

Arrivée à bon port !

Après plusieurs années déjà de recherches continues sur la provenance des œuvres et de longues instructions juridiques, quelque 220 œuvres de la succession Cornelius Gurlitt – des travaux sur papier, pour l'essentiel, ainsi que quelques tableaux – sont arrivés au Kunstmuseum Bern. Parallèlement aux questions relevant de l'histoire de l'art, du droit ou de la politique culturelle, est apparue rapidement la nécessité d'évaluer l'état des œuvres ainsi que les conditions à respecter pour pouvoir les étudier, les stocker et les exposer ici, au Kunstmuseum. Ce qui était en jeu, ce n'était pas seulement l'état de conservation des œuvres elles-mêmes. Il fallait aussi vérifier que l'ensemble puisse être intégré aux dépôts du Kunstmuseum et qu'il n'y ait pas de risque de contamination par des parasites du bois ou des moisissures. Les œuvres peuvent-elles supporter un transport ? Ou bien présentent-elles des déchirures ouvertes ou des feuilles aux bords rabattus, ce qui nécessiterait une sécurisation ? Les matériaux utilisés pour peindre et dessiner sont-ils bien protégés ? L'adhérence des couches de peinture est-elle suffisante ? Les papiers sont-ils bien montés et les passe-partout assez stables ? Les œuvres doivent-elles être entreposées à part – voire mises en quarantaine ? Quel type d'emballages doit-on utiliser pour le transport ? Quels matériaux de contact ? L'examen conservatoire préalable des œuvres à Vienne et Munich a donné lieu à la mise en place de l'atelier Gurlitt, installé temporairement à des fins de restauration et offrant un espace suffisant pour accueillir les œuvres. Elles y seront conservées et examinées grâce aux nouvelles technologies de l'art, puis préparées en vue de l'exposition et de leur stockage ultérieur dans les entrepôts destinés aux œuvres.

Matériaux et techniques

Dans les listes d'œuvres figuraient, au premier inventaire de la succession Gurlitt, certaines mentions techniques telles que « papier gravure », « dessin », ou « toile peinte ». Pour établir la fiche technique d'une œuvre, ces descriptifs rudimentaires restent largement insuffisants. Quel type de papier l'artiste avait-il/elle utilisé ? S'agit-il de graphite ou de fusain, de gouache ou d'aquarelle, d'une technique d'impression ou de différentes techniques combinées ? L'identification d'une œuvre grâce à la technologie exige tout d'abord une observation attentive et un œil exercé ; ensuite, l'expert pourra s'aider d'outils techniques comme le stéréomicroscope, la lumière rasante, le diascope, les ultraviolets et les infrarouges. Les observations sont consignées et évaluées en fonction du contexte : l'artiste a-t-il donné des informations sur sa technique de dessin ou de peinture, en échangeant avec des collègues artistes, par exemple ? Ou bien existe-t-il des notes sur lesquelles il se serait appuyé ? Une comptabilité qu'il aurait tenue de manière systématique ? Dispose-t-on de comptes rendus technologiques pertinents ?

Il est indispensable d'identifier le type de papier, la technique graphique et les matériaux utilisés pour peindre et dessiner avant de décider du mode et du temps d'exposition d'un travail sur papier. Certains papiers, matériaux de dessin ou de peinture sont plus sensibles à la lumière que d'autres et risquent de se décolorer ou de changer de couleur prématurément. Depuis le 19^{ème} siècle, quand furent introduits à la fois une production mécanique et de nouvelles matières premières à base de pâte de bois industrielle, la qualité du papier ne cessa de se détériorer. Et cela le rendit plus sensible à la lumière. De nombreux papiers brunirent et s'abimèrent plus rapidement. Les techniques de dessin au fusain ou au pastel, faiblement dosés en liant, posent un autre problème : les particules colorées restent en surface, s'effacent facilement ou se décollent à la moindre secousse. De telles investigations s'imposent aussi pour les colorants ou les supports textiles. L'éventail de matériaux et de techniques découverts par les artistes au cours du siècle précédent s'est encore élargi. La classification devient épineuse, mais c'est un défi aussi complexe que captivant. L'identification technologique constitue par ailleurs un élément déterminant du puzzle – puzzle d'une grande actualité, aux pièces multiples – permettant d'aborder les questions d'authenticité, de falsification et de spoliation des œuvres d'art.

Traces de l'histoire – Restauration et recherche de provenance

Une œuvre d'art, qu'elle soit en papier, en bois, en couleur ou en tissu, présente toujours des détériorations matérielles qui révèlent une part de sa biographie. À partir des décolorations du papier, on peut savoir si une feuille a été exposée dans son intégralité ou seulement en partie. De vieux trous laissés par des clous dans le bois ou bien des trous dans la toile peuvent indiquer des transformations ayant affecté le châssis ou le format. Moisissures et dégâts dus à l'humidité révèlent un entreposage inapproprié. Tous ces phénomènes peuvent s'interpréter de multiples façons. Les traces laissées par les changements intervenus peuvent également se lire comme les traces d'une réception et d'une estimation de l'œuvre. Que représente pour nous une œuvre d'art ? Que voulons-nous y voir ?

Les traces de transformation et de détérioration du matériau viennent enrichir la somme d'informations que transmet une œuvre. Identifier le matériau du support d'une œuvre graphique permet, dans certains cas, de la dater et de l'estimer : le montage est-il récent ? Ancien ? Ou a-t-il été réalisé par l'artiste lui-même ? Les tampons, inscriptions et étiquettes, qui se trouvent en général au dos des œuvres, revêtent une signification particulière. Ils renvoient directement aux événements historiques, aux propriétaires de l'œuvre ou à des changements de localisation. Ces désignations sont-elles visibles, masquées ou même effacées ? Y a-t-il eu manipulation, dissimulation, voire falsification ? En y regardant de près, on peut avoir des soupçons ou au contraire les balayer. Pour élucider ces questions, on a recours aux services d'un laboratoire et, de plus en plus, à des méthodes d'analyse forensique. L'identification d'une œuvre d'art et les documents se rapportant aux transformations matérielles peuvent livrer des indications précieuses pour comprendre la biographie des œuvres ; mais cela exige une étroite collaboration entre les services de restauration et ceux de la recherche de provenance.

Toiles d'araignée, poussière et taches de corrosion – Constat d'état des œuvres

L'état préoccupant dans lequel se trouvent certaines œuvres de la succession Gurlitt a été connu assez rapidement. Il y a trois ans, une première estimation a été faite par le service de restauration du Kunstmuseum Bern. Celle-ci concernait les œuvres trouvées à Salzbourg, alors entreposées à Vienne. Les tableaux et les travaux sur papier présentaient pour partie des dommages dus à l'entreposage ; ceux-ci résultaient de conditions d'hébergement peu appropriées dans la « cachette » de Salzbourg. À Vienne, une équipe de spécialistes est déjà intervenue en urgence. Les œuvres ont été retirées de leur cadre, les toiles d'araignée et la poussière éliminées. Ces œuvres ont été photographiées et examinées, les mesures de conservation qui s'imposaient ont été prises comme le nettoyage et la consolidation des supports ou des couches de peinture. Les montages inappropriés, les cartons de fond et les enveloppes acides ont été ôtés et archivés. Les œuvres trouvées à Munich se trouvaient dans un meilleur état de conservation. L'ensemble, composé pour l'essentiel de travaux sur papier, était stocké dans un environnement sec et présente aujourd'hui des dommages et des traces de détérioration propres aux œuvres de cette époque ; elles ont traversé une période historique mouvementée. Des taches de corrosion brunâtres, des dégâts dans le montage, des ondulations, des plis et des déchirures, l'accumulation de poussière – phénomènes plus ou moins nets selon les cas – affectent l'aspect des œuvres. Lors des interventions actuelles, il convient de prendre en compte les deux lieux de provenance des œuvres, ainsi que les différents états de conservation et les différents traitements dont chacun des ensembles a fait l'objet. On veillera principalement à prendre des mesures optimisant la conservation, à consolider les papiers endommagés ou les couches de peinture fragilisées. Quant à savoir s'il est nécessaire ou judicieux de procéder à un complément de nettoyage, ce n'est pas telle ou telle œuvre en particulier qui doit servir de référence, mais l'état global de l'ensemble.

Moisissures – Analyse et traitement

À Vienne, une spécialiste avait déjà prélevé de minuscules échantillons de surface sur 16 œuvres choisies pour les soumettre à une analyse microbiologique. Les résultats ont montré qu'une grande partie des œuvres était attaquée par des champignons viables. Leur présence était, pour une part, détectable sous la forme de spores grises ou blanches poudreuses, mais la contamination n'était pas toujours visible. On peut néanmoins supposer que les mycètes sont présents dans la structure du papier. *L'Aspergillus versicolor* est le principal champignon à avoir pu être analysé. On le trouve dans l'air, sur les denrées alimentaires et dans les pièces humides. Ce champignon pousse sur des matériaux divers tels que le bois, la tapisserie, la peinture et les tissus, dès qu'il y a suffisamment d'humidité dans l'atmosphère ou dans les substances environnantes. La présence de poussière ainsi qu'un haut degré d'humidité provoquent la formation de moisissures.

Fortement concentrées, les moisissures peuvent nuire à la santé et, même en petites quantités, provoquer des allergies. Les moyens existant pour désinfecter les œuvres sont limités car ils pourraient endommager le support, le papier, le tissu et surtout les couches de peinture. Le traitement de conservation impose des conditions climatiques strictes. Une fois traitées, les œuvres contaminées demeurent très sensibles à la température ambiante et ne doivent en aucun cas être exposées à un excès d'humidité. La plupart du temps, les spores sont nettoyées à sec. Dans les cas où cela est possible, on utilise des compresses d'eau avec solvant. Il faut renouveler ces traitements en les espaçant dans le temps, et effectuer l'opération dans des locaux cloisonnés, en portant une tenue de protection. C'est la seule façon d'éviter la prolifération des champignons. En ce qui concerne les œuvres fortement contaminées de la succession Gurlitt, un nouveau contrôle est prévu avant leur exposition et leur intégration dans les dépôts du Kunstmuseum : elles seront à nouveau examinées et traitées.

Exposition et archivage

Pour l'exposition et l'archivage à long terme, les travaux sur papier sont montés dans des passe-partout pliants faits de matières qui résistent à l'usure. Les passe-partout originaux sont archivés séparément. Dans leurs nouveaux passe-partout, qui leur assurent une protection optimale, les travaux sont préservés contre les frottements et sont placés à une distance suffisante du verre. Les feuilles sont fixées ponctuellement sur le bord supérieur avec du papier Japon et de la colle d'amidon. De tels montages tiennent dans la durée mais sont également réversibles, c'est-à-dire qu'ils peuvent être remplacés à leur tour. Ils permettent par ailleurs une présentation dans des cadres interchangeables. On décide du passe-partout et du cadre à utiliser pour la présentation en fonction du contexte d'exposition et de l'intention initiale de l'artiste.

Le mode de présentation dépend de critères de conservation et de considérations esthétiques. La présentation ouverte, c'est-à-dire sans que les bords de la feuille soient recouverts d'un passe-partout, présente des avantages pour la conservation. De cette façon, le papier garde une vraie liberté de mouvement et les légères fluctuations atmosphériques ne provoquent pas de tensions. Au dépôt, plusieurs œuvres sous passe-partout sont placées dans des boîtes d'archives et peuvent ainsi être empilées pour économiser de la place. Ces boîtes d'archives sont faites à partir de cartons compacts stables sans acides et résistant à l'usure ; elles protègent de la saleté, des substances polluantes et d'effets mécaniques.

Éthique de la restauration d'œuvres – Entre préservation et transformation

Quand de grandes œuvres d'art sont restaurées, nous attendons avec impatience le moment où elles seront dévoilées. Nous nous réjouissons quand elles brillent d'un « nouveau vieil éclat » et que les couleurs nous paraissent aussi fraîches que lorsqu'elles ont été créées. Au 18^{ème} siècle, époque où la restauration est devenue une discipline à part entière, de nouvelles recettes au secret bien gardé et des remèdes miracles ne promettaient rien de moins aux œuvres qu'une durée de vie illimitée.

Parallèlement se développa, dès le 17^{ème} siècle, un véritable culte pour la patine. Les surfaces vieilles évoquaient, et évoquent encore aujourd'hui, un effet harmonieux et mystérieux qui était au moins autant estimé que l'éclat de l'œuvre originale dans toute sa pureté. Le dilemme manifeste de ces concepts contradictoires ne trouva sa résolution que deux cents ans plus tard, vers 1900, quand on eut recours à des catégories telles que « valeur d'ancienneté » et « valeur d'innovation », point de départ d'une discussion systématique.

Le débat vif et passionné mené sur l'éthique de la restauration, telle que la conçoivent les Occidentaux, oscille entre ces deux pôles. Depuis la seconde moitié du 19^{ème} siècle, de nouvelles directives et un cadre théorique plaident pour plus de respect et d'objectivité vis-à-vis de l'original. Des chartes internationales exigent des interventions réversibles, basées sur une démarche scientifique. Aujourd'hui, on débat de plus en plus de ces concepts, fondés sur des valeurs et définis selon le contexte, qui s'avèrent particulièrement pertinents dans le cas de la succession Gurlitt. Du point de vue de l'histoire de l'art, la valeur de certaines œuvres demeure controversée. Leurs traces matérielles apportent cependant un témoignage sur des sujets historiques et sociaux. Qu'est-ce qui nous importe ? La valeur de telle ou telle œuvre pour l'histoire de l'art ? Ou bien également le contexte, très sensible pour la société, de la découverte de la collection Gurlitt ? Si l'on compare avec une œuvre de collection classique, l'échelle des valeurs s'est modifiée et cela peut se répercuter sur les méthodes de restauration.

Nathalie Bäschlin et Dorothea Spitz

Équipe de conservation et de restauration : Nathalie Bäschlin (directrice restauration), Jan Bukakek, Philine Claussen, Agathe Jarczyk, Matthias Läuchli, Katharina Sautter, Dorothea Spitz, Josefine Werthmann.

Un solide soutien nous a été apporté par les étudiantes de la Haute école des arts de Berne, département de conservation et de restauration, supervisées par les professionnels, Dorothea Spitz et Katja Friese : Eva Aebersold, Anna Katharina Aegerter, Lena Maria Zinniker, Evelyn Andrea Bangerter, Nina Athena Bongolan-Vedsted, Chiara Heinemann, Kevin Kohler, Manon Léchenne, Elena Manco, Anne Elizabeth Muszynski. Et par des restaurateurs indépendants, Patrick Rolf Lüthi et Sandra Winkelmann.