

La pinacologie de Fernando Perez et l'Institut Mainini : quand la science de la conservation s'implante au musée

*La pinacología de Perez y el Instituto Mainini: cuando la ciencia de la
conservacion se aloja en museo*

*Perez's pinacology and the Mainini Institute: when science of conservation
settles in the museum*

Amandine Péquignot



Édition électronique

URL : <http://cal.revues.org/4475>

DOI : 10.4000/cal.4475

ISSN : 2268-4247

Éditeur

Institut des hautes études de l'Amérique
latine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016

Pagination : 133-150

ISBN : 978-2-37154-074-3

ISSN : 1141-7161

Référence électronique

Amandine Péquignot, « La pinacologie de Fernando Perez et l'Institut Mainini : quand la science de la conservation s'implante au musée », *Cahiers des Amériques latines* [En ligne], 83 | 2016, mis en ligne le 28 février 2017, consulté le 29 avril 2017. URL : <http://cal.revues.org/4475> ; DOI : 10.4000/cal.4475



Les *Cahiers des Amériques latines* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification 4.0 International.

Amandine Péquignot *

La pinacologie de Fernando Perez et l'Institut Mainini

Quand la science de la conservation s'implante au musée

«Un grand nombre de ces chefs-d'œuvre réclament des soins urgents, qui doivent être prêtés par des mains prudentes et très habiles. On ne saurait atteindre ce résultat sans la collaboration de la science et de l'art, qui désormais, ne doivent plus vivre à l'écart¹.»
Fernando Perez

L'Argentine et la France ont depuis de nombreuses années tissé des liens étroits et forts dans les domaines culturels, artistiques et scientifiques, donnant lieu à des échanges de savoir et savoir-faire et de techniques, soutenus par la mobilité de certains hommes et femmes. L'influence culturelle française en Argentine est souvent soulignée, mais plus rarement la contribution scientifique et philanthropique argentine envers la France, comme en témoigne l'histoire de deux médecins argentins. Dans les années 1930, grâce à Fernando Perez et Carlos Mainini, une nouvelle science, la pinacologie, va s'implanter à Paris et un laboratoire de recherche se créer dans un des lieux les plus emblématiques de la conservation/restauration du patrimoine, le Louvre.

* Muséum national d'Histoire naturelle, UMR 208 Paloc (MNHN/IRD).

1. *Revue archéologique*, 1932, n° 35, p. 149.

Deux médecins diplomates au service de l'art

Fernando Perez (1863-1935) et Carlos Mainini (1897-1943) sont les protagonistes de cette histoire franco-argentine et, par leurs parcours respectifs, partagent de nombreux points communs². Le premier est d'être tous deux le fruit de ce désir d'europanisation de l'Argentine impulsé par Alberdi qui privilégiait l'immigration d'une population éduquée, souvent européenne, contribuant au progrès intellectuel : « Sans grandes populations, il n'y a pas de développement de la culture, ni progrès considérable ; tout est mesquin et petit » [Alberdi, 1852, p. 38].

Né en Argentine, fils d'une basque française, Fernando Perez réalise ses études de médecine à Paris et devient docteur en médecine de la faculté de Paris en 1888. Ancien interne des hôpitaux de Paris, c'est un brillant oto-rhino-laryngologiste et bactériologiste ; il exerce à l'hôpital des enfants et à l'hôpital français à Buenos Aires, où il pratique la première laryngectomie totale en Argentine (1893) et la seconde en Amérique latine [Rizzi, 2005]. Ses travaux portent notamment sur la pathologie de l'ozène, connue plus tard sous le nom de « coccobacille fétide de Pérez » ou « ozène de Pérez ». Il obtient, pour ses recherches et sa lutte contre la malaria dont était victime l'Italie en ce début de XX^e siècle, le titre de docteur *honoris causa* de l'université de Rome (1927)³.

Carlos Mainini est né à Gallarate, à côté de Milan, sa famille migre en Argentine au début du XX^e siècle. Après un *bachillerato* au collège national de La Plata, il intègre la faculté de sciences médicales de l'université de Buenos Aires et devient docteur lauréat en 1904⁴. Après s'être perfectionné dans différentes universités et hôpitaux européens, il devient, à son retour, auxiliaire du professeur Allende et acteur majeur de la médecine en Argentine, comme en témoignent ses nombreuses publications et responsabilités [Petriella et Miatello, 1976 ; Michans, 1976]⁵. La collaboration entre Perez et Mainini date au plus tard de 1925, lorsqu'ils participent, au titre de la délégation argentine, au premier Congrès international du paludisme à Rome, Perez en qualité de ministre plénipotentiaire, coprésident du Congrès et membre du Conseil, et Mainini comme chef de clinique médicale à Buenos Aires. Outre le fait d'être ambassadeurs de la

2. Nous avons fait le choix de conserver l'orthotypographie originale des noms (Perez, Mainini). Dans certains cas, nous avons respecté l'orthotypographie employée par quelques auteurs français (Pérez, Mainini).

3. « L'hommage italien au Docteur Pérez », *La Revue de l'Amérique Latine*, supplément illustré, 1927, p. 32.

4. Dossier administratif de Carlos Mainini, n° 36979, faculté de médecine, université de Buenos Aires.

5. « D^r Carlos Mainini », *La semana médica*, 1^{er} semestre 1944, p. 94-95 ; « Dr Carlos Mainini », *La prensa médica argentina*, année 31, n° 1, 1944, p. 82-83.



médecine et membres de nombreuses sociétés scientifiques argentines, tous deux embrassent une carrière diplomatique en Europe.

Malgré un contexte d'après-guerre où les relations entre la France et l'Amérique latine ont été quelque peu affectées [Rolland, 2008], l'Argentine maintient et renforce sa présence consulaire en doublant ses effectifs entre 1914 et 1930⁶ et en changeant les profils de ses représentants, hommes de lois, politiques ou militaires, remplacés par la fine fleur littéraire et scientifique. En ce sens, Perez et Mainini illustrent cette nouvelle bourgeoisie étudiant dans les universités européennes, dont la nomination correspond à un voyage initiatique dans la plus pure tradition mondaine et culturelle de l'époque, représente un tremplin social et politique, voire constitue la consécration d'une carrière [Raquillet-Bordry, 1995].

Perez est nommé ministre plénipotentiaire de la délégation d'Argentine en Autriche-Hongrie (1909-1913), puis en Italie (1922-1935). Mainini, quant à lui, est nommé conseiller culturel et scientifique à l'ambassade de la République d'Argentine à Paris (1929-1931). À cette époque, celle-ci possède une importante délégation avec, à sa tête, un ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire en la personne d'Álvarez de Toledo et pas moins de cinq attachés⁷, dont le Dr Alcorta, connu pour son amitié avec le sculpteur Antoine Bourdelle⁸. Avec ce dernier, Mainini navigue dans cette aristocratie intellectuelle franco-argentine, comme en témoigne le célèbre journal *Caras y caretas*⁹, dans lequel il apparaît comme figure intellectuelle des « Argentins à Paris », aux côtés de ses compatriotes : les peintres Quirós et Ramauge, les sculpteurs Lagos et Leguizamon Pondal, les docteurs Uríburu et Monsegur ou le poète Cirondo. Lors de son séjour en France, Mainini épouse, en 1929, à la mairie du 16^e arrondissement de Paris, la jeune veuve Coralina, dite « Cora » Kavanagh¹⁰, confortant son rang au sein de la haute bourgeoisie argentine ; le couple représente alors une fortune conséquente. Les époux Mainini sont de toutes les réceptions parisiennes, Perez apparaît, malgré lui, en filigrane lors de la semaine argentine organisée en 1927 à Paris, où sont exposés des artistes argentins parmi lesquels M^{me} Pérez Bosch, dont on décrit le « ménage d'artistes » qu'elle forme. Les accointances diplomatiques favorisent

6. L'Ambassade était composée de seulement 5 personnes entre 1913 et 1921, mais de 14 entre 1929 et 1930, d'après l'étude des *Listes de MM., les membres du corps diplomatiques dans l'ordre de la remise des lettres de créances*, éditées par le ministère des Affaires étrangères de la République française (1588-2007).

7. *Ibid.*

8. Rodolfo Alcorta (1874-1967) est docteur en médecine et cofondateur de l'Hôpital américain à Paris. Il joua un rôle majeur de la réalisation du *Monument à Carlos María de Alvear* (1912) par Bourdelle.

9. Créé en 1898, il combine à l'époque le journalisme d'investigation sérieux avec des textes plus humoristiques et des caricatures.

10. Copie intégrale de l'acte de mariage à la mairie du 16^e arrondissement de Paris. Le mariage ne fut visiblement jamais déclaré en Argentine, car il n'apparaît dans aucune généalogie ou biographie de Cora Kavanagh, et fut dissous par jugement au tribunal de Paris (1935).

l'union de grands noms, *Una aristocratica boda argentina en Roma: Perez-Sucre/Bosch-Alvear*¹¹, et participent, de fait, au développement d'un réseau d'alliances politiques et intellectuelles, et au rapprochement, parfois éphémère, entre les deux pays.

Outre leur engagement dans la recherche médicale, Perez et Mainini soutiennent l'art et la culture argentine en tant que mécènes pour l'acquisition d'œuvres au Musée national des beaux-arts de Buenos Aires¹². C'est en tant qu'ambassadeur à Rome que Perez organisera différents événements en Italie, afin de promouvoir ses compatriotes comme l'architecte Noel ou le peintre Quinquela Martín. L'Italie et la France seront reconnaissantes des investissements pour l'art et la science des deux Argentins : Mainini sera chevalier de la Légion d'honneur française (1933) en qualité de docteur en médecine, Perez sera fait commandeur (1921) en qualité de ministre de la République argentine, puis grand officier de la Légion d'honneur française (1933). À son retour, Mainini deviendra membre de la Commission nationale de la culture en Argentine (1936).

L'étude scientifique pour l'authentification des œuvres

Au début du XX^e siècle, le marché de l'art se voit pollué par des copies pourvues de fausses signatures et des attributions hasardeuses (par erreur ou mauvaise foi) de toiles à des peintres célèbres. Le monde des musées est encore ébranlé par des scandales comme l'affaire de *La Joconde* et des doutes de Bourcier sur l'authenticité du panneau (1926)¹³, ou les cas rappelés par Mainini [1934, 1938] de *La Plantation du maïs* et de *La Danse villageoise*, attribués à tort à Watteau et acquis par le Louvre en 1927 pour la somme de 1 500 000 francs. Perez est consterné par ces productions artistiques délictueuses qui pullulent sur le marché, envahissent les salons privés et franchissent le seuil des grands musées où le public regarde, selon lui, les tableaux avec méfiance. La raison de la multiplication de ces duperies serait due à la législation sommaire en matière de répression des fraudes artistiques et aux historiens de l'art qui ne disposent pas de méthodes sûres pour évaluer les tableaux. Peut-être de façon présomptueuse, Perez qualifie leur examen d'« opération trop subjective » et critique les historiens qui « jugent les œuvres d'art d'après l'impression qu'ils subissent au point de vue purement esthétique en négligeant presque complètement leurs caractères physiques » [Perez, 1931, p. 406]. Il souhaite combler cette lacune par l'acquisition de connaissances scientifiques

11. Le mariage a lieu le 5 mai 1926 à Rome et fait les gros titres de *Caras y caretas* (n° 1394, p. 81-82 ; n° 1675, p. 76) et du *Figaro* (23 avril 1925), mais sera annulé par le Saint-Siège, car non-consommé.

12. *Boletín del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina*, n° 65, année 7, 1945, p. 1104-1106.

13. « Quelle est cette mystérieuse Joconde ? », *L'Œuvre*, n° 4068, 20 novembre 1926.



et d'une documentation moderne, qui permettraient ensemble d'étudier et de comparer les œuvres selon son approche triple : tectonique, chromatique et esthétique. Perez montre qu'à l'aide d'un ultramicroscope couplé à une lumière rasante et oblique, il est possible d'examiner et de photographier des tableaux. Les clichés obtenus concourent à l'étude de la structure de l'empâtement¹⁴, à établir l'attribution de certaines œuvres et à « étudier les maladies de la peinture et assurer la meilleure conservation des chefs-d'œuvre¹⁵ ».

Distinguer la copie de l'authentique et s'assurer de la bonne attribution sont un enjeu, les connaisseurs d'art deviennent plus habiles pour découvrir les fraudes et les experts font appel aux « lumières de la science pour éclairer leurs jugements esthétiques » [Boyer, 1921, p. 86].

En France, Charon est le premier, en 1920, à utiliser les rayons X, jusqu'ici exclusivement médicaux, en réalisant une radiographie du tableau *Enfant royal en prière* de Jean Hey, montrant qu'il était possible d'observer « les indices de l'âge, et par conséquent aussi, son authenticité », de distinguer les modifications *ad hoc* par le peintre, mais également les truquages, les additions, les repeints, les restaurations, et parfois, de découvrir des tableaux entiers disparus sous des œuvres nouvelles [Guiffrey, 1921, p. 126]. La radiographie des tableaux de Chéron sera présentée à la séance du 13 décembre 1920 à l'Académie des sciences, par le président et prix Nobel de physique Lippmann [Lippmann, 1931].

Afin de renforcer ce lien naissant entre l'art et la science, l'Institut international de coopération intellectuelle (IICI) décide de référencer toutes les méthodes scientifiques publiées permettant de contribuer à une meilleure connaissance des œuvres, telles que l'application des rayons X ou les méthodes optiques. Dans ce contexte, Perez démontre les bienfaits de sa lumière rasante dans la « dactyloscopie artistique », l'étude des empreintes [Polack, 1932, p. 48]. Selon *L'Ouest-Éclair* du 16 mai 1929, les empreintes digitales des grands peintres anciens permettront d'identifier leurs œuvres. Grâce à son procédé, Perez « a pu découvrir sur plusieurs tableaux de maîtres anciens des impressions digitales et palmaires. Et ainsi il a pu mettre au service de l'art cette dactyloscopie dont la médecine légale a tiré à notre époque un si grand parti » [Lecuyer, 1930, p. 2]. La dactyloscopie, procédé mis en place par Bertillon (1853-1914), responsable du service d'identification de la préfecture de police de Paris et inventeur de l'anthropométrie judiciaire [Castro, 2011], va être appliquée à la peinture pour leur authentification. En septembre 1925, le ministre de l'Instruction publique française, Anatole de Monzie, promulgue un décret sur la protection des œuvres modernes par le procédé des empreintes digitales. Mais le « bertillonage des œuvres » est toutefois critiqué, car les empreintes n'ont de valeur pour l'identification que si

14. Superposition de couches épaisses de peinture produisant un relief visible sur la toile.

15. « Une conférence de M. Fernando Pérez », *La revue de l'Amérique Latine*, août 1930, p. 191.

elles se trouvent sur la couche colorée, or si elles sont situées sur ou dans la couche de vernis, elles sont inexploitable [Graeff, 1931]. Malgré les avancées scientifiques, le marché de l'art des années 1930 est toujours marqué par des dossiers brûlants où la pinacologie de Perez est citée: « Une formidable escroquerie, le scandale des faux Millet¹⁶ », « La guerre contre les faux tableaux¹⁷ », « Pour expertiser les tableaux¹⁸ », « La Pinacologie¹⁹ », « À propos des faux Le Nain, comment sont examinés les tableaux dans le laboratoire du Louvre²⁰ », « L'examen scientifique des tableaux²¹ »; puis, quelques années plus tard: « L'enquête sur le vol de *L'Indifférent*²² ». Lecuyer, journaliste du *Figaro* y voit un espoir:

« Tout en souhaitant que cette heureuse intrusion de la science dans le domaine pictural n'élimine pas de l'histoire où de la critique des éléments subjectifs qui nous paraissent nécessaires, réjouissons-nous si, comme tout permet de l'espérer, son action facilite l'œuvre des restaurateurs, trouble celle des faussaires et chasse des musées l'attribution erronée, cette nymphe indésirable qui s'embusque partout » [Lecuyer, 1930, p. 2].

La pinacologie de Fernando Perez

C'est à la suite d'un article de l'agence Havas sur la découverte d'empreintes digitales sur différents tableaux de la Galerie royale de Venise par Perez au moyen de la lumière rasante que Foundoukidis, de l'Office international des musées (OIM), écrit en juillet 1928 à Rossi, directeur de la Chalcographie royale à Rome, pour avoir son sentiment sur les travaux de Perez avant de le contacter²³. S'ensuit une correspondance diplomatique entre Foundoukidis, de Vedia, délégué de la République argentine auprès de l'IICI, Álvarez de Toledo, ambassadeur d'Argentine en France, et Perez, afin que celui-ci soit l'expert argentin à la conférence organisée par l'OIM à Rome en octobre 1930²⁴, qui sera considérée par certains auteurs contemporains [Muñoz-Viñas, 2003; Marontate, 2007] comme l'acte de naissance de la science de la conservation et de la restauration. Perez présente sa pinacologie lors de la Conférence internationale pour l'étude des méthodes scientifiques appliquées à l'examen et à la conservation des œuvres d'art, réunissant une cinquantaine d'experts de vingt nations dont les spécialistes français

16. *Feuille d'Avis de Neuchâtel*, 9 mai 1930.

17. *Le Petit Parisien*, 15 octobre 1931.

18. *Ric et Rac*, 12 décembre 1931.

19. *Le Populaire*, 20 janvier 1932.

20. *Le Figaro*, 29 août 1934.

21. *Le Matin*, 17 septembre 1936.

22. *L'Ouest-Éclair*, 18 août 1939; *L'Humanité*, 26 août 1939.

23. Dossier de l'Office international des musées (OIM), VI-2, archives de l'Unesco.

24. Dossier de l'Office international des musées (OIM), VI-1, archives de l'Unesco.



Cellerier, directeur du laboratoire d'essais du Conservatoire national des arts et métiers, Goulinat, membre de la commission de restauration des musées nationaux du Louvre, et Guiffrey, conservateur au Louvre.

La relation scientifique franco-argentine s'est établie quelques mois avant le congrès. Dès le 4 juin 1930, l'ambassadeur de France en Italie rend compte à Verne, directeur des musées nationaux et de l'École du Louvre, d'une conférence faite à l'Accademia di San Luca par Perez au sujet de ses recherches sur l'empâtement des tableaux. Il est alors invité à se rendre à Paris dans les jours suivants par une lettre l'accréditant auprès du sous-secrétaire d'État aux beaux-arts. Verne profite du séjour de l'Argentin pour organiser, le 18 juin 1930, une conférence intitulée « Contribution à l'étude scientifique des tableaux : recherches pinacologiques réalisées dans les principaux musées d'Italie, étude de la structure de l'empâtement des tableaux », à la Sorbonne, à laquelle sont conviées de nombreuses personnalités scientifiques, politiques et diplomatiques franco-argentines²⁵. Au cours de cette conférence, reprise dans *La revue de l'Amérique latine*²⁶, Perez présente la pertinence de ce qu'il définit comme la pinacologie artistique qu'il divise en quatre branches : la pinacologie scientifique et expérimentale ; la pinacologie esthétique ; la pinacologie historique et comparée et enfin la pinacologie technique. Laissons Perez définir lui-même sa science :

« La pinacologie scientifique étudie l'ostéologie et la myologie humaines, la chimie et la physique des couleurs, les lois qui président leurs mélanges, les lois qui régissent l'établissement du coloris, la composition, la décomposition et l'esthétique de la lumière, la perception des couleurs, la composition et les transformations des huiles siccatives et les autres substances agglutinatives, les lois de la perspective, la perspective du trait et de la couleur, les différents subjectiles au point de vue de leur structure, de leur résistance à l'action du temps, l'étiologie des craquelures, leurs conséquences sur la conservation des œuvres picturales : elle étudie enfin l'application de la pinacographie et de la pinacoradiologie » [Pérez, 1931, p. 406].

La pinacographie permet d'approfondir la connaissance structurelle et technique de l'empâtement, pour lequel Perez détermine un empâtement « dissocié », laissant percevoir les trois groupes définis précédemment, et un empâtement « fondu » où les parties les plus épaisses correspondent aux ombres et lumières et où les ombres prennent le pas sur le ton. Selon lui, le choix de l'un ou l'autre n'est pas dû à un « pur caprice » du peintre, mais « relève de [sa] mentalité et de [sa] psychologie » [Pérez, 1931, p. 411] et doit être considéré comme la marque d'un auteur ou d'un courant. Cette approche au plus près de la matière est permise grâce à ce microscope particulier que Perez rebaptise par néologisme le

25. Dossier des Archives des musées nationaux, PL21 (1930).

26. « Les Américains en Europe », *La revue de l'Amérique latine*, août 1930, p. 191.

« pinacoscope ». Doté d'un double éclairage latéral, sa puissance de grossissement est de l'ordre de 40 à 120 fois :

« Son intérêt pour l'étude des surfaces dessinées ou peintes provient surtout de son format réduit, de sa légèreté, de sa grande maniabilité et de sa qualité luminifère, qui permettent de le promener sur la surface à examiner et, au besoin, en le tenant d'une seule main, de procéder à cet examen sur une surface verticale ou oblique, c'est-à-dire sans déplacer un tableau accroché à un mur. [...] Le pinacoscope est employé à étudier [...] les détails de la touche et des empâtements, la contexture des supports, les traces physiques de leurs réactions au temps, le processus particulier des craquelures » [Billiet, 1932, p. 125].

L'Institut Mainini, un laboratoire médical au chevet des œuvres

À l'issue de sa conférence à la Sorbonne, Perez annonce à l'auditoire la proposition du couple Mainini de financer un institut pinacologique au musée du Louvre, auquel il fait don de ses clichés photographiques. « Une chaleureuse ovation de tout le public, debout, a salué ces deux gestes généreux²⁷. » Verne se presse d'en informer le ministère des Affaires étrangères (24 juin) et le sous-secrétaire d'État des beaux-arts qui lui demandent un rapport sur l'état actuel des recherches de Perez (5 juillet)²⁸. La proposition des deux Argentins arrive à point nommé, car le Louvre est depuis avril dans une phase de réflexion avec la mise en place d'une commission chargée d'étudier l'organisation d'un laboratoire d'essai et d'identification des œuvres d'art. Elle siégera pour la première fois deux jours avant la conférence de Perez à La Sorbonne. Courant août, les correspondances entre Verne et Guiffrey au sujet des travaux d'aménagement du laboratoire mentionnent le besoin de consulter les deux médecins pour ces travaux. En septembre 1930, Perez et Mainini sont nommés membres de la commission par arrêté. Perez offre ses clichés (1 900 photographies, 1 100 diapositives) qui constitueront le fonds de la bibliothèque de documentation scientifique consacrée à la peinture, à laquelle Mainini fait don des appareils et équipements et finance tous les travaux d'aménagements du laboratoire²⁹.

Le 14 octobre 1931, Petsche, sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, inaugure l'Institut Mainini et les invités découvrent les quatre salles du laboratoire situées dans l'aile des Tuileries, à la suite des salles Chauchard. La première est le

27. *Ibid.*

28. Dossier PL21 (1930), Archives des musées nationaux.

29. Dossier PL21 (1920), Archives des musées nationaux. En 1930, Mainini paye une tranche à hauteur de 50 000 francs. À titre indicatif, le salaire mensuel d'un professeur de faculté était alors de 4 000 francs.



secrétariat où se préparent les études des œuvres et où sont archivés les résultats. À celle-ci est annexé un petit laboratoire pour les agrandissements photographiques avec un appareil Opax Pearson à table lumineuse. La seconde est destinée à l'examen des œuvres et l'observation des « symptômes d'une pathologie », grâce aux nombreux appareils optiques acquis : loupes mono et binoculaires disposées, loupe stéréoscopique de Polack et pinacoscope de Perez. Les tableaux soumis à la lumière rasante sont photographiés dans la troisième salle dotée de lampes scialytiques. La présence du scialytique traduit un transfert de compétence médicale à l'étude des œuvres. Son invention révolutionna le domaine chirurgical en améliorant radicalement les pratiques des chirurgiens et en transformant les salles d'opération au début du XX^e siècle [Dreyer, 2009]³⁰. Grâce à la présence de plusieurs sources lumineuses et un jeu de miroirs, l'éclairage scialytique élimine les ombres portées sur le patient, permet une meilleure profondeur de champs pendant l'acte chirurgical et génère une lumière froide respectant les couleurs. Ces qualités seront pertinentes pour l'étude des œuvres. La quatrième salle est destinée à la radiologie et dispose d'un pied porte-ampoule réglable, d'un écran, d'une lampe ultraviolets, de filtres chromatiques divers pour l'analyse spectrale et d'appareils de radiophotographie. Là encore, leur présence établit le lien étroit entre le médical et l'étude des œuvres.

Il faudra attendre plus d'un an, le 17 décembre 1932, avant la promulgation de l'arrêté fixant les attributions de l'Institut Mainini. Sans attendre l'arrêté, le travail a été organisé selon deux voies. D'une part, suivant la « libre recherche des savants » [Verne, 1933, p. 161], Perez mène ses études sur la composition des peintures et l'analyse chromatique à l'aide des ultraviolets et le Dr Polack vérifie la théorie trichromatique de la physiologie des couleurs. Les membres du laboratoire, pour leur part, effectuent un travail d'expertise des collections, l'étude de l'effet de certains traitements (rentoilage, nettoyage, revernissage) et l'élaboration d'un dossier d'œuvre. Enfin, l'Institut apporte son concours aux services publics ou à certains scientifiques. Comme le précise Verne, l'Institut est strictement scientifique et n'est pas à la disposition du public ni des marchands. Son activité s'exerce dans le domaine exclusif de « la science pure et de l'art pur », au seul profit de la documentation des musées³¹.

L'approche biologique et prophylactique d'un tableau

Les deux scientifiques argentins apportent un regard nouveau sur l'authentification des œuvres, enjeu capital. Mainini pose la question de la fiabilité de l'œil et de la vision pour conférer l'authenticité d'un sujet dans de nombreux domaines

30. Inventé par le professeur Verainen en 1919, le scialytique est une marque de luminaire déposée devenue un terme générique pour désigner un système d'éclairage dans les salles opératoires.

31. Dossier PL2 (1931), Archives des musées nationaux.

(anthropologie, psychologie, physiologie et l'histoire de l'art) [Dias, 1999] et de la subjectivité de la démarche [Mainini, 1938]. Mainini et Perez font preuve d'une démarche intellectuelle qui leur est spécifique, celle du médecin-biologiste qui voit dans l'artiste peintre un sujet, et dans sa production artistique, le tableau, un document « physiologique » [Mainini, 1938, p. 597], ou en d'autres termes, le résultat d'une expression graphique rendue possible par la mise en synergie de trois éléments, le cerveau, l'œil et la main du peintre. La pinacographie permet alors l'analyse de l'un des trois maillons de cette chaîne physiologique [Mainini, 1934]:

« L'application des lois qui régissent les phénomènes de la vie à l'étude de la peinture implique la connaissance de celles qui président le mouvement de la main qui les exécute, celles de la vision qui discerne les formes, recueille et analyse les couleurs et enfin de celles plus mystérieuses et peut-être insondables, qui déterminent, dans le jeu des forces cérébrales, l'éclosion de la pensée, du talent et du génie³². »

La pinacologie est une science complémentaire pour percer les mystères de la naissance et de la vie d'une œuvre afin de mieux la préserver et espérer lui offrir une éternité. Dans une note envoyée au sous-secrétaire d'État des beaux-arts, Verne résume la portée et l'originalité des études menées à l'Institut Mainini :

« La chimie et la physique des couleurs, les lois qui président à leurs mélanges, la composition et la transformation des huiles siccatives et des autres substances agglutinatives, la perception physique des couleurs et les lois qui les régissent, les différents subjectiles au point de vue de leur structure, de leur résistance à l'action du temps, l'étiologie et la prophylaxie des craquelures³³. »

« Étiologie » et « prophylaxie », les mots sont prononcés et traduisent cette approche particulière des deux médecins argentins, d'identifier et de comprendre à la fois les causes et les facteurs d'une dégradation (maladie) des œuvres et de mettre en place les moyens pour lutter contre leur apparition, propagation et/ou aggravation. L'axiome principal de Perez est l'étude au service d'une connaissance et fait écho à un domaine qu'il connaît bien : « En médecine, on étudie la biologie, l'histologie, la physiologie de l'homme sain avant d'étudier celles de l'homme malade. Avant de parler de faux tableaux examinons donc les beaux tableaux incontestables » [Lecuyer, 1934, p. 5]. Ainsi, « il s'agit autant d'authentifier l'œuvre [le patient] que de connaître les étapes biologiques de sa naissance, de sa vie et, parfois, de sa mort » [Billiet, 1932, p. 124]. Toutes les études menées visent à la constitution d'un dossier d'œuvre, analogie au dossier médical personnel, où sont consignés les antécédents (fiche historique et bibliographique, fiche

32. *Ibid.*

33. *Ibid.*



iconographique), les examens directs et photographies effectués (fiche pinacographique, fiche radiologie), des analyses (fiche chromatique), l'examen et observations des signes et symptômes d'une pathologie (fiche relative à son état de conservation, à la topographie des lésions) et des actes pratiqués dans le passé (retouches subies). Selon Perez :

«Il est permis à un pinacologue de ne pas être aussi un critique d'art, comme un radiologiste de ne pas être un clinicien, mais il n'existe pas aujourd'hui un seul médecin, vraiment digne de ce nom, capable d'assumer la responsabilité de faire des diagnostics en se privant du secours des méthodes nouvelles d'examen³⁴.»

L'approche de Perez et Mainini est à mettre en perspective avec la démarche prophylactique de la médecine argentine. En effet, à partir du milieu du XIX^e, le pays est confronté à la nécessité de contrôler des maladies épidémiques et endémiques qui resurgissent avec les différentes vagues migratoires. Sans aucun doute, préoccupées par la menace de la stabilité du commerce extérieur et la régulation urbaine face aux nouveaux résidents, les autorités répondent aux difficultés sanitaires par une approche hygiéniste positiviste à la fois environnementale, urbaine, scolaire, et prophylactique [Veronelli et Veronelli Correch, 2004]. Formés à cette démarche au cours de leur internat respectif en France ou en Argentine, Perez et Mainini font partie de la nouvelle génération de médecins hygiénistes [Veronelli et Veronelli Correch, 2004; Kohl, 2006], dont la stratégie combine prophylaxie, médecine préventive, anticipation et éducation de la société civile. Ils participent à ce changement fondamental de la médecine par leurs implications scientifiques au premier congrès international du paludisme tenu à Rome (1925), où la proposition de la délégation argentine, par la voix de Perez, est de créer un Institut international permanent du paludisme, démontrant l'approche prophylactique du paludisme. Outre le fait de recueillir des informations au niveau international sur la maladie et d'initier des recherches scientifiques, l'Institut aurait pour mission d'organiser l'enseignement médical théorique et pratique pour les médecins du monde entier. En pratique, l'Institut comprendrait trois sections, la première, dirigée par un médecin, dédiée à l'étude de la pathologie (microbiologique, clinique, thérapeutique, prophylactique, épidémiologique et zoologique), la deuxième focalisée sur la prophylaxie du paludisme et l'assainissement hydraulique des zones infectées et prise en charge par un ingénieur spécialisé dans les travaux hydrauliques et la troisième chargée des assainissements agraires et organisant l'enseignement pratiques de ces méthodes. Deux laboratoires (microbiologie et parasitologie) sont adossés à ces trois entités, une bibliothèque, et «une exposition permanente de propagande». Cette organisation fonctionnelle se calque sur une démarche étiologique et prophylactique que l'on

34. *Ibid.*

retrouvera cinq ans plus tard à l'Institut Mainini. Le journaliste Gaston Poulain de *Comoedia* conclut au sujet de Perez: «Nous avions le médecin des âmes, nous avons maintenant le médecin des chefs-d'œuvre³⁵.»

La science dans les musées et ses opposants

Malgré la collaboration nécessaire entre conservateur-historien et chimiste-physicien-médecin, des positions caricaturales opposent une science exacte, aussi acerbe que pragmatique, se fondant sur des faits, à la critique d'art s'attachant à la facture, la personnalité et au style de chaque artiste :

«Loin de nous la pensée de condamner les méthodes employées jusqu'à ce jour dans l'étude des peintures [...] ; il s'agit bien plutôt d'indiquer des voies et des moyens, tels que nous les offrent les sciences exactes qui, aujourd'hui, sont devenues des sciences auxiliaires absolument indispensables dans ce domaine et peuvent servir aux fins particulières de l'étude des peintures. D'ailleurs, à l'avenir, ce sont ces sciences qui, les premières, fourniront une base exacte, scientifique et incontestable, à l'appréciation critique des peintures et autres objets à examiner ; ceci nous permettra d'atteindre, par une collaboration intelligente et harmonieuse, un résultat réellement objectif et à l'abri de toute contestation, de tendre, en un mot, au but de toute recherche : la vérité» [Bauer et Rinnebach, 1931, p. 43].

Foundoukidis, en 1930, est le premier à avouer que les méthodes scientifiques appliquées à l'examen et à la conservation des œuvres d'art ont soulevé, comme toutes nouveautés, de nombreuses controverses. En effet, l'incursion de la science dans les musées d'art semble évidente pour certains, elle a pourtant ses détracteurs. Joseph Billiet, historien d'art et conservateur des musées nationaux compte parmi les premiers :

«Il va s'en dire que les travaux d'un laboratoire comme celui du Louvre [...] ne sauraient aboutir qu'à assez longue échéance, après que l'établissement de très nombreuses fiches, à la fixation de caractères généraux dans l'ordre physique, dans l'ordre chimique, peut-être dans l'ordre psychologique [...]. Que les premières fixations positives soient celles qui concernent l'étiologie des lésions accidentelles ou des maladies organiques qui affectent la peinture ; qu'elles permettent d'en trouver la prophylaxie» [Billiet, 1932, p. 127].

La voix des opposants apparaît dans le compte rendu du XII^e Congrès international d'histoire de l'art tenu à Bruxelles en 1931 qui souligne que parmi les 174 communications, un grand nombre est dédié aux méthodes scientifiques de

35. «Un nouveau procédé pour tous les tableaux et supprimer la fraude», *Comoedia*, 27 juin 1930, p. 2.



laboratoire pour l'examen des œuvres d'art. Parmi les auditeurs, un auteur, sous couvert d'anonymat, ironise à propos de celle donnée par Perez sans le nommer : « Un spécialiste a même cru devoir inventer un terme de haute allure pour désigner l'ensemble de ces recherches : "la Pinacologie". Rassurons-nous : il ressortait de ces communications, jusqu'à l'évidence, que jamais recherche d'expertise ne remplacera l'analyse stylistique³⁶. » Le polémiste déclare que les moyens de l'historien ou du critique d'art suffisent à révéler les erreurs faites sur l'authenticité des œuvres ou la discrimination entre le repeint et la partie originale et pense que le recours aux méthodes scientifiques comme la « lumière frissante » ne dispense pas du reste, ou du moins ne prime pas sur le reste. Les historiens de l'art ne sont pas les seuls à être réticents, les conservateurs de musées voient d'un mauvais œil l'incursion de la science qui obligerait un élargissement de leur profil et de leur formation initiale. L'archiviste et paléographe d'Espezel dénonce un régime de recrutement qui exigerait qu'un futur conservateur des titres scientifiques soit un « "expert" du dernier cri [qui] devra connaître la technique des rayons X, la chimie des matières colorantes, la pétrographie, la xylogologie, la pinacologie, j'en passe, et des pires » [Espezel, 1931, p. 316-317]. Sarcastique, il conclut : « On risque d'obtenir ainsi un corps de beaucoup inférieur à l'actuel, plus vaniteux, et dont les membres seront moins bien élevés. Oui, mais la science régnera ! » D'autres propos sont plus violents, comme ceux du journaliste-médecin Varigny du *Journal des débats* (3 décembre 1931), qualifiant le laboratoire du Louvre d'« asile de la pinacologie, artistique et scientifique [...] dû à la munificence de Carlos Mainini » et « [qui ne] prétendra point à faire de la critique artistique en se plaçant du point de vue de la physique et de la chimie [...] ».

La pinacologie est-elle tombée dans l'oubli ?

Le 26 juillet 1935, en quittant son domicile avenue de Wagram pour se rendre à l'Institut Mainini, Fernando Perez est emporté par une crise cardiaque. Ses obsèques ont lieu en l'église Saint-François de Sales à Paris, en présence, entre autres, de Le Breton, ambassadeur d'Argentine, et de Verne. Le décès du Dr Perez est repris dans les journaux régionaux et nationaux français, européens et argentins où l'on salue « l'initiateur du laboratoire du Musée du Louvre³⁷ » :

« Pour beaucoup de badauds encore, l'étude scientifique des œuvres d'art est une entreprise risible – qui tient à la fois de la mystification et du charlatanisme. Aux yeux de quelques autres, elle apparaît, au contraire, entourée d'un rayonnement mystérieux ; on lui prête des recettes secrètes ; elle prend l'aspect d'une opération

36. « Le XII^e Congrès international d'histoire de l'art », *Annales de l'université de Paris*, n° 1, janvier-février 1931, p. 65.

37. *L'Express du Midi*, 1935.

de magie. Constatons-le sans nous demander si de ces incrédulités et de ces crédulités également fâcheuses, les seuls profanes doivent être tenus pour responsables. Mais les salles claires, du laboratoire du Louvre n'ont rien d'un antre de sorcier ; et l'élégance d'esprit du Dr Perez, sa limpidité latine, sa vivacité de parole et de geste, son amour de tout ce qui est logique et précis ne l'apparentent pas du tout aux ténébreux alchimistes. [...] Cet humaniste épris des disciplines cartésiennes, entend que l'outillage soit seulement l'humble serviteur de l'observation et de la raison, et il le relègue à son plan » [Lecuyer, 1934, p. 5].

Laissons conclure Fernando Perez sur sa définition de la pinacologie :

«Ce néologisme, que j'ai créé, répond à une conception nouvelle de ce qu'on appelle la "critique d'art", terme vague, imprécis, qui s'applique à des manifestations multiples et variées de l'activité intellectuelle. La pinacologie embrasse l'ensemble des connaissances nécessaires pour faire l'étude et l'analyse des œuvres picturales et en faciliter la compréhension » [Perez, 1930, in Cerasuolo, 2014].

Faut-il voir dans le choix de deux jeunes médecins, Dupont et Vergniet-Ruiz, comme successeurs de Perez et Mainini à la tête du laboratoire, une volonté de pérenniser cette approche prophylactique des œuvres ou au contraire reflète-t-il cette intégration graduelle de la communauté scientifique dans le paysage muséal ? De nombreux musées de beaux-arts s'équiperont progressivement de laboratoires et d'appareils d'investigation avec des scientifiques à leur tête : entre autres, le chimiste professeur Rathgen et le premier laboratoire au Musée royal de Berlin (1888) [Gilberg, 1987], le chimiste inorganicien Dr Scott au British Museum (1920) [Roberston, 1948], Forbes créant le premier laboratoire aux États-Unis au Fine Arts Museum de Boston (1928) [Lambert, 2014], et les Dr Perez et Mainini au Louvre (1931). En 1949, le laboratoire sera réorganisé avec l'aide du CNRS et de l'Institut d'optique. De nos jours, la science de la conservation est une pluridisciplinarité scientifique au service de la conservation et de la restauration. Mais quel est l'héritage de Perez et Mainini ? Rares sont les auteurs français faisant référence à la pinacologie [Huyghe, 1994 ; Dubrana, 2001] ; les autres citeront les deux Argentins exclusivement, parfois très superficiellement, pour la création du laboratoire en omettant l'apport crucial de leur science [Hours, 1988 ; Mohen, 1999, 2000 ; Rosemberg, 2007 ; Lahanier, 2013]. Si l'on doit la paternité de la pinacologie à Perez, la « maternité » appartient au Dr Garzia. Collaboratrice de Perez en Italie pour qui il avait « une affection paternelle », M^{lle} Garzia « a gardé pour sa mémoire un véritable culte », selon les dires de Thiébaud³⁸ ; elle publiera sa thèse à l'École du Louvre avec l'appui de son directeur, qui a « apprécié

38. Lettre de Thiébaud au directeur des musées nationaux, 25 novembre 1937, Dossier PL21 (1937-1938), AMN.



le dévouement au regretté Dr Pérez³⁹». Chercheuse à l'université de Naples en 1930, elle insufflera la pinacologie en Italie, et plus particulièrement dans son laboratoire à Naples. En Argentine, Mainini a promu la pinacologie de son ami Perez auprès de la communauté culturelle et artistique par une conférence au Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires (25 octobre 1934) [Mainini, 1934] et de la communauté scientifique lors d'une conférence extraordinaire à l'Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires (31 octobre 1938). « Conscient de ma responsabilité, [...] la conviction me motive à accomplir un acte de justice qui doit être dûment apprécié par celui qui se préoccupe des valeurs culturelles de notre pays » [Mainini, 1938, p. 632]. Malgré cette volonté, l'œuvre scientifique et philanthropique de Perez et Mainini reste, de nos jours, peu connue en France et encore trop souvent ignorée en Argentine.

BIBLIOGRAPHIE

- **ALBERDI Juan Bautista**, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República de Argentina*, Buenos Aires, Imprenta Argentina, 1852.
- **BAUER Victor et RINNEBACH Helmut**, « L'examen des peintures aux rayons X : son importance et ses limites », *Mouseion*, vol. 13-14, n° 1-2, 1931, p. 42-69.
- **BILLIET Joseph**, « Le laboratoire du Musée du Louvre pour une étude scientifique de la peinture », *Mouseion*, n° 17-18, 1932, p. 123-127.
- **BOYER Jacques**, « Curieuses révélations de l'expertise radiographique des tableaux », *La Nature*, 49^e année, n° 2439-2464, 1921, p. 86-90.
- **CASTRO Teresa**, « Une cartographie du crime : les images d'Alphonse Bertillon » [en ligne], *Criminocorpus*, Bertillon, bertillonage et polices d'identification, 2011 [consulté en décembre 2014]. Disponible sur : <http://criminocorpus.revues.org/354>
- **CERASUOLO Angela**, « L'attività del Gabinetto Pinacologico: un'eredità misconosciuta », in Maria Ida CATALANO, *Snodi di critica: Musei, mostre, restauro e diagnostica artistica in Italia (1930-1940)*, 2014, Rome, Gangemi, 2013, p. 195-224.
- **CELLERIER Jean-François**, « Les méthodes scientifiques en usage dans l'examen des peintures », *Mouseion*, vol. 13-14, n° 1-2, 1931, p. 3-20.
- **DIAS Nélia**, « La fiabilité de l'œil », *Terrain, authentique ?*, n° 33, 2007, p. 17-30.
- **DREYER Francis**, « Histoire de l'hôpital : l'éclairage des salles d'opération aux XIX^e et XX^e siècles : l'apparition du scialytique » [en ligne], *In Situ : revue des patrimoines*, n° 10, 2009 [consulté en décembre 2014]. Disponible sur : <http://insitu.revues.org/3997>
- **ESPEZEL Pierre d'**, « Le recrutement des conservateurs de musées en France », *Les Cahiers de la République des lettres, des sciences et des arts*, n° 13, 1931, p. 312-319.
- **FOUNDOKIDIS Euripide**, « La science et l'art au congrès de Rome », *Formes*, n° 10, 1930, p. 3-4.
- **GILBERG Mark**, « Friedrich Rathgen:

39. Lettre de réponse du directeur des musées nationaux à Thiébaud, 8 janvier 1938, Dossier PL21 (1937-1938), AMN.

- The Father of Modern Archaeological Conservation», *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 26, n° 2, 1987, p. 105-120.
- **GRAEFF Walter**, «L'examen des peintures et les moyens optiques», *Museion*, vol. 13-14, n° 1-2, 1931, p. 21-41.
 - **GUIFFREY Jean**, «La radiographie des tableaux», *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 39, 1921, p. 124-131.
 - **HOURS Madeleine**, *Les Secrets des chefs-d'œuvre*, Paris, Robert Laffont, 1988.
 - **KOHL Alejandro**, *Higienismo argentino: historia de un utopía, la salud en el imaginario colectivo de una época*, Buenos Aires, Dunken, 2006.
 - **LAHANIER Christian**, «Naissance de la recherche scientifique au Laboratoire de recherche des musées de France [LRMF]» [en ligne], *Histoire de la recherche contemporaine*, tome 2, n° 2, 2013, p. 132-141. Disponible sur : <http://hrc.revues.org/290>
 - **LAMBERT Simon**, 2014, «The Early History of Preventive Conservation in Great Britain and the United States (1850-1950)» [en ligne], n° 9, *CeROArt* [consulté en décembre 2014]. Disponible sur : <http://ceroart.revues.org/3765>
 - **LECUYER Raymond**, «À propos des faux Le Nain : comment sont examinés les tableaux dans le laboratoire du Louvre», *Le Figaro*, 29 août 1934, p. 5.
 - **LECUYER Raymond**, «La science au service de l'art : le laboratoire du Musée du Louvre», *Le Figaro*, 18 août 1930, p. 1-2.
 - **LIPPMANN Gabriel**, «La radiographie des tableaux de M. André Chéron», *Compte rendu hebdomadaire des séances de l'Académie des sciences*, tome 172, 1931, p. 57-59.
 - **MAININI Carlos**, «Biología y Pintura: la obra científica-artística de Fernando Pérez», *Boletín de la Academia Nacional de Buenos Aires*, octobre 1938, p. 589-632.
 - **MAININI Carlos**, «La obra de Fernando Pérez y el Instituto Carlos Mainini del Louvre: segunda conferencia a cargo del Dr Carlos Mainini, octubre 25 de 1934», *Boletín del Museo Nacional de Bellas Artes*, novembre 1934, p. 4-12.
 - **MARONTATE Jan**, «La science au service de l'art : la transformation des principes de préservation du patrimoine artistique au musée, 1930-2004», in **Florent GAUDEZ**, *Sociologie des arts, sociologie des sciences*, Paris, L'Harmattan, tome 11, 2007, p. 223-239.
 - **MICHANS Juan**, «Academico Doctor Carlos Mainini», *Boletín de la Academia Nacional de Medicina*, vol. 57, 1979, p. 261-266.
 - **MOHEN Jean-Pierre**, «L'art et la science» [en ligne], *La Revue pour l'histoire du CNRS*, n° 2, 2000 [consulté en décembre 2014]. Disponible sur : <http://histoire-cnrs.revues.org/1448>
 - **MOHEN Jean-Pierre**, *Les Sciences du patrimoine : identifier, conserver, restaurer*, Paris, Odile Jacob, 1999.
 - **MUÑOZ-VIÑAS Salvador**, *Teoría contemporánea de la Restauración*, Madrid, Síntesis, 2003.
 - **PEREZ Fernando**, «La Pinacoradiologie», *Bulletin de l'art ancien et moderne*, n° 782, p. 405-412, 1931.
 - **PEREZ Fernando**, *Recherches pinacologiques réalisées dans les principaux musées d'Italie : étude de la structure des empâtements des tableaux*, Tip. Cons. naz. di emigr. e lavoro, 1930.
 - **PETRIELLA Dionisio et MIATELLO Sata Sosa**, *Diccionario biográfico italo-argentino*, Buenos Aires, Asociación Danta Alighieri, 1976.
 - **POLACK A.**, «Rapport sur la candidature de M. Mainini et de M. Perez», *Bulletin de la société d'ophtalmologie*, n° 44, 1932, p. 47-48.
 - **RAQUILLET-BORDRY Pauline**, «Le milieu diplomatique hispano-américain à Paris de 1800 à 1900», *Histoire et sociétés de l'Amérique latine*, n° 3, mai 1995, p. 81-106.



- **REGGIANI Andrés H.**, 2010, « Dépopulation, fascisme et eugénisme "latin" dans l'Argentine des années 1930 », *Le Mouvement social*, n° 230, p. 7-26.
- **RIZZI Milton**, « Historia de la laringectomía total: sus comienzos en Uruguay », *Revista médica del Uruguay*, vol. 21, n° 1, 2005, p. 4-14.
- **ROBERTSON Robert**, « Alexander Scott, 1853-1947 », *Obituary Notices of Fellows of the Royal Society*, vol. 6, n° 17, 1948, p. 251-262.
- **ROLLAND Denis**, « La crise exemplaire d'un modèle européen en Amérique latine : les racines anciennes du retrait du modèle politique et culturel français », *História*, vol. 27, n° 1, 2008, p. 283-344.
- **ROSEMBERG Pierre**, *Dictionnaire amoureux du Louvre*, Paris, Plon, 2007.
- **VERNE Henri**, « Le laboratoire d'étude scientifique des peintures du musée du Louvre », *Bulletin des musées de France*, n° 10, 1933, p. 160-162.
- **VERONELLI Juan Carlos et VERONELLI CORRECH Magalí**, *Los orígenes institucionales de la salud pública en la Argentina*, Buenos Aires, OPS/OMS, tomes 1 et 2, 2004.

RÉSUMÉ

LA PINACOLOGIE DE FERNANDO PEREZ ET L'INSTITUT MAININI
 QUAND LA SCIENCE DE LA CONSERVATION S'IMPLANTE AU MUSÉE

L'article aborde le lien scientifique entre l'Argentine et la France au début du xx^e siècle à travers l'histoire, peu connue, de deux médecins argentins, Fernando Perez et Carlos Mainini. Partiellement reconnus pour la création du laboratoire de recherche sur la conservation au Louvre, ils le sont plus rarement pour la science très particulière qu'ils ont développée, la pinacologie. En suivant le parcours des deux scientifiques, l'auteure montre l'influence de leur formation originale dans l'approche biologique et prophylactique de la conservation des œuvres d'art et l'idéologie du laboratoire qu'ils ont fondé.

RESUMEN

LA PINACOLOGÍA DE PEREZ Y EL INSTITUTO MAININI
 CUANDO LA CIENCIA DE LA CONSERVACION SE ALOJA EN MUSEO

El artículo aborda el vínculo científico entre Argentina y Francia, en el comienzo del siglo xx, a través de la historia poco conocida de dos médicos argentinos, Fernando Perez y Carlos Mainini. Parcialmente reconocidos por la creación del laboratorio de investigación en conservación del Louvre, raramente lo son por la ciencia muy particular que desarrollaron: la pinacología. Siguiendo el camino de los dos científicos, el autor muestra la influencia de su formación original de ellos en el enfoque biológico y profiláctico de la conservación de obras de arte y la ideología del laboratorio que fundaron.

ABSTRACT

PÉREZ'S PINACOLOGY AND THE MAININI INSTITUTE
WHEN SCIENCE OF CONSERVATION SETTLES IN THE MUSEUM

This article presents the scientific relationship between Argentina and France at the beginning of the 20th century through a little known story of two Argentinian doctors, Fernando Perez and Carlos Mainini. Mostly known for the creation of a research laboratory on conservation at the Louvre, they are very rarely remembered for the special science they developed, pinacology. By following the path of the two scientists, the author shows the influence of their original education in the fields of biology and prophylaxis on art conservation and the ideology of the laboratory they founded.

Nous tenons à remercier Bruno Bonnenfant, conservateur et responsable de la bibliothèque Pierre-Monbeig, l'Institut des hautes études de l'Amérique latine (Paris), Roberto A. Ferrari, l'association Historia de la fotografía argentina y latinoamericana (Buenos Aires), Séverine Vaillant, les archives des musées nationaux (Paris), Paula Casajús, Jefa Área de Documentación y Registro, Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), Guillermo Eduardo Couto, Secretario Ejecutivo, Asociación Médica Argentina (Buenos Aires), María Teresa Di Vietro, Biblioteca Central «Juan José Montes de Oca», Facultad de Medicina (Buenos Aires), José Tomas, chef du Bureau de la gestion des ordres nationaux et de la médaille militaire, grande chancellerie de la Légion d'honneur (Paris), les services d'état civil des mairies de Paris (16^e et 17^e) et la paroisse Saint-François de Sales (Paris).

Texte reçu le 22 juin 2015, accepté le 4 janvier 2017.

MOTS-CLÉS

- patrimoine
- conservation
- science
- médecine
- arts

PALABRAS CLAVES

- patrimonio
- conservación
- ciencia
- medicina
- artes

KEYWORDS

- cultural heritage
- conservation
- science
- medicine
- arts