrie générale²⁰ ou des repeints de style infiniment anciens²¹) et la purification de la matière originale qui consiste à ôter à celle-ci sa gangue de repeints est l'exception (réapparition de la forme originale du fond d'or des panneaux désassemblés d'un polyptyque²² ou remise en valeur de manteaux autrefois bleus puis outrageusement couverts²³). Cette époque est celle où de grandes lacunes sont gardées visibles, la préparation où même le bois laissés nus. Ce n'est qu'en 1970

qu'apparaissent véritablement les premiers essais de *tratteggio* soit de type lâche et neutre²⁴ [photos 7] soit déjà de type très précis, serré et modulé²⁵ [photo 8].

Quand G. Bazin quitte le Service de Restauration en 1971 les forces techniques qu'il a rassemblées au Louvre tant en matière de support que de couche picturale ont déjà acquis leurs expériences professionnelles et sont prêtes à servir un projet important et cohérent de restauration.

3. L'influence de C. Brandi dans la politique française de restauration des peintures (au Louvre): Gilberte Emile-Mâle 1971-1980 puis Ségolène Bergeon 1981-1988

Collaboratrice de G. Bazin depuis les années 1950, G.E. Mâle succéda à celui-ci en 1971, poursuivit sa politique, intensifia le rythme des restaurations, augmenta le volume de celles-ci en diversifiant les musées et collections qui faisaient appel à elle et fit faire les premières expositions documentaires sur la restauration. Collaboratrice à mon tour de G.E. Mâle, dès 1969, je fus envoyée à Rome (à l'ICR et à l'ICCROM) en 1971-1972 pour acquérir une information internationale en restauration et mieux connaître en particulier les compétences italiennes reconnues si utiles pour traiter l'abondance de primitifs italiens de la collection Campana qui constituait encore à cette époque une part importante des travaux du Service de Restauration des peintures du Louvre. Outre le suivi des travaux des ateliers je fus chargée des aspects scientifiques, de préparer les Commissions de restauration et de faire les expositions documentaires sur la restauration, vitrines du Savoir Faire de toute l'équipe puis je succédaï à G.E. Mâle en janvier 1981. A mon tour je poursuivis dans le sillage de celle-ci l'accroissement du volume des travaux et développai les expositions documentaires pour ouvrir les ateliers autant qu'il était possible, au public.

Pour assumer ce rôle nous devons augmenter l'équipe de restaurateurs et nous organisâmes toutes deux, G.E. Mâle et moi-même, des examens de sélection de restaurateurs (1973 et 1986) afin de disposer d'une liste de personnes aux compétences avérées pour travailler sur les peintures des collections nationales; des restaurateurs diplômés de l'Institut de Rome vinrent souvent pendant plus de dix ans enrichir l'équipe soit lors de stages soit lors de ces examens (2 en 1973 et 2 en 1986)²⁶. Les rapports avec l'Italie et l'ICR se poursuivirent aussi grâce à des missions que nous demandâmes à P. et L. Mora pour étudier des problèmes spécifiques à Paris.

3.1. Fin de la Campagne "Campana"

L'ouverture du Musée du Petit Palais à Avignon où devait être exposée la plus grande partie de la Collection Campana, sauf quelques chefs d'œuvre restés au Louvre, était prévue en 1976; beaucoup d'interventions sur les supports de bois avaient été faites entre 1966 et 1971 mais en matière de couche picturale, si quelques exemples importants avaient été traités, il restait à mener une très grande partie des travaux, d'une part la masse des mises en ordre prévues en final mais aussi d'autre part les interventions qui présentaient de très grandes difficultés. Enfin le problème des cadres n'avait pas du tout été pris en compte avant 1975²⁷. Le bilan fit apparaître que 20% des coûts de restauration de la collection furent assurés les cinq premières années et 80% de ceux-ci occupèrent les cinq dernières années.

La Bannière double face de la Confrérie de St Blaise d'Assise par Niccolo de Foligno²⁸ [photos 10 et 11]

Les difficultés posées par cette œuvre de la Collection Campana étaient grandes, un textile déchiré mais portant une couche picturale sur chaque face, des repeints sur de grandes surfaces et un cadre très repeint. G. Emile-Mâle, dans la suite des échanges précédents, demanda encore à l'Institut de Rome si celui-ci pouvait accueillir cette œuvre qui lui semblait à juste titre hors de nos compétences. Le directeur de l'Institut de Rome, G Urbani voulut bien l'accepter et le restaurateur français J. Hourrière (entré déjà en 1973 au Louvre), lauréat de la Villa Médicis et parti comme pensionnaire à l'Académie de France à

Rome à l'automne 1975, fut chargé du travail sous l'autorité de l'équipe de l'Institut de Rome. Le procédé, nouveau à l'époque, de raccord fil à fil du textile dans les déchirures fut suivi de la consolidation des bords du textile et de sa fixation sur le cadre qui fut reconnu comme un cas très rare de cadre original conservé; la méthode de traitement des repeints a été mise au point. L'œuvre revint en France pour être exposée à Avignon, en cours de restauration moins d'un an plus tard (en juin 1976).

Politique de restauration des primitifs italiens

L'accroissement de l'atelier, sa modernisation avec beaucoup d'apports de restaurateurs étrangers, la perspective d'une exposition documentaire sur la restauration à Avignon nous encouragèrent à expliciter avec clarté les éléments d'une politique de restauration spécifique des primitifs italiens exposés comme un tout homogène dans une muséographie voulue très moderne par son concepteur, M. Laclotte.

La bipolarité esthétique et historique de C. Brandi nous a servi de fil conducteur dans toutes les discussions et nous a permis de sortir des dilemmes habituels:

- on a gardé un peu de la crasse incrustée sur des primitifs pour garder la vision d'un tableau peint il y a cinq ou six siècles (Neri di Bicci)²⁹,
- on a gardé des repeints culturels³⁰, iconographiques³¹, de pudeur³², qui ne portaient guère de préjudice à l'œuvre,
- on a au contraire enlevé divers repeints dont les qualités esthétiques et la valeur historique ne l'emportaient pas sur l'original: la matière picturale originale retrouvée permettait, par le style mis en lumière, que l'œuvre soit nouvellement attribuée à un artiste tel Antonio Alberti³³ [photos 12 et 13].

Divers types de retouche ont été utilisés, souvent le traditionnel "tratteggio" quand la lacune est grande, la préparation absente et que le style, déjà à traits juxtaposés, de l'œuvre peinte à l'œuf s'y prête³⁴ mais aussi le "glacis visible", mis au point en 1973 par Syvaine Brans et dont on peut faire varier le degré³⁵; ce dernier est très utile quand la préparation existe encore, car il permet de valoriser les craquelures de la préparation, facteur d'unité de l'œuvre; il a aussi été utilisé par Anne Lepage en 1976³⁶ pour mettre en valeur les incisions fréquentes dans les manteaux sombres de bleu surtout d'azurite et souvent seuls souvenirs du dessin de l'artiste. Si le degré de réintégration en glacis est élevé celui-ci perd son caractère visible et se distingue peu alors de l'illusionnisme, c'est pourquoi on a aussi proposé du "pointillisme", retouche basée comme le tratteggio sur la recombinaison des couleurs dans l'œil et qui peut être fait sur la préparation contrairement au tratteggio qui, en toute rigueur, ne se conçoit que sur mastic.

Le message de Brandi selon lequel le moins possible de réintégration est souhaitable a été reçu: on a essayé, très souvent de laisser le support de bois nu, chaque fois qu'il n'y avait pas de cadre doré qui exigeait un lien entre image et cadre ou la préparation nue, lorsque la lacune ne créait pas, par ses contours, une forme nouvelle, souvent dans le cas de manteaux bleus autrefois en azurite ou de vêtements sur or ou argent; on a aussi souvent laissé la sous-couche d'or nu (en particulier lors de décor en sgraffito ou de carnation posée sur or³⁷). La chose la plus difficile à comprendre et qui était un morceau de bravoure de l'enseignement par l'exemple et la parole de L. Mora était le fameux "sens de la lacune": en effet il est essentiel de laisser quelques lacunes non closes en allant des bords vers le centre de la composition pour éviter le malaise d'une composition aux contours apparaissant alors comme dus à l'homme et arbitraires alors qu'ils sont le reflet du hasard du vieillissement naturel.

Le concept de la "teinte neutre", teinte qui n'existe pas mais permet de faire passer les lacunes, ainsi traitées, à l'arrière plan, a été moins pris en compte que les retouches visibles. Le cas exceptionnel du polyptyque à cinq panneaux de Zanino di Pietro dans un cadre doré en partait état fut cependant l'occasion d'y recourir: l'un des cinq panneaux était en ruine (perte des têtes de la figure supérieure de St Jacques et dans le registre inférieur d'un buste dominicain);

laisser le bois nu, méthode simple qui vient immédiatement à l'esprit, était inacceptable en raison de l'écrin de bois doré que constituait le cadre; on a réalisé une teinte neutre en tratteggio de couleur rouge, jaune et verte, équivalent à un champ d'or usé, qui a permis le lien entre les restes d'une figure et le cadre sans que de loin le spectateur ne s'aperçoive de l'état ruiné du tableau³⁸ [photo 14].

L'intérêt porté aux cadres dans la Collection Campana fut tardif mais essentiel pour la compréhension des œuvres qui avaient gardé leurs cadres; l'égale importance accordée à l'œuvre et à son cadre est due aux travaux de C. Brandi qui élargit beaucoup la notion de restauration à la prise en compte de tout l'environnement de l'œuvre y compris la lumière sous laquelle elle est montrée. Plus on a réfléchi moins on a enlevé les cadres du 19^{ème} siècle: le témoignage historique a été apprécié comme tel et conservé; la purification n'a pas été la règle lors de la fin de la campagne; mais quelques exemples de suppression des mastics et repeints tardifs ont montré tout l'intérêt de la purification de l'original ce qui a fait retrouver certaines tranches rouge vif peintes en cinabre³⁹: les artistes, plus souvent qu'on ne croit, se sont intéressés aux diverses manières de clore leurs compositions.

3.2. Développement de la politique de restauration au Louvre

Des expositions documentaires sur la restauration et des publications du Service de Restauration des Peintures des Musées nationaux témoignent de la trace en profondeur qu'a laissée la pensée de C. Brandi, trace revivifiée d'année en année par les missions exécutées en France par Paolo et Laura Mora à la demande des autorités du Service.

L'exposition avec catalogue "Restauration des Peintures" présentée en 1980⁴⁰ au Louvre, dans l'aile de Flore, montrait 35 tableaux en cours de restauration (opération esthétique seulement: nettoyage et réintégration) avec une abondante documentation pour permettre aux visiteurs de participer aux prises de position et aux démonstrations si rarement portées à la connaissance du public. Tout le catalogue est imprégné de "l'esprit de Rome": le principe de la bipolarité esthétique et historique est rappelé et décliné en diverses situations; la patine qui "enlève sa matérialité à l'œuvre d'art" est illustrée, décrite et prônée; la réintégration dont le but est de "réduire l'émergence de la lacune" est présentée sous ses divers types et à divers degrés de chacun d'entr'eux. La mission confiée était de montrer au grand public des situations et des procédés que l'on a considérés à tort comme trop techniques pour être compris; le choix très difficile des œuvres démonstratives, la sélection des moments du travail d'intérêt "pédagogique" à montrer, le niveau d'agrandissement des documents indispensable pour remplacer la visite d'atelier, sont des efforts faits en direction du public pour le tenir informé: ce n'est pas une coquetterie mais le devoir d'un service public; il ne faut jamais oublier que les œuvres des musées appartiennent à tous et le public a droit à l'information sur les interventions menées sur le patrimoine culturel public.

Complémentaire de cette exposition sur les mesures esthétiques, une autre exposition, documentaire avec catalogue "Conservation et Restauration. Peintures des musées de Dijon", a été présentée en 1983 à Dijon au Musée national Magnin⁴¹; elle traitait de la conservation matérielle et des problèmes de supports. Son organisatrice Odile Cortet était aussi passée par l'ICR à Rome où elle avait fait un stage qui lui a donné, comme à moi-même, la charpente intellectuelle de type "Brandien" qui permet ensuite de mener une véritable politique de restauration.

Les échanges entre Rome et Paris ont concerné, outre le personnel d'encadrement (Odile Cortet et moi-même) surtout les restaurateurs: des restauratrices italiennes venues travailler en France Anna Marcone, comme stagiaire, Victoria Giartosio Montorsi et Sandra Roca Rey, d'abord comme stagiaires puis en titre et pendant de nombreuses années; des restaurateurs français ont continué à aller à Rome, soit ceux qui y avaient été formés, pour maintenir vivant le lien italien (Anne Lepage) soit d'autres pour élargir leur propre expé-

rience (Nicole Delsaux) soit pour apprendre des techniques différentes (Edouard Déchelette en rentoilage).

Une mission très importante a été faite par L. et P. Mora à notre demande à Paris en 1981 au Louvre et au Musée Jacquemart André. L'expérience des fresques n'est guère courante en France; or la restauration des peintures murales de plafonds du Louvre dans l'ancien appartement d'Anne d'Autriche dues à F. Romanelli⁴², présentait quelques difficultés: Laura et Paolo Mora démontrèrent tout de suite qu'il s'agissait bien de fresques avec incisions dans le frais à travers un carton et avec giornate successives; les soulèvements localisés dans les verts, jaunes et rouges s'expliquaient très bien: ces couleurs sont des terres de nature argileuse; sous l'effet de l'humidité l'argile gonfle, ses micelles glissent les unes sur les autres et l'ensemble se soulève. L'expérience des Mora a permis à la restauratrice, Jeanne-Marie Bertaux, de poursuivre son travail avec plus d'assurance. Paolo et Laura Mora ont apporté aussi leur vaste expérience au Musée Jacquemart André dont plusieurs œuvres nous étaient confiées:

- le Christ mort de Botticini⁴³ (peint vers la fin de la vie de l'artiste) était davantage purifiable que certains ne le pensaient car l'original, en particulier la chair verdâtre du corps du Christ, était en suffisamment bon état,
- la Vierge et Saints de Botticini⁴⁴ (de la jeunesse de l'artiste) [photo 9], était depuis les années 1930 en soulèvements chroniques; compte tenu de la nature crayeuse de l'enduit sur le bois, différente de la nature gypseuse de l'enduit sous la couleur, Paolo Mora a imaginé que, contre toute attente et tous les avis préalables, l'œuvre avait probablement été jadis transposée (peut-être au 18^{ème} siècle), d'autant plus qu'il n'y avait aucun textile noyé. Cet avis a permis que "la reprise de transposition" se fit sans toutes les réticences que nous avons tous vis-à-vis d'une transposition. La prudence nous fit conserver l'importante zone recomposée (au 18^{ème} ou 19^{ème} siècles) en attendant de trouver les moyens de faire une intervention de compromis qui permette de garder cette trace très importante du passage de l'histoire.
- la bannière double face de Ste Catherine peinte par Pietro di G. d'Ambrogio⁴⁵ [photos 10], présentait des taches sombres, géométriques et maniéristes auxquels on avait donné de l'air ou de "tondi baroquisés", passés de la forme ronde à la forme ovale, en proposant de cacher ces ajouts sous de larges cadres prévus à cet effet; on a présenté en termes précis le dilemme posé par les repeints politiques: par respect pour la peinture religieuse du milieu du 17^{ème} siècle de Romanelli au Louvre, on a enlevé à une Victoire une couronne de lauriers et un faisceau de lecteur que l'on avait ajoutés sous la Révolution, en 1799⁴⁷ à une figure de la Foi; on aurait tout autant pu, par respect historique, conserver le travestissement maçonnique plutôt que privilégier la composition religieuse par respect de l'esthétique et de l'iconographie originales de Romanelli.

Quelques cas étudiés au Louvre peuvent illustrer l'application du message de C. Brandi à toute une variété de problèmes qui se sont posés. Le respect de la bipolarité esthétique et historique a permis de résoudre beaucoup de cas: on a conservé les nombreux agrandissements 46 de tableaux caravagesques et maniéristes auxquels on avait donné de l'air ou de "tondi baroquisés", passés de la forme ronde à la forme ovale, en proposant de cacher ces ajouts sous de larges cadres prévus à cet effet; on a présenté en termes précis le dilemme posé par les repeints politiques: par respect pour la peinture religieuse du milieu du 17^{ème} siècle de Romanelli au Louvre, on a enlevé à une Victoire une couronne de lauriers et un faisceau de lecteur que l'on avait ajoutés sous la Révolution, en 1799⁴⁷ à une figure de la Foi; on aurait tout autant pu, par respect historique, conserver le travestissement maçonnique plutôt que privilégier la composition religieuse par respect de l'esthétique et de l'iconographie originales de Romanelli.

On a aussi développé le concept de patine en y incluant la notion ethnographique de patine d'utilisation: les détracteurs de Sigismond Pandolfo Malatesta ont vandalisé la bouche et l'œil de son portrait de profil peint par Piero della

Francesca et conservé au Louvre: cette trace de la manière dont ce souverain de Rimini était honni a été conservée comme un témoignage sociologique lors de la restauration du tableau en 1978⁴⁸.

Le message le plus difficile de C. Brandi est celui de l'unité potentielle: une œuvre d'art n'est pas un ensemble de parties, chaque fragment possède une partie du tout c'est pourquoi une œuvre dans un état fragmentaire est faite de fragments qui ont une potentialité; on dit que l'œuvre a une unité potentielle lorsque, même dans un état lacunaire, en fonction de sa culture, un amateur peut l'imaginer complète et s'en délecter; mais il existe un degré d'altération au-delà duquel l'observateur, quel qu'il soit, ne peut plus reconnaître et apprécier l'œuvre. Le but de la restauration est de compléter suffisamment pour retrouver l'unité potentielle d'une œuvre mais suffisamment peu pour respecter l'histoire de celle-ci et donc accepter un état significatif de son âge, de son authenticité et de son histoire. Ainsi au Louvre un Ange de Beato Angelico⁴⁹ n'a pas été complété, ses lacunes périphériques ne gênant en rien sa lecture et une pré-delle de Perugino⁵⁰ où des visages manquent a été traitée par une teinte neutre grise en *tratteggio uni*, de la couleur générale du fond, pour mettre en valeur les menus fragments d'original subsistants.

La retouche visible fut d'un certain type pointilliste (des points de même couleur que le ton de fond mais de valeur plus soutenue) pour évoquer l'accident subi par le rétable de St Nicolas de Tolentino peint par le jeune Raphaël⁵¹: ce tableau fut disloqué lors d'un tremblement de terre au 18^{ème} siècle; seuls furent sauvés par sciage des fragments ainsi miraculés mais la peinture dégradée sur les bords inégaux⁵¹. Un autre type de retouche visible a été appliqué de manière monumentale aux tentures de cuir dit "doré" du début du 17^{ème} siècle décorant les murs du Musée d'Ecouen: des taches de matière picturale projetée par courbure puis redressement des poils de brosses rigides (une couleur par brosse) permettent une intégration de loin des zones lacunaires selon un procédé économiquement acceptable (moins cher que du pointillisme sous la loupe) esthétiquement et historiquement satisfaisant (sur le principe du pointillisme, cette retouche "tachiste" se distingue bien de l'original et de loin l'ensemble est recomposé).

La réintégration de lacunes par des procédés visibles de près peut être appliquée à diminuer les effets des erreurs de technique de certains peintres surtout français du premier quart du 19^{ème} siècle, tels Prud'hon, Delacroix, Scheffer, dont les œuvres sont souvent affectées de très larges craquelures prématurées; ces crevasses sont significatives d'une difficulté de séchage due à trois causes principales: la présence d'un inhibiteur de séchage dans les pigments, trop de richesse en huile par rapport aux pigments choisis ou le non respect de la règle "gras sur maigre"; de si larges craquelures prématurées perturbent tant la lecture qu'elles devraient être traitées mais en même temps elles sont significatives d'une technique, même défectueuse, de certains artistes et à ce titre ne peuvent être cachées; le souhait est de trouver une manière de rendre cette perturbation⁵² moins gênante; on a mis au point au Louvre plusieurs procédés: un ton de fond posé au fond des craquelures, de la même couleur mais d'une valeur un peu au-dessous de celle du ton original avoisinant⁵³ pour Girodet [photos 12 et 13]; le doublement des filets de glissement lorsque la matière finale a glissé sur les sous-couches claires, ce qui diminue l'éclat de la sous-couche⁵⁴ pour Gérard; enfin le comblement du centre de la crevasse avec une couleur identique à la couleur locale mais en laissant, le long des bords des craquelures prématurées de Parrocet, un liseré où le fond apparaît en réserve ce qui constitue des "liserés en réserve"⁵⁵ dont le dessin respecte parfaitement les craquelures mais dont la minceur ne crée plus une perturbation.

Le message de C. Brandi est que la restauration n'est pas une opération technique mais relève de la philosophie; son but de sortir la restauration de l'empirisme est atteint probablement partout dans le monde sauf peut-être dans des lieux où, par culture mais aussi pour des raisons de coût, la documentation générale et scientifique n'est pas faite; en réalité il s'agit d'une faute contre les archives du futur: restaurer sans étude préalable, sans appareil scientifique est une insulte à l'art. La restauration, acte critique selon C. Brandi, fait l'objet d'un

enseignement officiel international mais il n'est pas sûr que partout la restauration soit véritablement érigée en discipline⁵⁶ avec son histoire, sa déontologie, la définition du rôle de ses acteurs, avec la formation de ceux-ci, une recherche scientifique précise et finalisée⁵⁷ en restauration et enfin une terminologie claire⁵⁸.

Notes

- ¹ M. Hours "Le laboratoire du Musée du Louvre. Notice historique des origines à 1967", Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre, supplément à la "Revue du Louvre", Conseil des Musées nationaux, Paris, 1966 (p. 35-45).
- ² En 1948, René Huyghe insista pour que le laboratoire trouve sa place et suggéra de monter une exposition de documents sur les apports des sciences à la peinture; l'exposition réalisée en 1949, au Louvre d'abord, autour du Portrait de Titus de Rembrandt, du St Jean-Baptiste de Léonard de Vinci, des Roulottes de Van Gogh et du Triptyque Braque de Rogier van der Weyden puis envoyée à Copenhague eut un succès déterminant pour l'existence du Laboratoire et l'inscription de son personnel dans les budgets de la Direction des Musées de France.
- ³ S. Bergeon Langle "Polemics surrounding the restoration painting and sculpture: a short history" in Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, 15 Jahrgang 2001. Heft 1 (pp. 7 à 26).
- ⁴ Manual on the conservation of paintings, International Institute of Intellectual Cooperation, Paris, 1940, réédité par Archetype publications and ICOM, London, 1997.
- ⁵ C. Brandi, "Le nettoyage des peintures: patine, vernis et glacis" in Burlington Magazine, juillet 1949. N. Mac Laren and A. Werner, "Some factual observations about varnishes en glazes" in Burlington Magazine, 1950. C. Brandi, "Alcune osservazioni di fatto intorno a vernici e velature", in Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro, 3-4, 1950 (p. 9-29).
- ⁶ Hero Boothroyd Brooks, A short history of IIC. Foundation and Development, IIC, London, 2000.
- ⁷ R. Huyghe, Le nettoyage et la restauration des peintures anciennes: position du problème, in Alumni, Vol XIX, 1950.
- ⁸ G. Emile-Mâle, "Germain Bazin, 1901-1990" in CORÉ, n. 11, décembre 2001 (pp. 52 à 56).
- ⁹ J. Marette, Connaissances des primitifs par l'étude du bois, Picard, Paris, 1961.
- ¹⁰ RF 1956-11 Sassetta La Vierge et l'Enfant entourés de six anges (centre), St Antoine de Padoue, St Jean l'Evangeliste (volets). Eléments du polyptyque de Borgo San Sepolcro (1437) formant face et revers (dédoublés aujourd'hui) du triptyque Berenson et appartenant à la collection Teyssonneau (Bordeaux) où il fut restauré en 1903-1904 (confié à Paris à Brisson-Leguay: ce qui signifie qu'il reçut des soins de support). Archives de la Restauration, Musées nationaux, C2RMF, Versailles.
- ¹¹ RF 1962-1 (ex Maitre de Saint Sébastien). Josse Lieferinx Crucifixion. Photos en 1962 par Agraci: deux fentes de désassemblage et le bois est si verrouillé que les fentes ne sont plus rectilignes. Analyse par J. Marette: noyer. Archives de la Restauration, Musées nationaux, C2RMF, Versailles.
- ¹² MI 714 Luini L'Adoration des mages, MI 715 Luini Le Christ bénissant, MI 713 Luini La Nativité. Fresques détachées a massello de l'oratoire de Greco Milanese apportées en 1810 au Palais Litta (Milan): elles font partie de la collection du Duc Ant. Litta Visconti Aresé jusqu'en 1867 lorsqu'elles furent achetées à ses héritiers par Napoléon III.
- ¹³ S. Bergeon, Comprendre Sauver Restaurer, RM gestion, Avignon, 1976 (préface de G. Bazin, introduction de G. Emile-Mâle). G. Emile-Mâle "La restauration des primitifs italiens du Musée du Petit Palais d'Avignon" ainsi que S. Bergeon et E. Moggetti, "Quelques problèmes rencontrés" in Revue du Louvre, 4-1977 (pp. 259 à 270).
- ¹⁴ S. Bergeon, G. Emile-Mâle, C. Huot, O. Bay, "The Restoration of Wooden Painting Supports. 200 years of History in France" in The Structural conservation of Panel Paintings, Proceedings of a Symposium at the Paul J. Getty Museum, April 1995,

- The Getty Conservation Institute, Los Angeles, 1998 (pp. 264 à 288).
- ¹⁵ Entretiens avec M. Choqueel à Roubaix en juin 2001 dans le cadre d'un projet européen "Memoria vivente del Restauro" dont le chef de file était le CERR (Sienne, Italie) et le responsable de la fabrication des produits audio-visuels, l'Association Giovanni Secco Suardo. Cassettes disponibles au CERR à Sienne (Ospedale de Santa Maria della Scala).
- ¹⁶ Archives de la Restauration, Musées nationaux, C2RMF, Versailles.
- ¹⁷ MI 432 Taddeo di Bartolo La Vierge et l'Enfant (Avignon, Musée du Petit Palais). Un *tratteggio* modulé a été fait en 1971-1972 dans le visage de la Vierge (sa joue gauche) et a permis de reconstruire la carnation rose, une mèche de cheveux blonds et le voile gris. L'extrême finesse et l'éclat de ce *tratteggio* illustrent la grande qualité de la retouche à degré élevé de réintégration de Sylvaine Brans.
- ¹⁸ Inv. 20201 Antonio Vivarini St Pierre (Avignon, Musée du Petit Palais). Un *tratteggio* bleu aux traits très espacés relie les fragments d'azurite subsistants dans le fond; cette retouche faite en 1970 par Jeanne Marie Bertaux illustre le faible degré de réintégration choisi pour le fond bleu.
- ¹⁹ Dans le triptyque della Rovere, (Avignon, Musée du Petit Palais). Inv. 382 Massone Nativité (centre), St François et Sixte IV, St Antoine de Padoue et Giuliano della Rovere, le portrait de Sixte IV chargé de repeints a été laissé en l'état tant l'original semblait usé.
- ²⁰ MI 513 Giovanni di Paolo St Augustin (Avignon, Musée du Petit Palais). Toute la partie senestre correspond à une planche rajoutée dans toute la hauteur du panneau peut-être pour pallier la dissymétrie due à une perte de l'équivalent à senestre de l'étroite planche de dextre parfaitement originale et portant un groupe original de moines. Les figures tardives ajoutées à senestre sur la planche ajoutée ont été gardées par respect pour l'équilibre général.
- ²¹ Inv. 20148 Maître de la Madeleine La Cène (Avignon, Musée du Petit Palais). A l'exception des carnations et du fond d'or toute la couche picturale du 13^{ème} siècle a été repeinte à une date pouvant aller du 15^{ème} (vêtements) au 17^{ème} siècle (nappe, cheveux et barbes). Devant l'ampleur de l'opération on a proposé en 1970 de surseoir à l'époque à une purification.
- ²² MI 363 Maître de Santa Verdiana La Vierge et l'Enfant entourés de huit anges; MI 367 Maître de Santa Verdiana St Jean-Baptiste, St Antoine de Padoue et le donateur Bonifazio Lupi; MI 366 Maître de Santa Verdiana St Jean l'Evangeliste, St Louis de Toulouse et la donatrice Catarina dei Francesi (Avignon, Musée du Petit Palais). Ces trois tableaux, sous des repeints bleus opaques et unificateurs, ont retrouvé leurs fonds d'or originaux, de même forme ogivale, témoignage de l'encadrement perdu du triptyque. Cette purification faite par Janine Nazal-Roussel dès 1970, a permis le rassemblement des volets avec leur centre.
- ²³ Inv. 20267 Bartolo di Fredi L'Adoration des bergers (Avignon, Musée du Petit Palais). La restauration, faite par Maddy Machoire dès 1970, a consisté à oser enlever le repeint grossier du manteau de la Vierge, originellement en azurite mais devenu complètement lacunaire et le second regard de la Vierge ajouté directement sur la terre verte, seule couche subsistante de la carnation: on a jugé qu'ainsi l'artiste était mieux respecté tant le tableau était ailleurs en bon état.
- ²⁴ Cf. note 18.
- ²⁵ Cf. note 17.
- ²⁶ En 1973, des françaises diplômées à Rome, Anne Lepage et Nelly Rotschild-Munthe; En 1986, une italienne Victoria Giartosio Montorsi et une italo-péruvienne Sandra Roca Rey. Archives de la Restauration, C2RMF, Versailles.
- ²⁷ Un atelier provisoire fut installé au Louvre dans la Cour Carrée au second étage près de l'atelier d'ébénisterie, où le doreur et restaurateur de dorure Jean Alot installa son personnel pour mener en un temps réduit et sous notre autorité la masse des travaux nécessaires.
- ²⁸ MI 487 Bannière de la Confrérie de St Blaise d'Assise: face, Vierge de miséricorde entre St François et Ste Claire; revers St Blaise trônant entre St Ruffin et St Victorin, au-dessus: l'Annonciation, au-dessous Scènes de la légende de St

- Blaise. Arrivée à Rome le 4 décembre 1975, la bannière fit l'objet de l'Institut de Rome de la recherche pour trouver les meilleures solutions, sous l'autorité de Paolo et Laura Mora, par le restaurateur français Jacques Hourrière et la restauratrice autrichienne Franziska Rall (qui deviendra Mme Hourrière); la restauration se poursuivit entre 1976 et 1988 mais n'est pas encore tout à fait terminée. Archives de la Restauration, C2RMF, Versailles.
- ²⁹ Inv. 20250 Neri di Bicci Le Couronnement de la Vierge (Avignon, Musée du Petit Palais). Le visage du Christ a gardé un voile gris.
- ³⁰ MI 420 Maître du Crucifix de Pesaro La Crucifixion (Avignon, Musée du Petit Palais). Le phylactère que porte le personnage au premier plan en bas à droite présente une double inscription latine et grecque significative de la culture adriatique.
- ³¹ Inv. 20274 B. Vivarini St Petrone et St Jacques (Avignon, Musée du Petit Palais). La main gantée de l'évêque de droite porte une ville de couleur brune qui évoque Bologne d'où son identification avec St Petrone, or en fait il s'agit d'un repeint, mais très ancien car il est traversé par certaines craquelures. Le repeint a été conservé parce qu'on ne savait pas, malgré tous les examens scientifiques, quelle était la forme sous-jacente originale et dans quel état. Informés les historiens d'art peuvent dorénavant chercher une autre identification à ce Saint évêque.
- ³² Inv. 20254 Ecole de Botticelli La Vierge et l'Enfant avec un ange (Avignon, Musée du Petit Palais). Une guirlande de fleurs couvre le corps de l'enfant Jésus: de très près on constate qu'une fleur rose opaque avec une tige d'un vert soutenu et bleuâtre, hétérogènes par rapport aux roses et verts transparents originaux, a pour but de cacher le sexe de Jésus. On a gardé ce témoignage de pudeur d'une grande qualité picturale.
- ³³ MI 445 Antonio Alberti Triptyque: La Vierge et l'Enfant volets: St Dominique et Ste Madeleine (Avignon, Musée du Petit Palais). L'intervention sur cette œuvre menée par Maud Chocqueel en 1971-1973 est la plus spectaculaire des interventions Campana: sous deux repeints successifs (roux du 17^{ème} siècle puis blanchâtre du 19^{ème} siècle) la carnation originale de la Vierge avec de forts rehauts blancs sur une terre verte un peu bleuâtre a été retrouvée et changea le tableau au point que M. Laclotte l'attribua à Antonio Alberti.
- ³⁴ MI 443 Pietro di Domenico de Montepulciano La Vierge de Miséricorde (Avignon, Musée du Petit Palais). La restauration faite par Regina da Costa Pinto dias Moreira en 1976 comporte un dos de pénitent complètement reconstruit a tratteggio.
- ³⁵ MI 490 Ecole des Marches La Vierge et l'Enfant dans une gloire de chérubins entre St Jérôme et St François (daté 1488) (Avignon, Musée du Petit Palais). Tout le fond bleu d'azurite est perdu sauf dans une petite zone à droite de St François.
- ³⁶ MI 510 Pseudo Pier Francesco Fiorentino La Vierge et l'Enfant (Avignon, Musée du Petit Palais). L'azurite du manteau de la Vierge était perdu; la préparation de plusieurs tons, ivoire léger ou foncé, a d'abord été mise à un ton d'ocre foncé général pour toute la lacune de couleur bleue puis a reçu une couche transparente bleue.
- ³⁷ MI 424 Pellegrino di Mariano La Vierge et l'Enfant entourés de Saints (Avignon, Musée du Petit Palais). Lors de la restauration menée par Anne Lepage en 1975 il a été décidé de laisser la main droite de la Vierge lacunaire: la carnation posée sur l'or d'un brocart, comme ici la robe de la Vierge, a toujours une faible adhérence.
- ³⁸ MI 421 Zanino di Pietro Polyptyque à cinq panneaux: Calvaire; à droite St Pierre et St Jean-Baptiste à senestre, St Jérôme et St Jacques (Avignon, Musée du Petit Palais). Intervention en 1975-1976 par Maud Chocqueel.
- ³⁹ Inv. 20179 Maître de Figline Dieu le père (Avignon, Musée du Petit Palais).
- ⁴⁰ S. Bergeon, Restauration des Peintures, Cat. Exp. Flore, Louvre, Dossier n. 21 du Département des Peintures, RMN, Paris, 1980.
- ⁴¹ O. Cortet, Conservation et Restauration. Peintures des musées de Dijon, Cat. Exp. Dijon, Dossier n. 27 du Département des Peintures, RMN, Paris, 1983.
- ⁴² Fresques peintes entre 1655 et 1658. Voir S. Bergeon, "Quelques aspects historiques à propos de restaurer ou "dérestaurer" les peintures murales" in Les

- anciennes restaurations en peinture murale, *Journées d'étude de la SFIC, Dijon, 25-27 mars 1993, SFIC, Champs-sur-Mame, 1993* (pp. 9 à 30).
- ⁴³ D944 Botticini Le Christ mort (Paris, musée Jacquemart André). Intervention en 1981 par Marie-France Racine.
- ⁴⁴ D763 Botticini La Vierge et l'Enfant (Paris, musée Jacquemart André). Intervention de reprise du support le 31.10.1985 par Emile Rostain.
- ⁴⁵ D908 Pietro di G. d'Ambrogio face Ste Catherine; revers Crucifixion (Paris, musée Jacquemart André). Le refixage de la peinture qui était en état de microsoulèvements généralisés a été fait par Nicole Delsaux en 1981-1982 avec de la colle d'esturgeon en gardant en permanence la peinture visible grâce à l'usage d'une plaque d'Altuglass avec du Melinex intercalaire; la pression était obtenue par des vérins réglables. La diffusion du cuivre s'est faite à partir de la couleur verte d'acétate de cuivre devenu brunâtre.
- ⁴⁶ S. Bergeon, Restauration des Peintures, *Cat. Exp. Flore, Louvre, Les dossiers du département des Peintures, n. 21, RMN, Paris, 1980* (pp. 44 à 57: les agrandissements).
- ⁴⁷ Un certain Gasnier, en 1799, ajoute l'équerre et le niveau dans certaines scènes et repeint des formes durant cette époque révolutionnaire. Ces repeints étant au pastel (couronne de lauriers) furent aisément enlevés sans dommage pour l'original.
- ⁴⁸ Restauration par Jeanne Amooore.
- ⁴⁹ RF 1731 Fra Angelico, Ange en adoration (Paris, Louvre).
- ⁵⁰ MI 483 Perugino, La Résurrection d'un Evêque (Paris, Louvre) (Un des trois panneaux d'une predelle: les deux autres scènes sont en très bon état). Une immense lacune, pour la faible taille du panneau (H 0,30 m x L 0,28 m) traverse toute la Résurrection d'un Evêque de gauche à droite, scène peinte sur du bois aujourd'hui très vermoulu. Une ancienne retouche illusionniste comportait deux visages qui, bien que volontairement conservés dans une première étape du nettoyage, sont devenus insoutenables après la fin du nettoyage. La réintégration finale a été faite par Jeanne Amooore en 1979.
- ⁵¹ RF 1981-55, Raphaël, Ange (Paris, Louvre). En 1789 Città di Castello fut ravagée par un tremblement de terre. Brescia conserve un autre Ange et Naples le Père Eternel et la Vierge. La restauration de l'ange du Louvre a été faite par Regina da Costa Pinto dias Moreira en 1983.
- ⁵² CI 18437, France, 17^{ème} siècle, Tenture de Scipion (Château Musée national de la Renaissance, Ecouen). L'ensemble comporte quatre scènes chacune de 10 à 12 m². La réintégration faite par Jeanne Amooore avec Marie-France Racine en 1979-1980 a succédé au comblement des lacunes par incrustation de cuir recouvert de feuilles d'argent, à leur tour couvertes d'un vernis jaune, façon or, comme dans la technique originale. Le fond peut chatoyer et rend précieuse la retouche.
- ⁵³ Inv. 4956 Girodet, L'Hymen (Château Musée national de Compiègne). Réintégration par Sandra Roca Rey en 1984.
- ⁵⁴ Inv. 4740 Gerard Daphnis et Chloé (Paris, Louvre). Réintégration par Carole Willoughby en 1987.
- ⁵⁵ Inv. 7123 Parrocel La Halte de grenadiers à cheval (Paris, Louvre). Réintégration par Anne Lepage en 1986-1987.
- ⁵⁶ S. Bergeon et G. Brunel, "La restauration est-elle une discipline" in *Les Cahiers de la Ligue Urbaine et Rurale (LUR), Numéro spécial: Art et Restauration, n. 144/145, 3^{ème} et 4^{ème} trimestres 1999* (pp. 68 à 74). S. Bergeon Langley "Du métier de restaurateur à la discipline de la restauration" in *Carte, risoluzioni e documenti per la conservazione ed il restauro, Siena 14-15 marzo 2002, Quaderni del CERR, n. 3, Pacini, Pisa, 2006* (p. 163 à 171).
- ⁵⁷ S. Bergeon, M. Berducou et P.E. Nyeborg, "La recherche en conservation- restauration: pour l'émergence d'une discipline" in *Techné, n. 6, 1997* (pp. 104 à 110).
- ⁵⁸ S. Bergeon "La terminologie en conservation-restauration: confusion et incidences" in *Tutela del Patrimonio Culturale: verso un profilo europeo del restauratore di beni culturali, Summit e europeo, Pavia, 18-22 ottobre 1997, Associazione Giovanni Secco Suardo, Bergamo, 1998* (p. 41 à 57). S. Bergeon et A. Le Gac "Pièges sémantiques: classification et interdisciplinarité, des recherches et la recherche" in *Con. be. for, Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano, 2000* (p. 461 à 470).