

Nuances

Association Internationale pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique

Année 2006 > < Prix : 10 euros

36/37



Rembrandt, *Autoportrait au chevalet*, détail (Musée du Louvre)

> Révélation des vernis d'origine

Quel anniversaire pour les Rembrandt du Louvre ? *par M. Favre-Félix, p. 3.* Le Rapport Kert, *p. 8.* Le Rubens de Soissons, *p. 12.* Objets sacrés et censure dans les musées, *par T. Jenkins, p. 17 -*
DOSSIER Vernis originaux (XIV^e-XVII^e), *par M. Favre-Félix, p. 21.* Une *velatura* d'origine, *par P. Pfister p. 34.* La patine grise d'Ingres, *par P. Pfister, p. 38.* Hommage à Xavier Valls, *par J. M. Toubeau, p. 42.*

◆ *Editorial*, par Michel Favre-Félix

Bien qu'il vous parvienne en ce début d'année (avec nos meilleurs vœux) ce numéro double représente notre travail de 2006 ; une année également fertile en contacts.

Au printemps, le directeur du Louvre nous accordait une longue entrevue. Henry Loyrette connaît bien la problématique de la restauration dans l'architecture, ce qui lui permet de comprendre l'importance d'une réflexion sur celle des peintures et des sculptures. Après sa position défensive des années 90, le Louvre entend aujourd'hui suivre une politique de complète transparence sur les restaurations, et M. Loyrette nous a encouragés à prendre contact avec les responsables des départements du musée, en toute occasion où nous aurions des inquiétudes sur le sort d'une œuvre.

Un premier rendez-vous avec Vincent Pomarède, chef du département des peintures, a permis de lui présenter le travail de recherche réalisé par l'ARIPA et de détailler plusieurs dossiers. Vincent Pomarède est direct, attentif et souhaite confronter nos remarques avec sa propre expérience. Ayant choisi pour règle de n'être jamais contraint par les délais, il a préféré suspendre le projet de restauration de la *Vénus du Pardo* du Titien. Ce dialogue s'est poursuivi lors de deux autres rencontres, dont l'une devant les œuvres. Nos propositions porteront déjà sur trois points : la nécessité d'études préalables poussées, le principe de restaurations circonscrites au strict nécessaire et, enfin, les moyens concrets permettant des interventions minimalistes.

Françoise Cachin, directrice honoraire des Musées de France, Jean Clair, conservateur général honoraire, et Roland Recht, professeur au Collège de France, ont rédigé un article marquant (« Les musées ne sont pas à vendre » – *Le Monde* du 13/12/06) dans lequel ils s'opposent à la "location" des œuvres, amorcée avec le programme aventureux du Louvre à Atlanta et sur le point d'exploser dans le projet d'Abou Dhabi, ou celui d'une annexe de Beaubourg à Shanghai.

Ces trois personnalités majeures viennent ainsi conforter la position morale déjà défendue par Didier Ryckner sur son site *La Tribune de l'Art*, qui organise une pétition dans ce sens. Nous ne pouvons qu'y souscrire (http://www.latribunedelart.com/Editoriaux/Editorial_Petition_505.htm). Il est heureux que la controverse soit publique. Voici ce que nous pouvons ajouter :

1) Il ne semble pas illégitime que le Louvre puisse exporter son *savoir-faire* : muséologie, sécurité, études scientifiques, etc. Mais, ici, la valorisation du nom "Musée du Louvre" en tant que "marque" pervertit la nature du rapport entre le musée et ses collections. En effet, la concession du droit d'utiliser la "marque Louvre" représenterait, à elle seule, la plus grosse part du contrat (200 à 400 millions d'euros sur 700) : on peut considérer que les œuvres sont mises au service d'une "marque" (dont elles seraient les "produits" prestigieux), alors que le musée est au service des œuvres et du public.

2) Le terme "prêts" est utilisé, alors qu'il s'agit *de facto* de "locations". A ce propos, il faut lire l'ahurissante recommandation du rapport de Messieurs Lévy et Jouyet, missionnés par le Ministère de l'Economie, des Finances et de l'Industrie, qui propose de créer une catégorie d'œuvres « libres d'utilisation », « aliénables », pouvant être « louées ou vendues » ; autrement dit de dresser un catalogue de vente par correspondance du patrimoine national (<http://lesrapports.ladocumentationfrancaise.fr/BRP/064000880/0000.pdf> - p.123).

3) Enfin, et surtout, il est irresponsable de se réjouir de la "circulation" des œuvres, ainsi que l'ont fait nombre d'intervenants, qu'ils soient *pro* ou *contra*, et souvent la presse avec eux (sauf *La Croix* du 9 janvier). 40 expositions temporaires, auxquelles s'ajouteraient des centaines d'objets présentés à long terme : sans doute plus d'un millier d'œuvres en va et vient. Seul, jusqu'ici, Jean Clair (le 5 janvier sur *France Culture*) a parlé des risques matériels, que la frénésie des expositions multiplie déjà. Dangers avérés auxquels on expose les œuvres quand on les transporte, les manipule, les accroche, les décroche, les soumet aux hasards de changements d'ordre climatique, risques de traumatismes cumulatifs et de dégâts irréversibles : voilà l'argument objectif qui doit absolument peser dans ce débat.

Soigner les chefs-d'œuvre au pays de Magritte

de R.H. Marijnissen

(Bruxelles, éditions Le Livre Timperman, 2006)

Au fil des pages, le lecteur mesurera la discrète ironie du titre. Les traitements aberrants d'une peinture par noyade dans un mélange de solvants, ou d'une sculpture par engloutissement dans un bain de paraffine, ne collent guère avec les "soins" que l'on attend d'un musée havre de paix pour nos collections. Cobayes parfois, les chefs-d'œuvre sont plus souvent encore otages des ambitions personnelles, des caprices de la politique, de la diplomatie : l'ouvrage insiste (fort à propos) sur les risques et périls qu'on leur fait courir lors des expositions de prestige.

Traversant depuis trente ans un royaume du patrimoine tour à tour ubuesque et kafkaïen, l'auteur, historien de l'art et conservateur, nous livre des notes de voyage, glanées en particulier alors qu'il était responsable de la conservation à l'Institut royal du patrimoine artistique de Belgique.

R.H. Marijnissen se tient invariablement du côté des œuvres, donc du côté des hommes qui les ont réalisées et de ceux à qui elles parlent aujourd'hui encore. Une position bien difficile, rare et salutaire.

Quel anniversaire pour les Rembrandt du Louvre ?

Ernst van de Wetering, coordinateur du dernier catalogue des œuvres de l'artiste, considère qu'il n'existe pas de raison valable de ne pas dévernir tous les tableaux de Rembrandt. Il entendait le démontrer, à l'auditorium du Louvre, avec des arguments forts étranges. Voici nos commentaires.

A l'occasion du 400^{ème} anniversaire de la naissance de l'artiste, deux journées d'étude avaient réuni en juin une vingtaine de spécialistes autour des œuvres rembranesques du Louvre. Le 1^{er} décembre, à l'auditorium, cinq d'entre eux étaient conviés à une table ronde, afin de tirer les leçons des rencontres de juin et d'évoquer d'éventuelles restaurations.

L'ensemble s'est déroulé sous la direction de Blaise Ducos, nouvellement nommé responsable – à la suite du départ à la retraite de Jacques Foucart – des collections hollandaises du Louvre et que nous remercions au passage de son aimable invitation à venir écouter les intervenants.

Entre tous les exposés, celui d'Ernst van de Wetering, président du Rembrandt Research Project (RRP) depuis 1992, nous a particulièrement frappés¹.

M. van de Wetering a en effet voulu prouver le bien-fondé du dévernissage total des peintures de Rembrandt par la démonstration très curieuse que voici.

Il a d'abord expliqué que les peintres des XV^e et XVI^e siècles utilisaient des petites palettes, portant un nombre réduit de couleurs. Rien de nouveau : les palettes du XVII^e comportaient tout de même régulièrement sept ou huit noix de couleur.

Mais de cela, il a déduit que ces artistes (lesquels ?) devaient travailler chaque jour sur une partie de leur image en progressant morceau par morceau, qui venaient se juxtaposer comme un puzzle en construction : un col, une manche, un visage, une main, etc., chaque élément étant traité séparément.

De ce fait, affirme M. van de Wetering, ces artistes ne visaient pas d'unité tonale de leur peinture achevée. C'est pourquoi, a-t-il conclu, il est normal que les tableaux de Rembrandt, une fois totalement dévernissés, se présentent comme un assemblage de parties séparées, sans unité générale. Une remarque stupéfiante, qu'il a illustrée par plusieurs diapositives.



Fig. 1 : *Autoportrait aux yeux écarquillés* (1630)
British Museum (DR)

De toute évidence, l'expert hollandais n'approuve pas la politique prudente observée jusqu'ici par le Louvre (et par l'Ermitage) et la presse a entendu dans son propos un plaidoyer pour le nettoyage des tableaux du Louvre². L'opinion de M. van de Wetering est libre, mais son argumentation est à ce point déplacée qu'il est nécessaire d'y répondre.

Utiliser une palette réduite n'obligeait aucunement les artistes à morceler leur image. Ce type de progression morceau par morceau est un choix. Il correspond (sans que cela implique un défaut d'unité finale) au métier des primitifs, puis d'artistes maniéristes, travaillant généralement sur des fonds blancs, à partir d'un dessin parfaitement établi. Mais la même palette "réduite" a servi pour l'approche inverse : le peintre construisant d'abord sa composition dans son ensemble, pour revenir où bon lui semblait, sur tout ou partie, au fil de ses séances de travail.

Cette technique libre, sans dessin fixé à l'avance, dans laquelle le tableau "montait" par strates successives, est évidemment caractéristique du Titien et va se diffuser au XVII^e, en s'aidant en outre de fonds colorés.

Or, l'explication du puzzle (déjà simplificatrice pour Van Eyck ou Lucas de Leyde) ne peut pas s'appliquer à Rembrandt, et M. van de Wetering ne l'ignore pas. Dans le livre qu'il a publié en 1997, *Rembrandt, The Painter at Work*³ – où il multiplie d'ailleurs les rapprochements avec la technique du Titien – il explique suffisamment bien comment procédait Rembrandt : la coloration du fond par des jus jaune-brun (ou, plus tard, par une couche gris chaud), l'esquisse générale puis l'étape de

1 - Le RRP est un programme collégial d'expertise des attributions à Rembrandt, débuté en 1968. Il a déjà publié plusieurs volumes de son catalogue raisonné : *A Corpus of Rembrandt Paintings*, vol I (1982), vol II (1986), vol III (1990), vol IV (2005), vol V (à venir).

2 - « Le Louvre révisé ses Rembrandt », par Vincent Noce. *Libération* du 4/12/2006, n° 7954

3 - E. van de Wetering, *Rembrandt, The Painter at Work*, Amsterdam University Press, 1997. Voir son chapitre II.

mise en œuvre complète du tableau par des “tons morts” (*doodverf*) constituant un véritable ensemble (et non une partie de puzzle), destinés à être retravaillés et achevés par les touches finales. Cette progression est exposée sans ambiguïté par Gerard de Lairesse, qui connut bien Rembrandt, dans son traité *Het Groot Schilderboek* de 1707 ; elle est manifeste dans les œuvres de la maturité et s’appliquait aussi à ses travaux antérieurs. Un inventaire de 1632 mentionne des peintures en “tons morts” en attente de finition dans l’atelier de Pieter Lastman, le maître de Rembrandt⁴.

Ainsi que le notent les conservateurs de la National Gallery de Londres : « Cette description de la palette [réduite] de Rembrandt, quoiqu’exacte, ne rend pourtant pas justice à la subtilité de sa méthode de peinture, dans laquelle couleurs et transparences sont obtenues en faisant continuellement varier les combinaisons de ces quelques pigments, et ensuite sont modifiées par la construction des couches de peintures, les unes sur les autres, jusqu’à obtenir l’effet recherché.⁵ »

Il nous reste suffisamment d’œuvres de Rembrandt dont il avait choisi de laisser certaines parties “non finies”, ou d’autres tableaux qu’il a laissés inachevés, pour comprendre comment il travaillait. Plus loin dans son exposé, M. van de Wetering a d’ailleurs projeté la photographie d’un tel tableau qui démontrait le contraire de ses hypothèses : toute la composition était déjà parfaitement ébauchée, le visage brossé hardiment, en attente d’une étape supplémentaire (fig. 2). Ce *Croisé* est justement l’une des œuvres laissées en “tons morts” authentifiées par le RRP, avec l’*Etude d’un vieillard de profil* de 1630 (Copenhague, Statens Museum) et un *Autoportrait au béret* inachevé, vers 1659 (musée Granet, Aix-en-Provence).

Deux questions méritent réflexion : pourquoi est-il nécessaire d’échafauder une thèse irrationnelle pour justifier le résultat “en puzzle” de certaines restaurations ? Pourquoi ce spécialiste tient-il un tel discours, proprement insensé, au Louvre ?

Les glacis chez Rembrandt

Une autre question sur laquelle Ernst van de Wetering prend une étrange position est celle des glacis. Ou plutôt, ainsi que nous l’avons entendu dans l’auditorium, de leur quasi non-existence.

Dans son ouvrage, déjà cité (pp. 193-201), il entend défaire le « mythe des glacis » qui se serait développé à partir des écrits de Max Doerner⁶. Ce chercheur en techniques picturales anciennes du début XX^e aurait mal observé les œuvres du maître en y discernant de multiples glacis résineux colorés, posés en transparence sur une étape en “tons morts” monochrome.

Le tableau-test qu’examine M. van de Wetering pour discuter cette question est la *Ronde de nuit*. Il appuie sa théorie sur la découverte d’un glacis sur la *Ronde* : une



Fig. 2 : Rembrandt, *Le Croisé*, vers 1659-61
(étude en “tons morts” pour le *Chevalier au faucon*)
Copenhague, Statens Museum (DR)

laque rouge posée en transparence sur une écharpe vermillon. Celui-ci étant conservé, comme des glacis rouges similaires dans d’autres tableaux du maître, il laisse supposer – de manière très évasive – que tous les autres glacis de l’artiste auraient été pareillement préservés si jamais ils avaient existé.

Remarquons d’abord que ce raisonnement, assez naïf, ignore la pratique des restaurateurs brutaux du passé, qui ne nettoyaient pas uniformément. La réalité est plus complexe qu’un “tout ou rien”. Il était facile de repérer un glacis rouge carmin dessinant le pli d’un drapé et de l’épargner, dans le même temps que l’on détruisait sans y prendre garde des glacis jaunes ou bruns, qui pouvait aisément être confondus avec le vernis jauni que l’on s’appliquait à supprimer. Tout cela montre que les affirmations générales basées sur un seul exemple, en méconnaissant les procédés des restaurations passées, ne peuvent être sérieuses.

Ensuite, notons que le choix de la *Ronde de nuit* est assez peu judicieux, puisque cette œuvre a subi au moins 25 restaurations au cours de son histoire et

4 - G. Schwartz, *Rembrandt’s Universe*, Thames & Hudson, 2006, p.89.

5 - A. Roy et J. Kirby, « Rembrandt’s palette », *Art in the Making : Rembrandt*, 2006, p. 36.

6 - M. Doerner, *Malmaterial und seine Verwendung im Bilde*, 1922. Max Doerner, peintre et professeur, fonda en 1937 l’institut qui porte encore son nom, afin d’étudier les techniques des maîtres anciens en les expérimentant dans la pratique (aujourd’hui institut de conservation-restauration et de recherche à Munich).

qu'en « *une ou plusieurs de ces occasions, la surface de la peinture a été radicalement sur-nettoyée [over-cleaned] et même abrasée en plusieurs endroits.* » (p. 195)

Il est bien incongru d'examiner l'un des tableaux les plus sur-nettoyés pour dire quelles étaient les ultimes finitions réalisées par un peintre. Il conviendra tout au contraire de se référer aux œuvres les moins restaurées ; cette évidence est reconnue parmi les plus jeunes générations dans le monde de la restauration⁷.

L'étude des tableaux de Rembrandt conduite à la National Gallery de Londres ne laisse aucun doute sur la présence de couleurs transparentes dans la palette de l'artiste. Outre les laques rouges et les laques jaunes (*verschietgeelen*), les auteurs de l'étude citent des couleurs transparentes jaunâtres, connues en anglais sous le nom de "pink" ou "pinke" se déclinant en plusieurs tonalités jaunes, brunes, rosées, verdâtres, produites par des teintures extraites de végétaux (genêt, gaude, baies du nerprun commun ou de la bourdaine) fixées sur un substrat à base de craie⁸.

« *Dans les glacis de Rembrandt, les laques jaunes et rouges sont souvent combinées, parfois simplement entre elles, mais plus souvent toutes deux en mélanges complexes avec des terres, du noir ou même du smalt [poudre de verre colorée au bleu de cobalt], pour créer un large éventail de couleurs et de textures*⁹ »

Ces glacis contenant un peu de pigments opaques peuvent être semi-transparents, ou opalescents.

Dans les observations de Max Doerner, on peut relever finalement deux erreurs relatives : il a sous-estimé la coloration de l'étape en "tons morts", et il pensait à tort que les glacis étaient composés de vernis résineux, vulnérables. Les glacis de Rembrandt analysés jusqu'ici s'avèrent composés d'huile, sans résine. Peut-être d'autres, plus fragiles, ont-ils disparus. Et, à supposer que l'artiste ait toujours procédé ainsi, une composition sans résine ne garantit pas que tous ses glacis aient résisté à des dévernissages anciens effectués avec des solvants forts.

Il est heureusement possible d'observer un certain nombre de glacis sur le *Bœuf écorché* du Louvre. La laque rouge carmin glacée sur le flanc se transforme en touche épaisse de sang séché. D'autres glacis plus discrets s'entrecroisent, de ton jaune ou de tonalité froide. L'*Autoportrait* de 1658, de la collection Frick, sans aucun vernis ancien, fournit l'exemple typique d'un glacis brun jaune posé sur une couche blanche, même à l'endroit de la plus haute lumière sur le col de la chemise. Le glacis y est arraché par endroits, ponctuellement abrasé jusqu'à la couche blanche.

La volonté démonstrative de M. van de Wetering est donc très troublante. Entre le mythe d'un Rembrandt peignant tout en glacis fragiles et le nouveau mythe d'une peinture quasiment sans glacis, il y a la réalité de ses surfaces picturales complexes, non pas standard mais en évolution au cours de sa carrière, et surtout

maltraitées par les restaurations à un degré souvent dramatique¹⁰.

De plus, en avançant des hypothèses sur la technique picturale d'un artiste, il convient de prendre garde à l'état relatif de nos connaissances. Le médium utilisé par Rembrandt pour obtenir ses empâtements spectaculaires et fort variés, a fait l'objet de plusieurs vagues d'analyses. On a d'abord estimé qu'il n'utilisait qu'une simple huile avec parfois un ajout de craie (incolorable dans l'huile) pour lui donner plus de corps tout en lui réservant de la transparence (Bomford 1988, White et Kirby 1994). Puis des moyens d'analyse différents ont reconnu de l'œuf en émulsion dans de l'huile (Groen 1997). Cependant, la pertinence de cette détection d'œuf a été mise en doute (White 2006). Actuellement, des chercheurs font l'hypothèse d'un autre élément, dont l'apport serait déterminant : une huile fortement et longuement chauffée, très épaisse, dont Rembrandt devait connaître la recette puisqu'elle servait à fabriquer l'encre d'impression des gravures¹¹.

Dévernissage des Rembrandt

Le plaidoyer d'Ernst van de Wetering en faveur du dévernissage fait l'objet d'un chapitre entier de son ouvrage¹². On en retiendra cette formule : « [...] si l'on met à part les discussions sur les possibles dangers que présente l'utilisation de certains solvants pour la condition physique des couches picturales, nous pouvons soutenir qu'apparemment aucun argument décisif ne peut être avancé contre l'enlèvement d'un vernis jauni sur les peintures de Rembrandt. » (p. 250)

L'auteur discute malgré tout plusieurs arguments dont la paternité revient à René Huyghe et qui sont aux fondements de la "doctrine du Louvre" en matière de restauration modérée¹³.

7- Voir notamment *Personal Viewpoints, Thoughts about Painting Conservation*, Getty Conservation Institute, 2003.

8 - Pour plus de détails, R.D. Harley, *Artists' Pigments c. 1660-1835, A Study in English Documentary Sources*, Archetype Publications, 2001, pp. 107-114.

9 - D. Bomford, J. Kirby, et al., « Rembrandt's painting materials and methods », *Art in the Making : Rembrandt*, 2006, pp. 43-44.

10- Dans son récent ouvrage consacré à Rembrandt, l'historien de l'art Gary Schwartz ajoute : « *En fait, pratiquement toutes les peintures reproduites dans [mon] livre [...] devraient être étiquetées "Rembrandt et les restaurateurs".* » (*Rembrandt's Universe*, Thames and Hudson, 2006, p. 342). Curieusement, cette remarque n'est pas traduite dans l'édition française (*Rembrandt* chez Flammarion, 2006) par ailleurs excellente.

11- S. Belchetz-Swenson et P. Dent Weil, « Rembrandt and burnt plate oil : new observations and proposals on Rembrandt's painting medium », *Art of the Past, Sources and Reconstructions*, Archetype Publications, 2005, pp. 107-110.

12- E. van de Wetering, op. cit. chapitre X, « The Impact of Time and Rembrandt's Ideas on Color and Tone ».

13- R. Huyghe, « Le problème du dévernissage des peintures anciennes et le Musée du Louvre », *Museum*, vol III n°3 (1950), que nous avons tenu à republier in extenso dans *Nuances* 29 (2002).

Rappelons brièvement que, pour Huyghe, maintenir une couche plus ou moins fine de vernis ancien permet de compenser trois problèmes : *les usures superficielles* subies par l'original, *les distorsions harmoniques* apparues entre des teintes stables et d'autres couleurs fugaces ou altérées par le vieillissement, *le durcissement du contraste* avec le temps, entre les valeurs sombres et les claires. Dans cette optique, le voile d'une patine « *rétablit l'équilibre rompu des valeurs en rapprochant les blancs teintés des noirs adoucis* ».

Bien – répond en substance M. van de Wetering – mais pour les œuvres qui n'ont pas subi de nettoyages forts [cas rarissimes en réalité], les pigments de Rembrandt ne paraissent pas avoir changé de ton [affirmation trop générale]. D'autre part, il estime que les contrastes sont restés fidèles à ceux créés par l'artiste et – explique-t-il – la comparaison avec ses gravures est un excellent moyen pour le constater.

Son argument nous intéresse car M. van de Wetering choisit comme exemple la *Bethsabée* du Louvre de 1654 (fig. 4) qu'il met en parallèle avec la *Femme devant le poêle*, gravure de 1658. La comparaison des peintures avec des gravures « *parfaitement abouties* » suggère « *comme règle générale* » que les parties sombres des peintures ont pu légèrement s'assombrir, mais que « *le rapport d'ensemble entre les sombres et les clairs est si bien préservé qu'il est permis de dire que les intentions de Rembrandt à cet égard n'ont pas fondamentalement été déformées par le temps.* »

Ce qui est amusant, c'est que M. van de Wetering fait ce constat à partir d'une *Bethsabée* ayant encore son mince vernis ancien, tel que Huyghe le souhaitait... La comparaison est absolument probante, nous sommes bien d'accord. Mais qu'en serait-il si le tableau venait à être déverni ?

L'exercice serait encore plus probant si M. van de Wetering avait choisi son document avec davantage d'exigence scientifique. La gravure qu'il présente dans son livre n'est en effet pas l'état « *parfaitement abouti* ». C'est le premier état (tirage conservé à Amsterdam) qui sera suivi de six autres interventions de Rembrandt ! Quoique les modifications soient ici moins spectaculaires qu'à son habitude, ce fait n'est pas indifférent lorsqu'on cherche à comprendre les intentions de l'artiste : choisir ce premier état équivaut à choisir la première étape d'une peinture, sans ses finitions.

Si nous regardons le septième état (fig. 3) nous constatons que le rapport fonctionne en effet parfaitement. D'autant que ces gravures – M. van de Wetering oublie de le dire ou ne s'y attache pas – ont été imprimées par Rembrandt lui-même, non pas sur un papier européen blanc, mais sur un papier japonais dont la gamme de tonalités d'origine va de l'ivoire ambré au chamois, et dont l'absorption de l'encre produit des tirages « *plus adoucis, assourdis*.¹⁴ »



Fig 3 : Rembrandt, *La Femme devant le poêle*, 1658
Eau-forte, burin et pointe sèche. Septième état sur sept, épreuve sur papier japon. BNF (DR)

Le vernis original de Rembrandt

Ernst van de Wetering fournit donc une excellente raison d'être satisfait de l'état actuel de la *Bethsabée*.

Lorsque la conservation des œuvres est en jeu, qui engage la responsabilité d'un musée, on ne peut pas se guider sur des théories, ni « *mettre à part les possibles dangers* » de pénétration des solvants. Il faut à la fois prendre connaissance des peintures les mieux préservées et considérer le cas spécifique de chaque tableau que l'on se propose d'étudier.

Dans l'auditorium, nous avons le sentiment d'être revenus cinquante ans en arrière, à une époque où il suffisait de dire « *enlevons tous les vernis jaunés et nous retrouverons l'œuvre du maître telle qu'il l'avait créée* » et cette impression de caricature était accentuée par la formule de M. van de Wetering au moment où la parole était donnée à la salle : « *Il paraît qu'il y a un lobby anti-restauration en France..., si ses membres sont dans la salle, nous aimerions bien les entendre !* »

Nous n'avions aucun motif de nous sentir concernés par cette apostrophe polémique, et il nous intéressait

14- Thomas Rassieur, du musée de Boston, dans le catalogue d'une exposition des gravures de Rembrandt : C.S. Ackley, *Rembrandt's Journey : Painter, Draftsman, Etcher*. AFA Publications, Museum of Fine Arts, Boston, 2003, p. 55.



Fig 4 : Rembrandt, *Bethsabée au bain*, 1654
Musée du Louvre, Paris.

bien davantage de poser la question du vernis final utilisé par Rembrandt lui-même.

Il est frappant en effet que les avocats du dévernissage complet, présents à l'auditorium, n'aient pas songé à aborder ce point historique primordial. On réclame le dévernissage sans se demander ce que Rembrandt avait voulu et réalisé. Cet "oubli" montre que leur position repose sur des *a priori* de goûts personnels (dictés par le goût du XX^e siècle) et non sur une recherche de l'aspect authentique des peintures, tenant compte des matériaux utilisés par l'artiste.

Ce même "oubli" a rendu possible durant des décennies l'emploi de vernis synthétiques désastreux sur les peintures anciennes et nous étions étonnés de voir ce point négligé par Ernst van de Wetering, alors qu'il s'était montré, voici une vingtaine d'années, conscient de ces problèmes.¹⁵

Par chance, une mince couche de vernis d'origine est parvenue jusqu'à nous, préservée sous un repeint très ancien apposé sur la *Ronde de Nuit* : Ernst van de Wetering a pu nous confirmer que le vernis de Rembrandt était composé de mastic. Mais sa réponse restait vague puisque le mastic est simplement une résine, qui peut servir aussi bien pour fabriquer un vernis à l'huile qu'un vernis maigre à l'essence. S'agissant un artiste de cette époque, durant laquelle justement les deux types de recettes coexistent, il était primordial de le savoir. Ayant demandé cette précision, nous avons appris finalement qu'il s'agissait d'un vernis mastic à l'essence.

Or, il est tout à fait probable que les Rembrandt du Louvre comportent actuellement un mince vernis à l'essence, au mastic (résine dont le "jaunissement" naturel

est assez rapide, bien connu et prévisible) ou au dammar, résine très rapprochant. Ils seraient donc déjà pourvus de la couche de finition la plus conforme aux intentions de l'artiste.

Lorsque l'on possède une indication historique aussi déterminante, elle doit s'imposer aux considérations de goût débattues jusqu'ici. Nos lecteurs pourront découvrir dans notre dossier (pages 22 à 33) l'importance que revêt la connaissance des vernis originaux dans une nouvelle approche de la conservation, basée sur l'authenticité.

Etudier les Rembrandt du Louvre

Le Louvre ne s'était pas associé au Rembrandt Research Project lorsque Jacques Foucart était en charge des Ecoles du Nord. Que le musée, avec Blaise Ducos, et le C2RMF commencent d'y contribuer est parfaitement compréhensible.

Cette patience a eu ceci de bon que, depuis peu de temps, le C2RMF possède les moyens d'entreprendre les examens les plus fins sans toucher aux peintures. Outre des radiographies sophistiquées (stratiradiographie, émissiographie) et le large éventail des vues sous diverses lumières, qui scrutent la surface ou vont à la recherche des dessins sous-jacents, de nouveaux outils permettent d'étudier la composition des couches colorées sans prélèvement de matière. Le C2RMF vient de démontrer brillamment ce savoir-faire en récoltant une moisson de données scientifiques sur la *Joconde*, présentées dans un spectaculaire ouvrage : *Au cœur de la Joconde*¹⁶. La spectrophotométrie a même permis d'étudier les infimes glacis du *sfumato* de Léonard.

Il y a dix ans, on pouvait comprendre qu'un expert ait souhaité profiter de "l'occasion" d'une restauration, qui lui donnait « *le meilleur accès possible aux couches de peinture originales* ». ¹⁷ Mais aujourd'hui la recherche n'a plus besoin d'une restauration pour progresser.

Le Rembrandt Research Project se consacre aux attributions, une activité à part entière, dont les conclusions sont fluctuantes et révisables.

Une chose est d'élaborer des théories sur le travail d'un artiste, qui pourront être remplacées par des théories différentes ; autre chose est d'assurer la conservation de ses œuvres irremplaçables.

Michel Favre-Félix

15- E. van de Wetering, « The surface of Objects and Museum Style » (1981) et « The Autonomy of Restoration : Ethical Considerations in Relation to Artistic Concepts » (1989) republiés dans *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Getty Conservation Institute, 1996.

16- *Au cœur de la Joconde, Léonard de Vinci décodé*, Gallimard/Musée du Louvre Editions, 2006.

17- E. van de Wetering, 1997, op. cit. p. 234.

Le Rapport Kert

Pour la première fois, une étude parlementaire est consacrée à la restauration et la protection du patrimoine. Conduite depuis trois ans par le député Christian Kert, elle a donné lieu à un rapport final qui vient d'être publié, formulant des recommandations fort intéressantes à nos yeux : un tournant vers la conservation préventive, la création d'un Haut Conseil de la Restauration et la mise en place d'une déontologie redéfinie. Puissent-elles être entendues et surtout appliquées !

« *Restaure-t-on trop ? Restaure-t-on mal ? La science se substitue-t-elle pas à l'art ? Les monuments historiques sont-ils en péril ? Y a-t-il d'autres solutions que la restauration ?* »

En tête de sa quatrième de couverture, le Rapport Kert affiche ces cinq questions frappantes dont la portée va bien au-delà de ce que son titre annonce : « *Les techniques de restauration et de protection du patrimoine face aux attaques du vieillissement et des pollutions¹* ».

Cette façon d'aborder le problème – non pas seulement sous l'angle restreint de la technique mais aussi dans la perspective plus fondamentale de la politique de restauration – n'étonnera pas de la part de ce député qui avait déjà, en 2002, participé à l'élaboration de la Loi Musée et qui, de ce fait, était conscient des enjeux multiples, parfois contradictoires, posés par le patrimoine et sa conservation.

D'ailleurs l'Office Parlementaire d'Évaluation des Choix Technologiques et Scientifiques, pour lequel il a conduit cette mission, se définissant comme un « *intermédiaire entre le monde politique et le monde de la recherche* », est ouvert aux enjeux de société par les domaines qu'il aborde le plus souvent : l'énergie, l'environnement, les nouvelles technologies ou les sciences de la vie.

Il se trouve aussi que ces questions préliminaires posées par M. Kert nous sont familières. Ce n'est pas un simple effet du hasard. Dans son introduction, le député signale que ces interrogations ont surgi du débat instauré par l'ARIPA, pour les musées, et par MoMus, pour les monuments historiques, « *qui publient, coup sur coup, des études sur des cas d'école, dénonçant des restaurations hasardeuses, voire franchement inopportunes. Il ne s'agit que de quelques exemples, mais ils suffisent à jeter le trouble sur le monde feutré des musées, de leurs réserves et des ateliers de restauration pourtant symboles, jusqu'alors, de précision, de patience et de qualité* »

Ce trouble jeté sur le monde feutré des musées avait attiré l'attention des députés dès 2001, ainsi que l'avait rappelé M. Kert, en soumettant son projet d'étude : « *La*

mission parlementaire désignée, à l'Assemblée Nationale, pour préparer la loi sur les Musées de France réalisa rapidement, au cours de ses travaux, que la France risquait de suivre le chemin tracé par les pays anglo-saxons où les musées se sont longtemps refusés à toute analyse critique de leur politique de restauration, considérée par beaucoup comme abusive ». C'est dans ce contexte que la parution du livre de Sarah Walden, *Outrage à la peinture*, traduit à notre initiative et publié par les éditions Ivrea en 2003, joua son rôle dans la décision de l'Office d'enquêter sur la restauration.

La mission du rapporteur le conduira trois ans durant à interroger une centaine de personnalités du monde des musées ou des monuments historiques en France, et tout autant durant ses séjours en Italie, aux Pays-Bas, en Russie, en Grèce, à Londres, Prague et Bruxelles. James Bloëdé, alors président de l'ARIPA, fut auditionné dès le début de l'enquête, en mai 2003. Michel Favre-Félix sera à son tour entendu par M. Kert et invité à la table ronde de travail qui l'a clôturée en avril 2006.

Parmi les vingt-cinq recommandations préconisées par le député à la fin de son rapport, il en est qui nous tiennent particulièrement à cœur. Leur application répondrait en effet à des idées formulées depuis longtemps par notre association.

Le tournant vers la conservation préventive

« *La conservation préventive devrait être considérée comme l'action prioritaire* ».

Ce tournant vers la conservation préventive, préconisé dans les conclusions du Rapport Kert, accompagne un changement d'état d'esprit qui fait son chemin dans la profession ; en témoigne l'enquête sur les musées de Haute-Normandie évoquée ci-après, qui recommande un « *Plan Delta* » à la française, en référence au vaste programme réalisé dans les musées nationaux des Pays-Bas, de 1995 à 1999. Cette opéra-

1 - version imprimée (auprès du Sénat ou de l'Assemblée Nationale) ou Internet: www.assemblee-nationale.fr/12/rap-off/i3167.asp

tion avait consisté en un inventaire détaillé, suivi d'une mise à niveau des conditions de préservation et de mesures de stricte conservation, en dehors de toute restauration esthétique. En témoigne encore, la création récente d'un département de Conservation préventive au C2RMF, qui vient de mettre à jour un *Vade Mecum* sur le sujet.

Mais la position prise par le rapport Kert est primordiale, parce qu'elle demande un choix de politique affirmé au niveau national. Rappelons que le Plan Delta avait été engagé à la suite d'une demande du Parlement néerlandais. Les techniques existent, les méthodologies sont rodées, il ne manque plus que la volonté politique. Et celle du rapporteur est clairement exprimée : « Assurer, au sein du musée, une véritable conservation préventive afin de recourir le moins possible à des opérations de restauration fondamentales. »

Le député y voit même une des orientations futures de la profession : « En termes professionnels, il y a là matière à débouchés nouveaux pour les classes d'âge de restaurateurs que l'on continue à former en nombre, malgré une offre d'emplois "étriquée". »

Le rapporteur réaffirme ce point dans son compte rendu final : « La tendance de tous, restaurateurs du patrimoine compris, formateurs, conservateurs, est d'aller vers la conservation préventive, la restauration étant le dernier recours pour maintenir une œuvre en vie. »

Un article du journal *Les Echos* y entend un message on ne peut plus clair : « Le rapport réalisé par le député Christian Kert [...] confirme la fin de la restauration esthétique au profit de la restauration curative et, surtout, de la conservation préventive². »

Un conseil de la restauration

La 17^{ème} recommandation s'intitule : « La création d'un Conseil de la Restauration du Patrimoine ».

Elle coïncide avec notre proposition de voir instaurer ce que nous avons baptisé "Conseil national de la restauration". Il semble bien, d'après ce que nous avons retenu des propos échangés lors de la table ronde de travail, organisée par M. Kert à la fin de sa mission dans les locaux de l'Office parlementaire, et à laquelle nous participions, que cette création soit souhaitée par les autres intervenants, notamment les restaurateurs qui bénéficieraient pour une fois d'une place reconnue.

Ce Conseil pourrait permettre d'arbitrer certains conflits qui ne manquent pas de se profiler : conditions de la concurrence, ouverture au marché européen, apparition des mécénats "de compétence" dans lesquels le mécène offre non plus seulement un financement mais ses propres équipes pour réaliser un chantier.

Ce Conseil pourrait également jouer le rôle, qui nous a toujours paru indispensable, d'instance de réflexion générale sur les politiques de conservation, ainsi que d'observatoire des pratiques et lieu de propo-

sitions. Le rapporteur précise : « Il pourrait intégrer, en plus des professionnels, des personnalités qualifiées, sur le même modèle que prévoit le Haut Conseil des Musées de France. » Ce qui ne signifie pas, bien sûr, une indépendance complète vis-à-vis des musées, mais au moins une ouverture sur la société civile, puisque le Haut Conseil dont il est question intègre, quant à lui, « un sénateur, un député, cinq personnalités qualifiées dont un représentant d'associations représentatives du public ».

Renforcer la déontologie

Lors de la conférence de presse au cours de laquelle le député présentait son rapport, Mme Christiane Naffah, nouvelle directrice du C2RMF, a réaffirmé les limites dans lesquelles devait se tenir la restauration : « Là où commence l'hypothèse, la restauration s'arrête ».

Ce n'est pas une révolution, puisque c'est une citation de l'article 9 de la Charte de Venise de 1964 : « [la restauration] s'arrête là où commence l'hypothèse ».

Peut-on alors y voir un retour à cette déontologie internationale dont on se serait mal souvenu durant ces vingt-cinq dernières années ? C'est ainsi que le comprend encore le journaliste des *Echos* dans son compte rendu, qui traduit sans hésitation : « Terminé, donc, l'acharnement thérapeutique qui a coûté l'intégrité de plusieurs œuvres³. »

La déontologie est précisément le point que nous avons soulevé lors de la table ronde qui marqua la fin de l'enquête, dans les locaux de l'office parlementaire. Tout se passait en effet comme s'il était bien entendu qu'il existait une éthique commune parfaitement définie et suivie, une base justifiée en théorie et appliquée dans la pratique.

Or la réalité est tout autre, aussi bien dans les services de restauration des Monuments Historiques, que dans ceux des musées et pour les associations de restaurateurs.

Pour les Monuments Historiques, la doctrine française demeure de ne pas avoir de doctrine, rappelle Patrick Ponsot, architecte en Chef des monuments historiques, dans un récent article où il fait l'historique du désintérêt français à l'égard des grands penseurs du débat sur la restauration (Boito, Riegl, Dvorak, Brandi)⁴.

Au coup par coup, la Charte de Venise est écornée, oubliée, mal interprétée : ici, pour se lancer dans des reconstitutions hypothétiques, de plus en plus nombreuses ; là, pour compléter les monuments par des adjonctions modernistes⁵.

2 - « La science au chevet des œuvres d'art », par Matthieu Quiret, *Les Echos*, n°19694, vendredi 23-samedi 24 juin 2006.

3 - Idem, *Les Echos*, n°19694.

4 - « Leçons américaines », site de la *Tribune de l'Art*, juin 2006 - www.latribunedelart.com/Debats.htm.

5 - Voir C. Mignot, « Dérives monumentales » in *La Revue de l'Art*, n°123, 1999-1, p.5 à 12 et l'ensemble des numéros de *MoMus*.

Quant aux musées, il ne faut pas oublier que la Charte de Venise, adoptée en 1964 pour les monuments et les sites, n'a jamais connu de traduction formelle pour les objets d'art. On est ainsi censé faire sa propre traduction, libre et non contraignante, et trouver pour les peintures, les sculptures ou autres objets des collections, des règles équivalentes à celles qui sont applicables aux monuments. Ne parlons pas des recommandations éthiques de l'ICOM, destinées en principe à tous les musées, tant elles sont minces, vagues, et ont même pu être carrément fantaisistes sans que personne ne s'en soucie.

Pour ce qui est des restaurateurs, nous avons montré dans notre étude complète des codes internationaux (*Nuances 32*), comment ceux-ci étaient d'abord conçus comme des règles de *contrat* entre le restaurateur et son commanditaire. Puis, comment, sous l'influence des associations de restaurateurs anglo-saxons, les codes d'éthique professionnels étaient, depuis la fin des années 90, devenus de plus en plus abstraits et évadifs, en particulier pour constituer un parapluie juridique destiné à mettre le restaurateur à l'abri de toute poursuite éventuelle. Ces codes fonctionnent donc bien comme textes corporatistes, mais ont une signification absolument floue lorsqu'il s'agit d'engagements éthiques envers l'œuvre (ou envers la société).

Nous n'avons pas, en France, l'équivalent de la Charte italienne de 1972, formulant les devoirs *communs à tous* les responsables du patrimoine. Bien qu'ils travaillent sur une même œuvre d'art, les trois acteurs – le scientifique du laboratoire, le conservateur, le restaurateur – ont des engagements éthiques, non seulement limités, mais dissociés.

Le laboratoire a une éthique scientifique, qui l'engage dans ses procédures d'analyses, mais il n'est pas responsable de l'utilisation *pertinente* qu'on fera de ses interprétations (voire de leur non-utilisation).

Le restaurateur a une obligation dans les *moyens* qu'il utilise, et non une obligation de *résultat*, comme le rappelait le restaurateur Jean Delivré (*Nuances 19*).

Le conservateur de l'œuvre en est le responsable légal en toute circonstance et, par conséquent, responsable du résultat de sa restauration. Mais, parce qu'il est tout à la fois le commanditaire, le décisionnaire et le réceptionnaire de l'intervention, il se trouve à la fois juge et partie.

De plus, il n'existe dans ces codes aucune sanction réelle, applicable à qui enfreindrait un devoir éthique par ailleurs mal défini.

Le rapporteur a donc toutes les raisons de réclamer dans sa 18^{ème} recommandation, « *le développement et le renforcement en France des clauses du code de déontologie* ». Toutes les raisons aussi de souhaiter que ce Conseil de la Restauration du Patrimoine se dote d'un comité d'éthique.

Enfin une évaluation

La première enquête réalisée sur l'état des collections dans 41 Musées de France produit un constat alarmant.

Quand l'auteur du rapport sur la restauration, le député Christian Kert, posait la question : « *Restaurer-on trop ?* », il ne disposait pas d'outil d'évaluation qui lui aurait fourni des éléments de réponse. Ainsi que l'avait amplement souligné le récent rapport du sénateur Richert sur les réserves des musées, aucun bilan des besoins d'intervention nécessaires aux œuvres qu'elles abritent n'avait été dressé¹. L'Inspection générale des musées reconnaissait qu'en effet « *il n'existait pas de documents statistiques ni d'indicateurs, ni de cartographie permettant de donner un avis quantifié sur le nombre et l'état des réserves des musées français*². »

Pour autant, le député ne se trompait pas lorsqu'il notait dans ses conclusions : « *la conservation préventive devrait être considérée comme l'action prioritaire* ». Il avait même pleinement raison, comme le montre la première investigation jamais réalisée en France sur l'état et les conditions de conservation des collections, qui vient d'être achevée.

Initiée à la suite du rapport Richert – ou du moins postérieurement – l'enquête « *sommaire mais exhaustive et systématique* » porte sur les 41 Musées de France situés en Haute-Normandie. Cet état des lieux inédit, établi conjointement par le C2RMF et la DRAC de Haute-Normandie, constitue un événement qu'il faut saluer³. Il vient répondre à de multiples questions jusqu'ici en suspens. Qu'on en juge.

L'inspection des réserves confirme les alarmes du Rapport Richert. Sur 42 réserves, six seulement possèdent des rangements adaptés et pas plus de neuf sont dans un état de propreté "acceptable". Dans les trois quarts de ces réserves, l'empoussièrement, le stockage et le conditionnement induisent des risques pour les objets. Selon les enquêteurs, ces chiffres traduisent « *un besoin criant de mise à niveau en termes de conservation* ».

Si l'on passe dans les salles d'exposition, le bilan reste inquiétant. Sept musées n'ont aucun chauffage, six seulement sont équipés d'installations climatiques,

1 - Rapport que nous avons présenté dans *Nuances 33* : « Etat des réserves : de sérieuses réserves », par J. Bertin.

2 - « La gestion des collections des musées » Rapport d'information N° 379, par le sénateur Philippe Richert (3 juillet 2003).

3 - « Vers un "Plan Delta" en Haute-Normandie – Enquête sur l'état des conditions de conservation des collections des musées de France » *Techné* n°23, 2006, pp. 33 à 39.

parfois partielles, et seulement sept disposent d'appareils de contrôle de l'humidité. Un tiers des salles d'expositions temporaires, et plus encore des salles permanentes, sont inadaptées à une bonne conservation.

Si l'on considère uniquement les collections de Beaux-Arts, un bon quart des peintures, des œuvres graphiques et des sculptures sont dans des conditions de conservation « à risques ».

Disproportion entre restauration et conservation

L'enquête établit une comparaison très significative entre travaux de restauration et mesures de conservation préventive. Elle constate d'abord dans les deux domaines « *l'absence d'une politique définie, s'appuyant sur un diagnostic global et des objectifs.* »

Trois établissements seulement ont mis en place un plan de conservation préventive. Voilà l'exception.

Et voici la règle en usage : près de la moitié des musées observés ont financé des restaurations ponctuelles, « *notamment à l'occasion d'expositions temporaires* », durant les cinq dernières années. Autant dire dans l'urgence, pressés par des dates butoir, sans projet de recherche et sans rapport avec les besoins prioritaires des œuvres (il serait en effet bien surprenant que les œuvres choisies pour une exposition temporaire fussent celles qui avaient le plus urgent et réel besoin d'être restaurées).

Les enquêteurs constatent « *une importante disproportion entre les crédits de restauration, environ quatre fois supérieurs aux crédits affectés de conservation préventive.* » Une disproportion qui s'avère plus énorme encore lorsqu'on sait que ces derniers crédits sont essentiellement affectés aux trois seuls musées ayant adopté des plans de conservation préventive.

Nombre d'objets mis en réserve nécessitent certainement des mesures de conservation, si ce n'est de simple sauvetage, si l'on considère l'ensemble des collections d'arts décoratifs, d'histoire naturelle (notamment en taxidermie), d'ethnographie, d'objets et œuvres d'art (ce qui explique d'autant moins les restaurations répétitives sur des œuvres exposées en bon état général). Ces 41 musées, de par leur taille et leurs divers types de collection, constituent un groupe représentatif de l'ensemble des Musées de France. On peut en déduire déjà des réflexions peu rassurantes sur l'état de nos collections.

Et l'on attend que de tels travaux d'inspection soient entrepris sur l'ensemble du territoire, tant les réponses qu'ils apportent apparaissent indiquer tout naturellement la marche à suivre.

A quand une éthique des déplacements d'œuvres ?

Après une vaste polémique,

l'Italie entame une réflexion.

Et pourquoi pas la France ?

Plusieurs dizaines d'articles dans la presse italienne, cet été, et des lettres ouvertes adressées au ministre de la culture, Francesco Rutelli, ont réveillé un débat malheureusement toujours plus d'actualité¹.

Fin août, la directrice de la Brera de Milan, soutenue par d'autres conservateurs, exprimait son refus d'envoyer son célèbre *Christ mort*, de Mantegna, à l'exposition organisée à Mantoue pour le 500^{ème} anniversaire de la mort du peintre, à cause de sa trop grande fragilité. Le président du comité de commémoration, Vittorio Sgarbi, ancien ministre de la culture et habile politique, a conduit une bruyante campagne inverse, allant jusqu'à assurer que son comité serait prêt à restaurer l'œuvre à ses frais ! Le ministre, après avoir soutenu la Brera, a finalement fait volte-face, autorisant le prêt de l'œuvre.

Il faut dire que Francesco Rutelli était sérieusement critiqué dans le même temps pour l'expédition prévue de *l'Annonciation* de Léonard de Vinci (musée des Offices de Florence) à Tokyo, dans le cadre de l'exposition *Le printemps italien 2007*, une manifestation de pur prestige international. Le directeur des Offices s'est incliné devant la décision hautement politique (le prêt était négocié directement par l'ambassadeur d'Italie au Japon), mais des historiens de l'art, comme Antonio Paolucci, ont marqué leur réprobation.

Finalement, une commission, créée à la demande du ministre, a été chargée d'établir des "lignes de conduite" qui devraient à l'avenir être respectées pour que soit autorisé ou non le prêt d'une œuvre d'art.

Il est trop tôt pour dire ce qui sortira de cette commission, composée de huit représentants du monde des arts². Mais au moins la question est-elle vivement discutée dans ce pays et les journaux en donnent-ils connaissance au plus large public.

En France le débat paraît tétanisé et la presse fort distraite, alors que des œuvres par centaines vont être expédiées à Québec, Atlanta... bientôt Abou Dhabi ? Alors que *l'Homme au gant* et *le Concert champêtre* du Titien viennent d'être prêtés par le Louvre.

Des règles éthiques pour le déplacement des objets d'art ? Voilà un premier, excellent sujet pour les députés, dans le sillage du Rapport Kert.

1 - Voir l'extraordinaire site indépendant qui répertorie tous les débats en cours sur le patrimoine en Italie : www.patrimioniosos.it/

2 - Un inspecteur des musées, un conservateur, un restaurateur, quatre universitaires et... le directeur des éditions Skira.

Le Rubens de Soissons

Un bleu de moins, une main de trop

L'Adoration des Bergers restaurée par les Monuments Historiques



Fig.1

(DR)

On le sait, la restauration actuelle se fixe pour but de rendre les œuvres plus “lisibles”. Ce programme dangereusement flou et subjectif constitue pourtant la définition même de la restauration telle que l’ont formulée les codes professionnels les plus récents.

A plusieurs reprises nous avons critiqué cette notion de lisibilité, mais la seule réponse qui nous a été opposée est l’argument de la compétence : le critère de lisibilité ne saurait être subjectif puisqu’il s’appuie sur une méthodologie scientifique, sur des recherches historiques et de rigoureuses analyses de laboratoire.

Cet argument d’autorité risque de clore le débat

avant qu’il n’ait commencé, et pour le faire progresser, il est indispensable d’y replacer des exemples concrets. C’est pourquoi nous avons choisi de présenter le cas de cette *Adoration des Bergers*, peinte par Rubens et son atelier vers 1618-1620, conservée à la cathédrale de Soissons. Sa dernière restauration dirigée en 1992-1993 par les Monuments Historiques est représentative, autant par ses résultats spectaculaires que par les moyens scientifiques importants dont elle a bénéficié.

Comment l’objectif de lisibilité a-t-il été garanti par la science ? Voici ce que nous devons nous demander.



Fig. 2

(DR)

Quelques images suffisent à présenter les données de la question.

La première image (fig.1) montre l'état avant 1992. La composition que nous voyons n'est pas conforme à celle initiale de Rubens, qui était plus carrée. Des bandes de toile ont été ajoutées en haut et en bas, au XVIII^e siècle, pour l'adapter à un somptueux cadre rococo qu'elle possède encore. Le tableau a en outre subi quelques repeints (par exemple pour masquer les deux écussons, aux armoiries de son premier possesseur), dont nous reparlerons.

La deuxième (fig. 2) présente l'état après 1993. Le critère de lisibilité est clairement accompli. La Vierge est plus lisible, l'Enfant aussi, de même que les pâtres et bergères qui se voient tous également, aussi clairement que les détails de la paille, du bœuf ou de l'âne.

On remarquera que le nettoyage s'est poursuivi bien au-delà du dévernissage total, en révélant deux éléments cruciaux : la main de la jeune bergère à droite tenant un récipient, qui était dissimulée sous un repeint noir, et le bleu éclatant du manteau de la Vierge, dont on nous apprend qu'il est sa véritable "couleur d'origine".

La troisième image figurait dans le catalogue édité à l'issue de la restauration, en petite reproduction noir et blanc de médiocre qualité, parmi les documents iconographiques réunis par Jacques Foucart, auteur de la savante étude stylistique de ce Rubens¹. Il s'agit d'une copie du grand tableau de Soissons, conservée dans les collections du musée municipal de Bergues. Nous avons sollicité du musée de Bergues une prise de vue en couleur (fig. 3) qui est le meilleur document publié à ce jour.

L'ancienneté de cette copie se juge d'abord à sa composition serrée, semblable à celle de Rubens avant que ne soient ajoutés les agrandissements du XVIII^e siècle (fig. 4). Jacques Foucart, conservateur en chef du département des peintures au Louvre, y reconnaît une copie « *visiblement flamande d'exécution, donc peinte à Anvers et non en France* ». Autrement dit une copie "d'époque", réalisée dans la ville de Rubens avant que le grand tableau ne soit livré à Soissons.

En effet il a dû s'écouler quelques années entre la réalisation (vers 1618-1620 selon l'étude stylistique) et la livraison à l'acquéreur du tableau, Simon Legras, devenu évêque en 1623. Ses armoiries épiscopales apposées en bas de la toile sont peintes dans un style héraldique caractéristique du Nord de la France et des Flandres. Le tableau a donc été livré à Soissons, déjà pourvu de ces écussons, c'est-à-dire après 1623.

Au fond, en trois images tout est dit. Le bleu clair de la robe "redécouvert" n'est pas du tout le bleu outremer voulu par Rubens. La main tenant le récipient n'est pas davantage la main "originale" que prétend le catalogue, avec un imperturbable aplomb.

Reste à comprendre le processus qui conduit à une telle déroute, le rôle qu'y tient la quête de la lisibilité et la part qui fût réservée à la science.

Recherche des copies

Que les responsables de la restauration n'aient tenu aucun compte des documents historiques est d'autant plus sidérant qu'ils bénéficiaient d'une expertise rare (Jacques Foucart fut le créateur et le patron du service de documentation du département des peintures du Louvre) et qu'ils disposaient de documents exceptionnels.

L'esquisse de Rubens nous est restée – ce qui n'est pas si courant – qui indique déjà le manteau sombre et suggère le bras levé de la bergère².

La copie d'époque de Bergues était connue des responsables au début du chantier : elle est mentionnée dans une première fiche sur l'historique de l'œuvre établie dès le 31 mars 1992. Une autre copie concordante, passée en vente à Nice, était aussi citée. Quoique moins ancienne, elle est tout de même antérieure aux agrandissements motivés par l'adaptation au nouveau cadre, réalisé vers 1730.

En consultant le service de documentation du

Louvre, j'ai constaté que deux autres copies y étaient archivées, sans doute retrouvées ultérieurement car elles ne sont pas mentionnées dans le catalogue : l'une se trouve à l'église Saint-Maurice et Saint-Martin, de Millemont, et l'autre est conservée au musée de Bruges. De par leur composition, elles sont aussi antérieures au début du XVIII^e siècle.

Que le tableau de Bergues soit une copie d'époque, représentant l'aspect originel du tableau de Soissons, a été confirmé par la réapparition d'une autre copie, voici quelques années. Ce document historique extraordinaire, conservé en mains privées, est une huile sur un panneau de chêne constitué de trois planches jointes. Elle figure la même composition serrée initiale de Rubens (seulement amputée dans sa partie basse d'une bande de quelques centimètres). Cette copie, de facture modeste, fut indiscutablement peinte à Anvers, puisque son panneau porte au dos la marque de la guilde des fabricants de panneaux de cette ville (deux petites mains). Elle est concordante avec la copie de Bergues.

L'in vraisemblable histoire de la bergère

Le nettoyage avait donc découvert, sous une mince couche sombre, une autre main droite, tenant le couvercle d'un petit récipient non identifié. Jacques Foucart ironise quelque peu sur la « *facture des nouveaux doigts de cette bergère [...] pas tellement rubénienne* ».

Puisqu'il était peu probable que Rubens ait doté son personnage de deux mains droites, il fallait choisir.

On connaît de nombreux exemples, chez Rubens, de semblables bergères pourvues d'une cruche à lait similaire, dans des Adorations des bergers comparables. Certaines la tiennent à terre ou sur leurs genoux. Lorsque la cruche est portée sur la tête, elle est toujours soutenue par le bras levé (peinture de l'Alte Pinakotek de Munich, dessin du Getty, peinture du Musée des Beaux-Arts de Marseille). Enfin, toutes les copies disponibles figurent le bras levé, sans autre main droite.

Mais les Monuments Historiques ne se sont pas arrêtés à ces considérations. Le bras levé de Soissons avait le grand tort d'être en partie peint sur une pièce de toile rapportée (fig. 5). Ce raccommodage est contemporain des agrandissements du bas et du haut (fig. 4), et le restaurateur-peintre du début du XVIII^e avait pris soin de reconstituer le bras, dont il reste d'ailleurs une partie de l'épaule originale.

La nouvelle main est donc un repeint fantaisiste plus récent (XIX^e ?). Quelqu'un, remarquant plus tard

1 - *Histoire d'un tableau de Rubens, l'Adoration des bergers de la cathédrale de Soissons*. Edité par le Ministère de la Culture et la DRAC de Picardie (1993).

2 - Huile sur bois (0,29 x 0,23), au monastère de Saint-Paul à Lavanthal (Autriche).



Fig.3 : *L'Adoration des Bergers*, copie d'époque,
Musée municipal de Bergues.
(© Musée de Bergues / Studio Mallevaey)



Fig.4 : *L'Adoration des Bergers* de Soissons.
Schéma indiquant ce qui subsiste de la surface peinte originale,
l'agrandissement par les bandes ajoutées en haut et en bas,
ainsi que les empièchements de réparation sur les coins.



Fig.5 : détail de la "porteuse de vase" en cours de nettoyage.
On voit l'empiècement (sans doute du XVIII^e) qui réparait le coin
et reconstituait en même temps l'image initiale du bras.
Le départ de ce bras figure encore dans la zone originale.

cette évidente absurdité, l'avait à son tour masqué par une couche sombre. Les Monuments Historiques ont exactement refait le chemin inverse : le bras a été dissimulé sous un jutage sombre et la main fantaisiste a été déclarée « *originale* » (Cat. pp. 98-101).

Il me semble que cette attitude aberrante ne peut s'expliquer que par l'obsession de la "découverte" qui conduit nombre de restaurations contemporaines. En effet, mettre à jour une couleur ou un élément caché, donner enfin à voir ce qui était dissimulé, recouvert, sous-jacent, n'est que le prolongement, le degré supérieur de la recherche de la lisibilité.

Le résultat n'entame pas seulement la réputation de sérieux des Monuments Historiques, il affecte la composition de Rubens. Cette bergère se trouve ridiculement affublée d'une cruche en équilibre précaire sur sa tête. De plus, en détournant l'attention sur cette main, on a gâché l'effet de la tension diagonale qui aboutissait à ce bras et donnait un dynamisme magistral au groupe des bergers tout entier.

Bleu falot et paille sèche

Il existait bel et bien, sous le vernis, une couche bleu foncé distincte du vernis comme le prouvent certaines photos non publiées, conservées dans le dossier de restauration que nous avons consulté. Au stade du simple dévernisage, ce bleu foncé n'apparaissait pas intégralement intact, mais il pouvait être encore sauvé et restauré.

Une telle couche bleu sombre par-dessus un bleu clair correspond à la facture classique d'un vêtement marial à cette époque dans la peinture flamande. Le drapé était d'abord solidement peint avec ses plis, ses lumières et ses ombres à l'aide d'un pigment bleu de prix moyen (smalt, indigo, ou azurite, éclairci par du blanc et foncé par du noir) puis il était recouvert par un glacis : soit un indigo, soit une très mince couche de lapis-lazuli, l'outremer véritable très onéreux, passé en glacis, qui confère au drapé son inimitable richesse.

En l'occurrence, la microanalyse effectuée par le C2RMF avait décelé justement du smalt (bleu clair à base de cobalt) dans l'épaisse couche inférieure du manteau et, au-dessus, « *une très mince pellicule bleu sombre où un peu d'outremer a été identifié.* » L'analyste précise qu'il « *n'a pas été possible de déterminer s'il s'agit d'un glacis original en lapis-lazuli ou d'un repeint coloré par de l'outremer artificiel.* » Pour une raison simple : l'outremer véritable des maîtres anciens contient exactement les mêmes éléments chimiques que l'outremer de synthèse fabriqué par Guimet à partir de 1826 (silicate d'aluminium incluant du soufre et du sodium)³.

Cette incertitude portait sur la méthode d'analyse mais ne mettait pas en cause l'originalité par elle-même, et le résultat d'analyse devait être interprété à la

lumière des documents historiques antérieurs à cette date de 1826.

Mais, passant outre toutes les copies, y compris celle de Bergues, qui témoignaient d'un bleu sombre, l'inspecteur des Monuments Historiques a conclu par cette phrase stupéfiante : « [...] *c'est la restauration, en faisant apparaître le bleu originel [sic] du manteau de la Vierge, qui a confirmé la nature de repeint de ces couches intermédiaires [bleu outremer]* ». Magnifique démonstration d'empirisme, parfaite anti-thèse de toute démarche scientifique : c'est l'élimination d'une couche peinte qui permet de "prouver", à posteriori, qu'elle ne devait pas être originale...

Un fait aurait dû encore alerter les responsables : une fois le bleu clair mis au jour, on s'aperçut qu'il ne restait plus aucune ombre portée du mufle du bœuf sur ce drapé de la Vierge. Puisque cette ombre devait nécessairement exister, il fallut en repeindre une nouvelle, approximative, en retouches modernes.

Jacques Foucart, à nouveau, n'est pas dupe, lorsqu'il écrit : « *Le bleu a pris ici une teinte falote, blanchâtre, très XVIII^e siècle.* » Il s'étonne également de l'exécution décevante de certains détails, telle la paille « *de facture sèche et monotone* ». Car là encore, il est permis d'avoir quelques doutes sur le résultat du nettoyage. L'analyse d'un échantillon pris sur ces chaumes avant la restauration indiquait la superposition de quatre couches (en partant de la plus profonde) : 1) jaune clair opaque, 2) couche transparente de glacis orange, 3) mince couche jaune, 4) glacis orange, puis le vernis⁴.

Or, cette paille est passée d'un ocre-orangé très naturel, avec ses glacis, à un jaune pâle inquiétant.

Finalement, toute la hiérarchie de l'administration patrimoniale a contresigné le petit catalogue, fêtant la « *splendeur retrouvée* » du chef-d'œuvre et, dans son avant-propos, la directrice du patrimoine s'est félicitée d'une « *collaboration étroite entre historiens d'art, scientifiques et restaurateurs* ».

Bel exemple d'ironie involontaire.

Michel Favre-Félix

3 - Deux autres échantillons, étudiés par le laboratoire des Monuments Historiques, n'ont pas été commentés dans le catalogue. L'analyse du premier, pris dans une zone sombre du drapé, ne révèle pas d'outremer, ce qui peut se justifier puisqu'il n'y a guère de raison de glacer sur une couche déjà foncée. L'autre prélèvement présente plusieurs couches de surface, avec au moins la présence d'aluminium et de silicium dans l'une des strates, ce qui évoque encore une fois un outremer (prélèvement 15, couche 4).

4 - C2RMF, Dossier 3125, analyses : Myriam Eveno, coupe 7895.

La question des objets sacrés et leur censure dans les musées

Tiffany Jenkins, universitaire anglaise, analyse une inquiétante évolution des musées ethnographiques anglo-saxons. Alors que le code de l'ICOM vient de substituer à la notion de "public", une référence aux "communautés", son essai, spécialement rédigé pour Nuances, propose un débat d'actualité avec l'ouverture du musée du Quai Branly.

Au Musée National des Indiens d'Amérique de Washington (NMAI), certains objets sont isolés du reste des collections et ôtés de la vue du public, s'ils sont considérés comme sacrés ou s'ils possèdent un statut cérémoniel. Parmi les objets écartés de la collection principale, on trouve des masques Zuni, un tomahawk, une lame de cuivre ancienne et une pipe sioux. Ils sont exposés dans des salles où seules quelques personnes choisies peuvent les voir, et dans lesquelles sont organisées des cérémonies sur invitation. Bien que l'accès aux collections fasse partie intégrante de la mission du NMAI, son règlement souligne que l'accès public aux salles d'exposition ou aux réserves, tant pour les visites que pour les travaux de recherche, sera restreint s'il porte atteinte à des pratiques religieuses ou culturelles. Il stipule également que, si l'accès du public ou des chercheurs entre en conflit avec les demandes d'un groupe ethnique à propos d'un objet, on lui appliquera des restrictions, du fait de sa nature sacrée : « *Dans la plupart des cas, les souhaits des groupes ethniques ont priorité sur toute autre considération*¹. »

Dans ce musée financé par l'Etat, le grand public ne pourra donc voir qu'une partie des collections qui constituent pourtant un patrimoine national. Non pas parce que les objets sont dans les réserves, ni parce qu'ils sont trop fragiles, mais parce que le public n'est pas de la bonne origine culturelle ; ou parce que, serait-il membre de la bonne tribu, il n'y tient pas un rang l'autorisant à voir ou à toucher l'objet.

L'idée que les objets ont une fonction spécifique et que beaucoup ont un caractère sacré est au cœur de la mission du NMAI. Ce principe s'applique aussi à la politique de conservation, comme le prouve le programme de restauration des collections dites culturellement sensibles. Elle est sous-tendue par l'idée que la préservation physique de l'objet n'est pas synonyme de la conservation de son intégrité culturelle, ce qui signifie que les pratiques habituelles des musées pour gérer les collections peuvent être inadéquates. Pepper Henry, directeur adjoint des ressources des communautés et responsable du rapatriement [des restes humains] au NMAI, donne cet exemple : le représentant d'une nation indienne visitant le *Cultural Resources Center* [dans le

Maryland] peut dire au personnel que les armes de la société des guerriers de sa tribu ne doivent jamais être manipulées par des femmes pendant leurs règles. C'est une condition difficile à concilier avec les lois anti-discrimination sexuelle, doit-il reconnaître².

De plus, prendre soin des objets peut être une prérogative de quelques membres sélectionnés à l'intérieur d'une tribu. En outre, le devoir de préservation sera mis en question si la tribu considère que l'objet ne possède qu'un temps de vie limité : après consultation du groupe culturel concerné, il arrive qu'on laisse l'objet se détériorer. Richard West, le directeur du NMAI, m'a expliqué : « *Les objets sont vivants. Ils ont un point de départ et un point d'arrivée. Ils retournent à la terre après quelque temps. Je sais que certains trouvent cela épouvantable, mais c'est ainsi*³. ».

Le NMAI a été créé en 1989 par une loi du Congrès américain, dans le but déclaré de proclamer l'identité des Nations indiennes actuelles, et sa philosophie se trouve donc très différente de celle des autres musées ouverts jusqu'ici. Pourtant, la même pratique restrictive, soutenue par les mêmes justifications, est en train de gagner de nombreux musées aux Etats-Unis et dans le reste du monde, en particulier en Australie, au Canada, en Nouvelle-Zélande et en Grande-Bretagne. Le Code d'éthique publié par l'Association des musées britanniques indique que cette pratique doit être respectée à tous les niveaux. L'article 7.6 conseille aux professionnels « *d'envisager de restreindre l'accès à certains objets, en particulier ceux qui ont une importance cérémonielle ou religieuse, là où un accès illimité pourrait offenser ou affliger les descendants biologiques ou culturels d'une communauté*⁴. »

1 - « National Museum of the American Indian Collections Policy », Smithsonian Institution, 1996, p.15.

2 - J. Pepper Henry, « Challenges in managing culturally sensitive collections at the National Museum of the American Indian » in L.E. Sullivan, A. Edwards, *Stewards of the Sacred* (American Association of Museums and the Centre for the Study of World Religions), 2004, pp.105-107.

3 - T. Jenkins, « The Museum of Political Correctness », *The Independent*, London, 25 Janvier 2005.

4 - Museums Association, *Code of ethics for museums* (2002), p.13.

Le musée national d'Écosse et le musée de l'Université de Manchester possèdent des objets en accès réservé. Les conservateurs du musée Hancock à Newcastle ont placé hors de la vue du public certaines parties d'une collection, dans des boîtes à part. Seuls les hommes peuvent voir l'ensemble des totems churinga, que les jeunes hommes de la tribu Arrernte d'Australie recevaient quand ils devenaient adultes. Les femmes chercheurs qui présentent une demande pour étudier ces documents ethnologiques seront « *ferme-ment découragées*⁵ ».

C'est un changement considérable qui modifie les attributions des musées les plus importants, comme le montre l'exemple du British Museum à Londres. Dans ce musée, fondé au siècle des Lumières, il y a aujourd'hui des objets que personne, pas même le directeur, n'a le droit de voir, sauf les membres du haut clergé de l'Église Orthodoxe éthiopienne. Il serait absolument sacrilège qu'ils soient examinés par des croyants ordinaires de cette religion, et à plus forte raison par des non-croyants. Ces objets sont des "Tabots", c'est-à-dire des tablettes de bois que les chrétiens d'Éthiopie considéraient comme des morceaux de l'Arche d'Alliance. Le musée en conserve onze, dont dix font partie d'un important ensemble de matériels éthiopiens, saisis lors de la bataille de Magdala en 1868, un conservateur ayant suivi l'expédition militaire pour collecter des œuvres d'art. Fin 2004, les Tabots furent retirés des réserves du département d'ethnographie du British Museum et transférés dans une salle spéciale par un membre du haut clergé de l'Église éthiopienne en Grande-Bretagne. Aujourd'hui, personne d'autre – aucun membre du personnel du musée, qu'il soit directeur, conservateur, chercheur, restaurateur, ni aucun visiteur extérieur – n'est autorisé à entrer dans la pièce verrouillée.

Autorité ou identité

Le fait que le directeur du British Museum privilégie aujourd'hui l'importance spirituelle des pièces par rapport à leurs autres significations, qu'il interdise aux chercheurs ou au public d'explorer leurs significations religieuses, historiques, sociales et esthétiques, montre que cette pratique a commencé à pénétrer des établissements très importants et donc les fondements même du musée.

Voilà qu'une pratique établie volontairement entre des conservateurs de collections ethnographiques et des communautés culturelles [indiennes au NMAI], est en train de s'étendre ; qu'elle est maintenant officiellement approuvée et recommandée par le Code d'éthique professionnel, y compris au British Museum. Pourtant, en Grande-Bretagne, les groupes ou les individus issus des peuples autochtones n'exercent guère de pressions dans ce domaine et leur plaidoyer est bien moins direct et puissant qu'aux États-Unis, en Australie, au Canada ou en Nouvelle-Zélande. Ceci montre bien qu'en

Grande-Bretagne cette influence trouve son origine au sein de la communauté professionnelle et universitaire elle-même. Ceux qui expliquent aux directeurs de musées qu'il faut restreindre l'accès sont le plus souvent des universitaires, blancs.

C'est une évolution troublante. Aucune institution chargée à la fois de recherches historiques et de service au public ne devrait restreindre ce qu'il est permis de voir ou de savoir, surtout sur des critères ethniques ou tribaux, sexuels ou religieux. La censure fait obstacle à la transparence nécessaire au développement de la connaissance, elle contredit les obligations que nous avons envers ce patrimoine et elle empêche que l'institution ne rende des comptes. Il est vital que nous puissions tous voir par nous-mêmes, que nous puissions interroger les autorités et les experts sur l'état de leur réflexion et de leurs recherches au sujet de l'objet que nous contemplons. Personne ne devrait être propriétaire du passé dans un établissement public. L'accès libre et la transparence – bien qu'ils restent un idéal qui n'a malheureusement jamais été atteint dans la pratique – sont les seuls moyens de parfaire notre connaissance de l'histoire des sociétés humaines. Il est essentiel que tous les habitants de tous les pays aient l'occasion de voir de près l'art et la culture d'autres époques, d'autres peuples, d'autres lieux, et de les étudier.

Il ne s'agit pas que d'un problème de censure. Le Code d'éthique de l'Association des musées demande aussi aux professionnels de respecter les intérêts des héritiers culturels dans leur présentation de l'histoire au musée, et propose que les communautés soient impliquées dans les décisions concernant la recherche et l'exposition des collections. Sur la base d'une certaine idée de la filiation culturelle, on octroie à certains groupes toute autorité, non seulement sur l'accès mais aussi sur le contenu, sur le savoir au sein du musée. M. Bolton, conservateur des collections de la région Pacifique et Australie au British Museum, écrit que : « *Dans le contexte australien, ceci signifie que n'importe quel Australien indigène a plus de droits à la parole, à propos de n'importe quel objet, qu'un Australien non indigène*⁶. »

Et cela va plus loin : non seulement certains groupes ont le droit de parler, mais ils ont le droit de décider de ce que l'on peut, ou non, demander et savoir. Ainsi met-on "savoir et autorité" sur le même plan qu'"identité"... ou ce que divers documents nomment : la descendance biologique ou culturelle, l'appartenance aux communautés originelles ou culturellement apparentées.

5 - T. Jenkins, « The Censoring of Our Museums », *New Statesman*, 11 Juillet 2005, p.38.

6 - L. Bolton, « The Object in View : Aborigenes, Melanesians, and Museums », in L. Peers, and A.K. Brown, *Museums and Source Communities : a Routledge Handbook*, 2002, p.46.

Filiation biologique ? culturelle ? géographique ?

Il importe d'interroger ces catégories. Mais beaucoup de pièces mises à l'écart par ces divers "héritiers culturels" (concept qui mélange les siècles, les croyances, la géographie et les cultures) ont été fabriquées longtemps avant que le système moderne des États-nations ne se mette en place. Selon cette logique, les Irakiens actuels auraient un lien plus étroit que les non-Irakiens avec les objets provenant de sites archéologiques situés à l'intérieur des frontières irakiennes, que ces objets soient d'origine arabe ou assyrienne. Or il est souvent douteux que ces gens y soient apparentés. Et même s'ils les sont, pourquoi ce lien biologique, géographique ou religieux signifierait-il que les Irakiens savent mieux que d'autres ce que l'objet a représenté ? Si on les consulte, pourquoi ne pourrait-on pas mettre en doute leurs informations ? D'une certaine manière, on peut considérer qu'il s'agit d'une forme d'essentialisme, raisonnement qui admet que la race, l'ethnicité, le sexe ou la croyance religieuse confèrent, à certains plus qu'à d'autres, le droit de parler, de savoir et d'interpréter, et dans laquelle la biologie ou la géographie déterminent qui peut faire des recherches.

En fait, ce raisonnement n'est même pas aussi clair. Alors que sa définition est rigide (certains n'ont pas le droit de parler des objets ou de les voir, tandis que d'autres tiennent ce droit du fait de leurs origines), en même temps sa notion de descendance culturelle reste vague et subjective. Et, chose importante, elle reste sans fondement scientifique et souvent n'a pas été démontrée.

Sur la question connexe du rapatriement, de l'exposition et du traitement des restes humains dans les collections des musées, pour laquelle les groupes culturellement apparentés ont aussi un droit de décision prépondérant, certains critiques ont mis en cause ces définitions imprécises de la filiation culturelle. Ils ont contesté la validité scientifique d'une parenté entre des gens d'aujourd'hui et des restes humains datant de centaines, voire de milliers d'années. La réponse qui leur est opposée est révélatrice : on leur reproche de demander une définition scientifique du lignage, non parce que cette question serait scientifiquement incorrecte, mais au motif qu'ils doivent respecter les croyances des autres sur la filiation. Ce qui compte pour ces derniers auteurs, c'est que les croyances soient respectées. Dans un rapport contenant des recommandations au gouvernement britannique, il est indiqué que le simple fait d'évaluer le lien de descendance des personnes dans un cadre occidental de parenté est un problème : « *Si l'on met l'accent exclusivement sur la famille proche et l'arbre généalogique direct, on risque de ne pas respecter suffisamment la diversité culturelle, en donnant trop d'importance à des notions occidentales ou locales de parenté et trop peu à d'autres systèmes de croyances*⁷. »

Moins de savoir, pas plus de sacré

Certains ont même soutenu, dans des textes sur l'archéologie des restes humains, que la science était un angle de vue parmi bien d'autres, et que les archéologues doivent veiller à ce qu'elle ne prenne pas une trop grande importance. Lors de l'affaire de l'inhumation de restes d'Amérindiens, il a été dit que les Indiens d'Amérique avaient trop longtemps fait l'objet d'études et que cela devait changer. Simpson, en parlant de la mise à l'écart d'objets sacrés, soutient qu'il y a d'autres façons de gérer la connaissance : « *Si les conservateurs comprennent la nature d'une autre religion que la leur, ils doivent connaître et respecter les protocoles. Restreindre l'accès aux œuvres prouve qu'on les respecte et qu'on est conscient qu'il y a plus d'une manière d'aborder la gestion et la diffusion de la connaissance*⁸. » Ce raisonnement, qui colore d'une connotation raciale la question de la connaissance et de l'autorité, conteste, de plus, toute quête du savoir, et apparaît très influencé par le relativisme. Les avocats de la prééminence du sacré ne disent pas que les objets ont forcément un lien avec les groupes qui revendiquent aujourd'hui la parole, mais ils s'attaquent souvent au fait même de poursuivre des travaux historiques et au désir d'approfondir la connaissance. Ils contestent que le musée ou le conservateur aient autorité pour déterminer qui est apparenté, tout en donnant eux-mêmes leur avis sur la question. Ce qui compte pour eux, c'est moins de déterminer qui peut parler ou qui peut voir le matériel rituel, que : qui ne peut pas et comment l'en empêcher. La conclusion de ce raisonnement est que les chercheurs ne doivent pas essayer d'en savoir plus, ce qui est l'inversion de leur objectif : oser approfondir la connaissance.

Lorsque nous avons parlé de cette pratique avec des conservateurs, certains ont soutenu que nous pouvions en apprendre davantage sur les objets en limitant leur accès et en consultant les groupes culturels intéressés. Il est vrai que les gens qui sont proches de la fabrication et de l'utilisation traditionnelles d'un objet ont bien des choses à nous apprendre sur sa création, son usage et sa signification. Mais ceci est très différent du fait de donner toute autorité à des personnes en se fondant sur leurs racines culturelles apparentes. Les chercheurs devraient appliquer le même appareil critique qu'avec n'importe quelle source ou interview ; une méthodologie qui reposerait évidemment sur les compétences, et non sur l'idée essentialiste et creuse que certaines cultures "ont un lien plus fort", justifiant qu'un seul point de vue particulier sur l'objet devienne son unique interprétation.

7 - Report of the Working Group on Human Remains, p. 113 - DCMS Cultural Property Unit., 2003.

8 - M. Simpson, « Standing on Ceremony », *Museums Journal* 105, n° 10 (2005), p. 14.

Cependant, malgré la promesse que nous en saurons plus grâce aux consultations, ces expériences gardent le silence sur la nature du sacré : nous n'en apprenons jamais plus sur les croyances ou les pratiques, sur l'origine du sacré ni sur ce que les rituels symbolisent. Le "sacré" a toujours intéressé les chercheurs, en particulier les sociologues et les anthropologues, mais aujourd'hui le terme est employé à tout bout de champ, avec une signification souvent très générale et subjective, que l'on n'a pas le droit de contester. Et alors que la littérature spécialisée donne peu d'explications sur ce qui rend un objet sacré, et pour quelles raisons, il y est beaucoup question des limites qu'il faut imposer au chercheur. Le message qui imprègne tous ces textes n'est pas : "pourquoi ceci est sacré, et ce que cela signifie", mais : "la quête du savoir est une mauvaise chose".

L'autorité du chercheur ou du conservateur et les entraves aux investigations conduisent à s'interroger sur le musée contemporain. Ce qui est en cause ici, c'est le musée comme lieu de recherche, produisant de la connaissance par l'observation et le questionnement. Il est remplacé par une nouvelle institution dont la priorité n'est plus un système de classification rationnel et visiblement neutre. L'aspiration ou l'attachement à l'objectivité n'existent plus. Le rapport de l'institution aux objets relève de la foi et même de la révérence ou de l'adoration, alors qu'il devrait reposer sur l'étude de l'objet, de sa signification sociale et rituelle.

L'importance de plus en plus grande accordée au sacré contredit l'idée même de collection ethnographique. En réalité, la fonction rituelle prévaut tellement sur l'objet lui-même qu'on laissera, dans certains cas, celui-ci se détériorer.

Idéaux de la démocratie

La parution d'un nombre important de travaux critiques, dans les dernières décennies, a stimulé et mis en lumière les questionnements sur le rôle et l'autorité du musée. C'est un changement de perspective qui fait partie d'interrogations plus larges dans de nombreuses disciplines culturelles et sociales. Les musées ont fait l'objet d'importants réexamens de l'extérieur comme de l'intérieur. On a jugé que les musées participaient à l'exclusion et à la fracture sociale. Théoriciens et praticiens se sont intéressés à la représentation du passé et des peuples dans les musées et les établissements culturels, en critiquant ce qui se faisait. Le musée est à un tournant de son histoire.

De nombreux professionnels suggèrent pour l'avenir de partager l'autorité, donner une importance accrue à l'objectif social et impliquer les communautés héritières du passé. Des responsables de haut niveau ont jugé que le retrait d'objets sacrés, désormais réservés à des croyants ou à des groupes culturels, a été bénéfique pour eux personnellement comme pour le musée, car celui-ci doit changer, passer du modèle traditionnel qui

fournissait des explications au public à une organisation qui demande l'aide de certains publics. C'est cette démarche que certains professionnels ont suivie, appréciée et même « *trouvée émouvante*⁹. »

Même si le musée moderne a toujours promis plus qu'il n'a donné, son invention reposait sur des idéaux radicaux de démocratie et de libération de la tyrannie. La création du British Museum par une loi du Parlement transforma ce qui était autrefois la collection privée de Hans Sloane en premier musée public, laïc (et national) au monde. Le *British Museum Act* de 1753 stipulait que la collection du musée devait être « *conservée et entretenue, non seulement pour l'examen et l'agrément des érudits et des curieux, mais pour l'usage et l'avantage général du public* ».

Puis le Louvre fut créé à la Révolution française, où des œuvres d'art qui appartenaient à la Couronne, à l'Église et à des nobles exilés furent saisies et remises à la Nation. Pour marquer « *l'anniversaire de la fin de la tyrannie* », la vocation nouvelle du palais fut gravée à l'entrée de la Galerie d'Apollon, autrefois salle de réception de Louis XIV. Bien qu'elle ne fût pas la première des collections royales à devenir un musée d'art public, sa transformation est des plus significatives sur le plan politique. Le Louvre, devenant le modèle des musées créés ensuite en Europe et en Amérique du Nord, a institutionnalisé les idéaux d'ouverture à tous et de laïcité, en plus de l'objectif initial de produire et transmettre la connaissance. Aujourd'hui, cet objectif est en passe d'être détruit. C'est une évolution préoccupante face à laquelle nous devons argumenter.

Créer de grands établissements qui verrouillent la connaissance et en refusent l'accès au public a des implications graves pour toute recherche sur le passé et le présent. Nous avons besoin de questionnement ouvert sur tout ce qui a trait au passé, non d'accès réservé et d'interprétation fondée sur le privilège de quelques-uns. Les musées, en tant qu'instituts de recherche et lieux de diffusion publique du savoir, sont des arènes qui devraient encourager le questionnement laïc, de sorte que nous puissions mettre en doute et contester tous les témoignages, qui que nous soyons.

Les gens qui souhaitent pratiquer leur religion peuvent le faire dans les églises et autres édifices religieux. Ils n'ont pas besoin des musées pour cela. Les musées devraient rassembler des objets, comprendre toutes leurs significations, et dialoguer sur ces découvertes de manière ouverte avec les spécialistes et tous les publics.

Tiffany Jenkins © 2006
(Trad. Christine Vermont)

Tiffany Jenkins est chercheur à l'Université du Kent (Canterbury), spécialiste des musées, et directrice du département Arts et Société de l'Institute of Ideas (GB).

9 - Correspondance personnelle

Dossier

Finitions d'origine des peintures

Vernis d'origine dans la peinture italienne du XIV^e au XVII^e

Un exemple de velatura au XVII^e siècle

La patine grise d'Ingres

David, Girodet et les surfaces non-vernies

•••••

Vernis originaux

dans la peinture italienne du quatorzième au dix-septième siècle

par Michel Favre-Felix

Quel était le vernis de Poussin, celui de Caravage ou celui de Frans Hals ? Étaient-ils brillants, satinés, épais ou minces ? Quelle était leur tonalité ?

Jusqu'à récemment, ces questions ont été considérées dans les musées comme trop théoriques et généralement superflues.

Questions superflues, puisqu'il était convenu que le restaurateur ne devait pas utiliser les produits d'époque pour revenir à son tour, contrairement à ce que suppose fréquemment le public. Il leur préférera des résines incolores, peu jaunissantes, faciles à enlever plus tard avec des solvants légers.

Questions trop théoriques, puisque le monde de la restauration estimait *a priori* – et pense encore fréquemment – que les vernis appliqués par les peintres anciens avaient depuis longtemps disparu de leurs toiles ou de leurs panneaux, éliminés par les nettoyages brutaux des siècles passés.

Les explications fournies par les musées, les articles et les livres sur la restauration aboutissent à une même conception : le vernis est une couche superficielle, qu'il est convenu de remplacer régulièrement, car il s'altère et son espérance de vie moyenne n'excède guère cinquante ans, un siècle au plus.

Ainsi, en 1998, un spécialiste de la restauration de haute technicité pouvait écrire sans réserve : « *Aucun tableau réalisé avant le XIX^e siècle ne possède aujourd'hui son vernis d'origine resté intact*¹ ».

Mais de quel vernis parle-t-on ?

Et comment juge-t-on qu'il est altéré ?

En l'an 2000, les conservateurs du J. Paul Getty Museum ont découvert un vernis d'origine, intégralement préservé, sur une *Madone à l'Enfant* attribuée au Maître de Sainte Cécile, peinte aux alentours de 1296 (fig.1). Ce vernis, passé alors que la peinture *a tempera* était encore demi-fraîche, a plus de 700 ans et il procure toujours à cette *Madone* une qualité esthétique sans commune mesure avec les œuvres de la même période dévernies².

Depuis quelques années en effet, de nouveaux moyens d'analyse permettent de reconnaître les composants distinctifs des différentes résines. Il était possible de caractériser les pigments, de différencier les huiles selon leur nature, de repérer l'œuf dans le

médium d'une peinture ; on est à présent capable de déterminer la composition des vernis. Et depuis lors, comme par une miraculeuse coïncidence, les découvertes de vernis originaux sur des œuvres très anciennes se sont multipliées.

Cet article se propose de dresser un premier bilan de ces cas, provenant pour la plupart de la peinture italienne du XIV^e au XVII^e siècle. Nous prendrons cette occasion pour évoquer la variété des vernis anciens, leurs usages divers et leur rôle esthétique primordial. La question des vernis se pose en deux occasions cruciales pour la vie d'un tableau : son éventuel dévernissage et son revernissage. Nous verrons pourquoi ces deux traitements ne peuvent plus être abordés de la même manière, dès lors que l'on dispose de ces témoignages historiques tangibles, visibles, et servant de base de comparaison objective.

S'il est trop tôt pour parler d'une révolution, du moins est-ce bien une révélation. Elle se manifeste avec discrétion, sans doute parce qu'elle remet en question les préjugés les plus répandus dans le monde de la conservation.

En effet, la découverte de vernis et finitions d'origine n'est pas seulement vitale pour comprendre comment étaient faites les peintures, mais, précise Mark Leonard, du Getty, « *de manière plus importante encore, pour comprendre quelle apparence elles avaient*³. » Il s'agit bien ici de modèles d'authenticité esthétique.

RECETTES HISTORIQUES

Il faut remonter soixante ans en arrière pour rencontrer une discussion approfondie sur la finition que les peintres avaient voulu donner à leurs tableaux. Lors de la "querelle des vernis" qui s'ouvre en 1947, la critique des nettoyages radicaux pratiqués en

1 - K. Nicolaus, *Manuel de restauration des tableaux*, Könemann, édition française 1999, p. 329.

2 - Y. Szafran, and N. Khandekar, « Varnish and Early Italian Paintings: Evidence and Implications », in *Early Italian Paintings : Approaches to Conservation*, 2002, Yale University Press.

3 - M. Leonard, N. Khandekar, D.W. Carr, « Amber Varnish and Orazio Gentileschi's *Lot and his Daughters* », *The Burlington Magazine* Vol. CXLIII (Jan. 2001) pp. 4-10.

Angleterre avait conduit Brandi, Huyghe, Kurtz ou Gombrich à revisiter les textes historiques témoignant sur la nature, l'aspect et l'usage des vernis dans les périodes anciennes.

La composition des vernis anciens ne nous est effectivement pas inconnue. Sur le sujet, nous devons à l'érudition du XIX^e siècle deux ouvrages majeurs qui font toujours autorité. En 1847, Sir Charles Lock Eastlake publie sa monumentale étude sur les procédés et les matériaux de la peinture à l'huile des écoles italienne, flamande et anglaise, du XIV^e au XVII^e siècle. Les vernis y tiennent une grande place⁴.

Simultanément, Mary P. Merrifield rend accessibles de précieuses sources historiques en retranscrivant *in extenso* et en traduisant dix traités de peinture, de l'époque médiévale à la Renaissance. Son ouvrage, assorti d'une savante introduction, paraît en 1849⁵.

Outre des recueils, manuels et livres de secrets, nous disposons encore de traités composés par des peintres, tels que *Il Libro dell'arte* de Cennini (vers 1390), *De' veri precetti della pittura* d'Armenini (1587), *l'Arte de la pintura* de Pacheco (1649). Enfin, une mention particulière doit être faite du manuscrit rédigé par Turquet de Mayerne, médecin, ami de Rubens et de Van Dyck. Inlassablement curieux des techniques picturales de son temps, Mayerne a consigné des recettes, des procédés, des observations et le fruit de ses discussions avec les artistes qu'il a côtoyés.

Puisque nous parlerons des différentes résines au fur et à mesure de cet article (le lecteur trouvera en annexe un mémento général, p. 33), rappelons simplement que l'on distingue deux types de vernis.

Les *verniss gras* sont les plus anciens. Il s'agit d'une huile (de lin, de noix) dans laquelle une résine est dissoute à chaud. Le terme s'appliquera également si une huile est ajoutée à une résine déjà dissoute dans une essence. Leur "séchage" est basé sur le phénomène de polymérisation de l'huile, qui produit un film assez résistant et relativement souple à la fois.

Les *verniss maigres* apparaissent dès le XVI^e siècle. Ils sont constitués de résines dissoutes dans des essences végétales, du pétrole (huile de pierre, ou de naphte) ou de l'alcool (esprit-de-vin). Ils séchent donc par évaporation du solvant⁶. Le mince film que forment certaines résines est alors plutôt cassant, ce qui a conduit à leur adjoindre des baumes, sèves fraîches dont les qualités de "plastifiants" leur procurent une souplesse supplémentaire : la térébenthine de Venise, baume du mélèze, ou la térébenthine de Strasbourg, baume du sapin blanc.

Considérer, par principe, le vernis comme une couche externe, indépendante, n'est pas cohérent avec l'usage que les peintres en faisaient dans toutes les étapes de leur travail. Ainsi, des résines en mélange huileux pouvaient être incorporées dans les couleurs sur la palette : c'est le *verniss à peindre*.



Fig. 1 : *Madone à l'Enfant* (vers 1296)
attribuée au Maître de Sainte Cécile
J. Paul Getty Museum (DR)

Au moment de reprendre une séance de travail, un *verniss intermédiaire* (dit à *retoucher*) permettait de resaturer, de re-nourrir les couleurs devenues un peu mates en séchant. Il offrait une souplesse pour la reprise et une meilleure liaison des nouvelles touches. Pour parfaire son œuvre, le peintre disposait des couleurs transparentes des glacis, sorte de vernis chargé d'un peu de pigment, au rendu lumineux inégalable.

Enfin, le *verniss final* jouait, comme aujourd'hui encore, un rôle esthétique vital : saturer les couleurs après leur séchage, en leur procurant une liaison, une profondeur et, à la touche, un enrobé.

L'USAGE DES VERNIS SUR LA *TEMPERA*

Les vernis étaient familiers aux peintres médiévaux, les résines étant, à cette époque, nécessairement dissoutes dans l'huile à chaud.

Le plus souvent, on trouve le vernis employé *en glacis*, coloré en jaune par le safran ou rougi par le sang-dragon, étendu sur une feuille d'étain pour imiter

4 - Sir Charles Lock Eastlake, *Methods and Materials of Painting of the Great Schools and Masters* (1847), Dover Publications, 2001.

5 - Mary P. Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting* (1849), Dover Publications, 1999.

6 - Dans un deuxième temps, le film de résine s'oxyde et se polymérise sous l'action de l'oxygène.

l'or. Pour un *vernissage final*, le moine Théophile, au début du XII^e siècle, compose un vernis de deux tiers d'huile de lin cuite et un tiers de résine « *fornis* » (sans doute de la sandaraque ou du mastic). Une fois la peinture sèche, il la met à réchauffer au soleil, puis la recouvre de trois couches de son vernis gras encore tiède, étalé doucement avec la main et du bout des doigts, afin de la rendre « *brillante, belle et complètement durable*⁷ ».

Il s'agissait de vernir des peintures à l'œuf (*a tempera*), mais le manuscrit de Strasbourg, dont le texte germanique a dû être rédigé avant 1400, détaille également la méthode primitive pour peindre à l'huile, à laquelle « *tous les peintres ne sont pas habitués* », en signalant que « *les couleurs doivent enfin être mélangées avec quelques gouttes de vernis*⁸ ». Théophile regrettait que les pigments préparés à l'huile fussent trop lents à sécher pour réaliser les figures (que les moines étaient donc impatientes !), et l'ajout de résines devait permettre d'accélérer ce séchage.

Le premier procédé à huile, essentiellement nordique, s'appliquait à des décors muraux, à l'ornement de meubles ou de boiseries, car pour représenter les personnages, les peintres primitifs utilisaient la *tempera* à l'œuf. La question de savoir si ces peintures *a tempera* étaient vernies, toujours ou rarement, a été depuis longtemps sujet à conjectures.

Une indication que cette pratique était répandue en Italie au XIII^e nous est donnée par les règles des guildes de peintres qui, à Venise en 1278, leur interdisaient de vendre une peinture qui ne fût pas vernie⁹. Les découvertes récentes ont donc déjà le mérite d'éclairer ce point d'histoire de l'art, en offrant des preuves pour d'autres écoles régionales en Italie.

Les restes d'un vernis d'origine ont été identifiés par la National Gallery de Londres sur les bords, protégés par l'encadrement, d'un panneau peint par le florentin Jacopo di Cione (1330-1398), figurant une *Pentecôte*, et faisant à l'origine partie du retable du maître autel de San Pier Maggiore à Florence. Par une chance rare, il existe des documents d'archive pour confirmer qu'il fut verni peu après son achèvement en 1371¹⁰. La teinte actuelle de ces restes de vernis est particulièrement chaude et les analyses indiquent qu'il contient une résine du type sandaraque.

Un vernis (huileux bien sûr) a été mis à jour sur un crucifix de Giotto ainsi que sur d'autres peintures primitives florentines¹¹. D'autres traces de vernis original ont été repérées sur des *tempera* terriblement nettoyées de la collection de la Yale University, telle la *Madone à l'Enfant* de Pacino di Buonaguida.

Nous avons évoqué plus haut la découverte d'un magnifique vernis original sur la *Madone* datant de 1296 (fig. 1). Il est composé lui aussi de résine sandaraque dissoute dans l'huile de lin. Selon les conservateurs du Getty, l'interpénétration du vernis et des



Fig. 2 : Bernardo Daddi,

La Vierge Marie avec Saint Thomas d'Aquin et Saint Paul
(vers 1330-1343). Détail du manteau de Saint Paul.

J. Paul Getty Museum (DR)

couleurs, visible sur les coupes observées au microscope, trahit un vernissage avant que la peinture ne soit parfaitement sèche (encore de l'impatience !).

En plus de la perte de leur vernis, ces panneaux ont souvent subi un enlèvement de leurs glacis à l'huile, mettant à jour des couleurs vives que l'on croit caractéristiques des *tempera*. Les glacis localement arrachés d'un drapé de Bernardo Daddi illustrent bien cette erreur (fig. 2). Selon Andrea Rothe, du Getty : « *Ce cas est une claire démonstration que la plupart des brillantes couleurs sur ces peintures du XIV^e étaient en fait recouvertes d'une teinte et que ces subtils glacis souvent assombris avec le temps ont été éliminés*¹². »

L'équipe du Getty, travaillant sur les collections de la Yale University, a encore découvert un vernis original très complet sur un *Saint Jérôme*, provenant d'un polyptique peint par Taddeo di Bartolo probablement vers 1375-1380, soit au début de sa carrière¹³. Taddeo

7 - Theophilus, *De diversis artibus*, Livre 1, chapitre 21 et 26. Traduction *On divers arts*, Dover Publication, 1979.

8 - Eastlake, op.cit., p. 130.

9 - Y.Szafran, N. Khandekar, *Early Italian Paintings...* 2002, p.115.

10- D. Bomford, J. Dunkerton, D. Gordon and A. Roy, *Art in the Making : Italian Painting Before 1400*, Londres, National Gallery, 1989.

11- Y. Szafran, N. Khandekar, *Early Italian Paintings...* 2002, p.116, et note 24.

12- A. Rothe, « *Croce e Delizia* », in *Personnal Viewpoints, Thoughts about Painting Conservation*, the Getty Conservation Institute, Los Angeles, 2003, p.14.

13- Y. Szafran, N. Khandekar, *Early Italian Paintings...* 2002, pp. 108-114.



Fig. 3 : RESINE SANDARAQUE
(*Thuja articulata* ou *Callitris quadrivalvis*)

di Bartolo est l'un des plus importants peintres de l'école siennoise à cette période. L'intérêt supplémentaire de ce cas tient à la comparaison avec un panneau du même ensemble, figurant *Saint Jean-Baptiste*, lui aussi réalisé à la *tempera* se détachant sur un fond d'or. Selon le Getty, le contraste était saisissant, de loin, et davantage en se rapprochant. « *Le modelé subtil et éloquent du visage et des mains, la richesse, la profondeur et la luminosité des couleurs et des formes du Saint Jérôme étaient distinctement absentes du Saint Jean-Baptiste* », lequel avait perdu son vernis d'origine.

Les restaurateurs et les conservateurs qui ont participé à ces découvertes s'accordent pour admirer la prodigieuse qualité de ces peintures, la profondeur ainsi que la subtilité de leurs tonalités, la suave unité que procure le vernis ancien.

Parmi les œuvres plus tardives, le *Christ mort soutenu par deux anges*, peint par Carlo Crivelli vers 1470-75, se distingue par l'exceptionnelle survivance de son vernis original, étendu de manière continue sur les personnages et absent sur les fonds d'or. Régulier, plutôt mat, sa coloration dorée apparaît plus légère que dans les exemples précédents, sans doute du fait qu'il contient une huile de noix (moins jaunissante que celle de lin) et une résine sandaraque faiblement chauffée, la cuisson de cette résine accentuant sa coloration¹⁴.

C'est peut-être un effet du hasard que tous les vernis mis à jour sur ces œuvres italiennes primitives soient constitués de sandaraque. Les résines de ce type sont produites par une variété de thuya (fig. 3), mais anciennement on donnait aussi ce nom à la résine d'un genévrier. Ces sandaraques ont par nature un ton tirant vers le roux avec le temps, qui leur valait le nom de "verniss rouge", le terme *sandaracha* désignant d'ailleurs également des pigments rouges.

Ces vernis à l'huile formaient une finition plus résistante que la *tempera*, adhérant fortement à celle-ci, et n'étaient donc pas destinés à être enlevés.

Pour décrire leur effet esthétique, les conservateurs du Getty citent le passage du célèbre auteur et peintre italien, Baldinucci (en 1691) : « [les primitifs italiens] appliquaient sur leurs panneaux un vernis dont la composition donnait à leurs peintures pâles une certaine

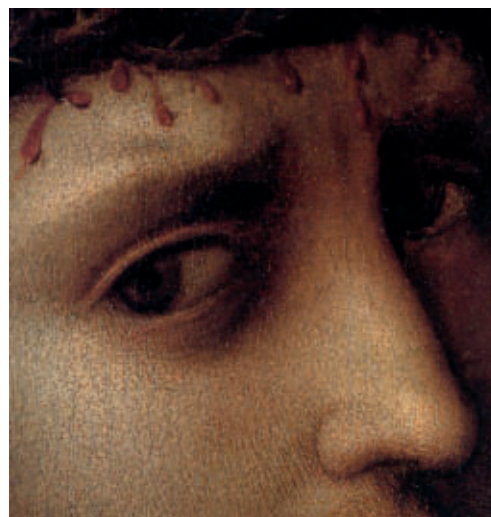


Fig. 4 : Giampietrino, *Le Christ portant sa Croix*
(vers 1510-1530), détail. National Gallery de Londres

profondeur, y ajoutait une force et, en assourdissant un peu leur surface claire, conférait à l'ensemble une apparence plus proche du naturel. »

VARIÉTÉ DES VERNIS SUR LES PEINTURES À L'HUILE

Après que les frères Van Eyck eurent réussi le perfectionnement décisif de la technique à l'huile, les Italiens l'adoptèrent, puis la firent évoluer, en exploitant des factures variées, des solutions inventives (supports de toile, fonds colorés), mais techniquement imprudentes parfois. La concurrence des centres artistiques, l'affirmation des personnalités, les courants esthétiques qui se succèdent, toute cette bouillonnante créativité se reflète, à notre avis, dans les exemples de vernis originaux retrouvés depuis quelques années. Ils sont en effet fort divers et donnent à voir combien le vernis a pu devenir dans les ateliers italiens un élément pictural à part entière, personnalisé et expressif à un degré que l'on ne soupçonnait pas jusqu'ici.

Giampietrino, élève de Léonard

Une première surprise est venue de l'examen du *Christ portant sa Croix*, huile sur panneau de peuplier, peinte vers 1510-1530, par Giampietrino, un élève milanais de Léonard de Vinci. Son travail en clair-obscur, que l'on devinait habilement contrasté, semblait amoindri par un filtre de vieux vernis oxydé, comme d'habitude. Or, il s'est avéré que cet effet était produit par une ultime finition originale (fig. 4).

14- J. Dunkerton and R. White, « The Discovery and Identification of an Original Varnish on a Panel by Carlo Crivelli », *National Gallery Technical Bulletin* 21 (2000), pp. 70-76.



Fig. 5 : COPAL de MANILLE
(*Agathis alba* ou *Agathis dammara*)



Fig. 6 : COLOPHANE
(extraite de la sève du pin maritime, *Pinus maritimus*)

« L'échelle des contrastes était réduite par l'application finale d'une très mince couche générale, continue, teintée, composée de pigments bruns chauds et noirs, dispersés dans un médium d'huile de noix et d'un peu de résine¹⁵. »

On hésite à parler d'un glacis classique, puisqu'il est général sur toute la surface. De plus, cette tonalité brun doré assourdi, adouci et unifie le rendu du modelé. Il serait utile de lui réserver le terme de *velatura*, le mot italien pour traduire *glacis*, qui exprime pourtant davantage l'effet d'un voile, unifiant et amortissant les tons qu'il recouvre.

Ce cas inspire une réflexion plus générale sur la restauration.

La finition d'un tableau par un voile de vernis teinté est exactement ce que le monde de la restauration, anglo-saxon notamment, refusait d'admettre : qu'un peintre ait pu volontairement poser un écran brun-doré qui réduit l'effet des contrastes de ses figures et la gamme de ses tons, passait pour invraisemblable. Il était convenu d'attribuer de tels vernis teintés à la restauration du XIX^e siècle et de les éliminer avec certitude. Aujourd'hui encore, il est fréquent d'affirmer, parmi les restaurateurs, que les tableaux ont été couverts de "jus-musées". Quoique de tels maquillages aient eu cours, essentiellement sur le marché de l'art, ils ont depuis longtemps été supprimés à l'occasion de nouveaux nettoyages.

En réalité, les premières études de vernis d'aspect coloré ont prouvé, dès 1979, qu'ils ne contenaient aucun pigment¹⁶. Plus récemment, les analyses scientifiques de vernis de restauration du XIX^e en Angleterre ont démontré qu'ils comportaient très rarement des colorants ajoutés (deux cas sur vingt-cinq examinés)¹⁷. L'équivalent anglais du "jus-musée" n'était que du mastic traditionnel, résine la plus fréquemment choisie par les restaurateurs au XIX^e, additionné d'huile.

D'ailleurs les documents historiques mériteraient d'être relus. Le restaurateur Horsin Déon, en 1851, se prononce clairement : « *Qu'on le sache bien, un vernis doré est avantageux au tableau qu'il recouvre ; tandis que les patines employées pour l'imiter nuisent d'autant*

plus qu'en peu de temps elles deviennent lourdes et sales. Un amateur ne devra donc jamais les laisser poser sur un tableau qu'il désire conserver. » Les patines brunâtres étaient préconisées pour recouvrir les seules retouches exécutées par le restaurateur, afin de les accorder aux couleurs originales qui, si elles n'étaient pas trop écorchées, conservaient un ton un peu plus sombre, une patine due à leur vieillissement naturel¹⁸.

Le vernis d'Orazio Gentileschi

C'est encore au Getty Conservation Institute qu'a été mis au jour, en 1999, un spectaculaire vernis original sur le tableau *Loth et ses filles*, peint par Orazio Gentileschi vers 1622 (J. Paul Getty Museum, détails, figs. 7, 8 et 9).

Au cours du nettoyage progressif, il est apparu une couche fine, résistante, transparente, posée directement sur la peinture. On pouvait s'attendre à ce que ce type de film résistant soit à base d'huile cuite qui lui confère de la dureté. Or, ici, l'analyse a permis d'identifier un mélange de colophane (fig. 6) et de copal, type de résine qui, en général, se trouve semi-fossilisée, nécessitant d'être dissoute à chaud dans l'huile. Plus précisément il s'agit d'un copal de Manille, l'un des plus tendres du genre, qui peut encore se recueillir frais sur un arbre du genre *Araucaria* (fig. 5). Étonnamment, ce vernis au copal de Gentileschi ne comportait pas d'huile – ainsi que me l'a confirmé Mark Leonard du Getty¹⁹. Comme nous le préciserons, ce copal se dissout dans l'essence de lavande (dite d'aspic).

15- L. Keith and A. Roy, « Giampietrino, Boltraffio, and the Influence of Leonardo », *National Gallery Technical Bulletin* 17 (1996), pp. 10-12.

16- S. Bergeon, *Restauration des peintures*, RMN, 1980 p. 83, note 51.

17- R. White and J. Kirby, « A Survey of 19th- and Early 20th-Century Varnish Compositions Found on a Selection of Paintings... », *National Gallery Technical Bulletin* 22 (2001) pp. 81-82.

18 H. Déon, *De la Conservation et de la Restauration de Tableaux*, Paris (1851), Gutenberg Reprint, 1981, p. 155. Voir aussi l'utilisation de légères patines locales "sur les parties restaurées" faites à base de bière et de divers colorants, chez Secco-Suardo, restaurateur italien fin XIX^e, début XX^e. *L'Arte del Restauro*, Hoepli, 1988, p. 243.

19- Correspondance personnelle avec Mark Leonard du J. Paul Getty Museum.

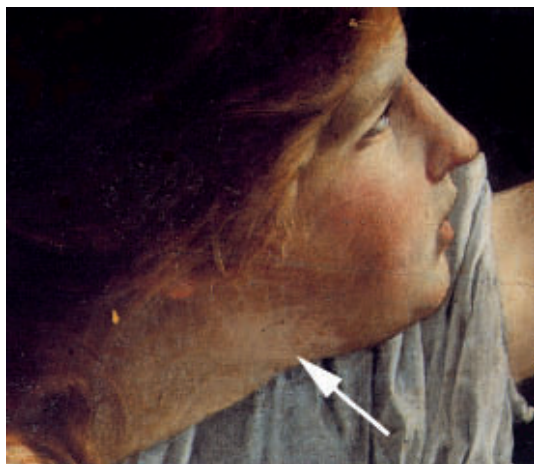


Fig. 7

L'effet esthétique de ce vernis, fin et ambré, est rapporté par les conservateurs du Getty en termes sensibles : « *Un effet de chaleur et de profondeur très convaincant paraît infusé dans la surface de la peinture.*²⁰ »

Sur le cou d'une des jeunes filles, une petite portion de ce vernis se trouvait arrachée, sans doute par une tentative antérieure de nettoyage. Il en résultait, à cet endroit, une perte dramatique de volume, de coloration, de sensibilité, en somme de tout ce qui donnait vie à cette carnation dans le reste du visage (fig. 7).

Dans le ciel, ce vernis produit un bleu très doux et délicat (fig. 8). Par endroits, quelques manques laissent voir un bleu plus vif et cru, tel qu'on le trouve si souvent sur les tableaux nettoyés de nos musées (fig. 9).

Ce vernis n'est pas partout présent. Il s'étend sur les carnations, le ciel et les blocs de rochers qui forment une grande part du fond sombre. Il est notamment absent des draperies blanches. Faut-il y voir un vernissage sélectif par Gentileschi de certaines parties de son tableau ? Ou supposer au contraire que les draperies ont été décapées par un précédent restaurateur²¹ ? Les conservateurs du Getty laissent ouverte la question.

Turquet de Mayerne, qui paraît avoir connu Gentileschi lors de son séjour à Londres, fait plusieurs fois référence à la technique de ce peintre et en particulier à son vernis « *d'ambre venant de Venise* », le terme ambre devant désigner une des résines copal. Il en mélange une goutte sur sa palette aux couleurs qui lui serviront à peindre les chairs et, ajoute-t-il, ce vernis « *quoique rouge, ne guaste point le blanc*²² ». Turquet de Mayerne apprend d'autre part qu'Artemisia, remarquable artiste, fille d'Orazio, emploie ce même vernis pour un vernissage intermédiaire, au moment d'aborder une nouvelle séance de travail, qui consiste à passer « *du dit-vernix sur les couleurs mortes* (devenues mates en séchant par manque de liant) *et incontinent peindre dessus, [...] cela fait couler les couleurs et fait qu'elles s'entremeslent parfaitement* ». Mais, pour ce faire, Artemisia le mélange avec « *deux parties d'huile*



Fig. 8

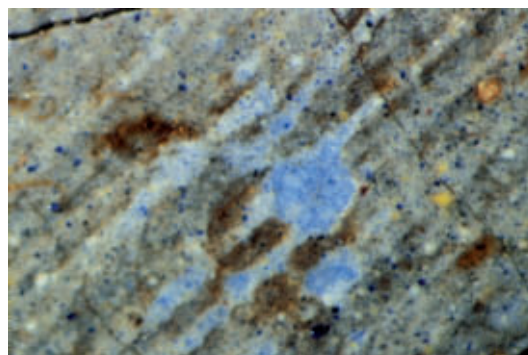


Fig. 9

de noix fort claire », ce qui pourrait confirmer que le produit de son père était une solution maigre qu'il fallait rendre plus grasse pour l'usage de vernis à retoucher.

Le copal de Manille, tel que nous en avons fait l'expérience, est peu coloré. Il se dissout mal dans l'alcool, une grande partie se ramollit en produisant une sorte de glaire trouble, qui se dépose en un résidu caoutchouteux collant. Ajouter de la colophane ne résout pas ce problème de dissolution, contrairement aux hypothèses de Holmes²³. La présence de cette résine dans le vernis du *Loth et ses filles* doit avoir une autre raison.

En revanche, le copal de Manille s'est vite dissous et très complètement dans l'essence d'aspic, de même que la colophane. Cette essence était bien connue, souvent citée dans les préparations des XVI^e et XVII^e siècles, et la facilité avec laquelle elle nous a permis de fabriquer un vernis au copal laisse penser qu'elle est à la base de la recette de Gentileschi.

Le vernis de Gentileschi est un rare témoignage de l'usage de copal à cette époque ; il est en outre surprenant d'y trouver cette colophane très ordinaire. Pourquoi a-t-elle été ajoutée ?

20- M. Leonard, N. Khandekar, D.W. Carr, article cité (voir note 3).

21- Ce n'est pas exclu puisque ce vernis restait soluble dans des solvants forts, du type de ceux dont disposaient les restaurateurs du passé.

22- Eastlake, op. cit., p. 304.

23- Holmes : « Amber varnish and the technique of the Gentileschi », University Park PA, 1999.

Cette résine produit un film sec assez cassant. Elle ne sert donc pas à rendre la couche finale plus souple, comme le permettent les baumes "plastifiants" que l'on ajoutait parfois. Elle ne sert pas non plus à accélérer le séchage (ce qui pouvait être utile dans une recette à l'huile) car, ainsi que nous en avons fait l'expérience, ce copal dissous à l'essence sèche déjà très rapidement. Je ferai l'hypothèse que la colophane est ajoutée à cause de sa coloration.

En effet, il y a fort à parier que ce « vernis d'ambre venant de Venise » était fourni tout prêt à Gentileschi, venant de Venise justement. Le peintre Gian Battista Volpato, travaillant à Bassano en Vénétie, nous apprend, dans son dialogue sur la peinture rédigé vers 1670-1680, qu'il préparait lui-même le vernis simple au mastic, mais que les artistes se procuraient les autres vernis déjà préparés, dont celui « d'ambre » précisément²⁴.

On peut donc supposer que la colophane était introduite pour donner à un vernis au copal, relativement incolore, ce ton chaud "ambré" – ce ton « rouge » dont parle Mayerne – qui permettait de le vendre comme « vernis d'ambre ». Une couleur que les artistes devaient prendre en compte.

Le vernis à l'huile du Caravage

Les vernis maigres étaient donc en usage dès le XVI^e siècle. Armenini (1587) en mentionne plusieurs, dont l'un fait de térébenthine de Strasbourg (*olio di abezzo*, baume du sapin blanc) dissoute par le pétrole. « *Je l'ai vu utiliser dans toute la Lombardie par les meilleurs et l'on m'a rapporté qu'il avait été adopté aussi par le Corrège et le Parmesan pour leurs œuvres, s'il faut en croire ceux qui furent leurs disciples.* » Toutefois, les vernis gras vont persister encore longtemps.

Les vernis maigres étant plus sensibles à l'humidité, il était naturel que les peintres du Nord restent plus confiants dans les solutions à l'huile.

Turquet de Mayerne, ami de Rubens, recopie plusieurs recettes de vernis maigres, donc celle au pétrole qu'Armenini prête au Corrège. Et il ajoute en note l'opinion défavorable exprimée par Rubens lui-même, sur ces vernis qui sèchent par simple évaporation de leur solvant : « *La térébenthine [de Strasbourg] avec le temps se seiche, l'huile de térébenthine ou le pétrole s'évanouissant, et [ce vernis] ne peut endurer l'eau. Le meilleur vernis résistant à l'eau se fait avec*

24- « *Le vernici sono diverse, altre le facciamo noi, altre si comprano, come la vernice grossa, quella d'ambra si compra, quella di mastiche la facio io.* », Gian Battista Volpato, *Modo da tener nel dipinger*, in Merrifield, op.cit., p. 743.

25- Eastlake, op.cit., p. 520 et suivantes.

26- M. Bijl, « The Technical Study in Revealing the Original Painting by Frans Hals », in *A Portrait of Pieter Jacobsz. Olycan, Frans Hals Rediscovered*, Davis Koetser Gallery, 2006.

27- B. Arciprete, « Il restauro », in *La Flagellazione di Caravaggio, il Restauro*, Electa Napoli, 2004.



Fig. 10 : Le Caravage, *Mort de la Vierge* (1601-1605). Musée du Louvre.

Le vernis actuel "uniformément jauni" n'est certainement pas d'origine (l'œuvre a été deux fois transposée en 1841 et 1869).

Toutefois son aspect sombre représente assez bien la coloration du vernis à l'huile utilisé par l'artiste et retrouvé sur d'autres tableaux de cette période.

*huile siccatrice fort espaisie au soleil sur la lytharge (voyez sur la céruse) sans aucunement bouillir*²⁵.

Les nombreuses traces d'usure qui affectent les peintures de Frans Hals démontrent, selon le restaurateur Martin Bijl, spécialiste de la peinture hollandaise du XVII^e, que ce peintre avait passé des vernis à l'huile de lin, dont l'enlèvement difficile a induit des nettoyages drastiques par le passé²⁶.

La récente restauration au musée de Capodimonte de la *Flagellation du Christ*, peinte par Le Caravage probablement peu après son arrivée à Naples en 1607, fournit une indication intéressante. Le nettoyage a mis en évidence les restes d'un premier vernis brunâtre, résistant, persistant sur plusieurs zones de la peinture malgré les nettoyages drastiques anciens. L'analyse l'a identifié comme un mélange d'huile de lin et de résine naturelle. « *Cette composition est identique à celle du vernis qui, dans certaines zones, complète la matière des couches picturales* », autrement dit au "verniss à peindre" utilisé par Caravage²⁷.

Cet élément concret corrobore le témoignage de Lanfranco Massa, administrateur à Naples de la famille Doria, au sujet du *Martyre de Sainte-Ursule*²⁸. Dans une lettre en date du 11 mai 1610, il rend compte à Marcantonio Doria de la réception du tableau qu'il avait

commandé et parle précisément du vernis passé par Caravage, qui était « *come suo uso* » (comme à son habitude), « *assai grossa* ». Il s'inquiète de ce qu'il ne soit pas sec et, pour résoudre ce problème, il expose la toile au soleil, ce qui lui semble altérer l'œuvre²⁹.

L'expression « *vernice grossa* » s'appliquait à l'époque, en Italie, aux vernis de sandaraque dissoute dans l'huile de lin, vernis épais, du type de celui identifié à Capodimonte, assez ambré³⁰.

Il est également fait mention de traces de vernis original du Caravage sur le *Martyre de Saint Matthieu* (1599-1600) et sur *Saint Matthieu et l'Ange* (1602)³¹.

Preti et la véracité au XVII^e siècle

Que Gentileschi ait réservé ce vernis à certains éléments de sa figuration, en particulier les rochers, le ciel et les carnations, reste – rappelons-le – une hypothèse. Toutefois, les conservateurs du Getty ont raison de remettre en question les préjugés qui gouvernent encore leur profession : « *L'idée d'un vernissage final uniforme, effectué à la brosse par l'artiste, a peut-être plus à voir avec la pratique des restaurateurs modernes qui s'efforcent d'obtenir une couverture parfaitement égale avec un matériau uniforme pour toute la surface de la peinture, lorsqu'ils choisissent de passer un nouveau vernis. Les surfaces originales étaient sans aucun doute une affaire beaucoup plus complexe, dans la mesure où des couches finales ont pu être passées de manière sélective, selon des zones choisies [...]*³² ».

Il y a dans cette prise de conscience une petite révolution. Elle devrait conduire les restaurateurs à considérer le vernis comme un élément pictural à part entière, et à poser pour principe qu'il n'était pas conçu comme une couche périssable, à remplacer régulièrement.

La fonction picturale du vernis de Gentileschi est notamment frappante sur les carnations, qu'il infuse d'une sensation convaincante de chaleur et de profondeur, selon l'expression des auteurs. Que le terme « *convincing* », c'est-à-dire convaincant ou persuasif, vienne à leur esprit à la vue du résultat recherché et obtenu par l'artiste, est significatif. La persuasion du spectateur est en effet une notion capitale pour comprendre l'art pictural du XVII^e siècle, comme art de la contre-réforme.

Depuis les premiers travaux d'Emile Mâle sur l'art religieux du XVII^e siècle, les historiens ont continué d'explorer les liens étroits entre la rhétorique, art de la persuasion par le discours, et son équivalent dans la représentation picturale, art de persuader par l'image tel que le préconisent les penseurs de l'esthétique de la contre-réforme et, au premier chef, le cardinal Paleotti dans son discours sur les images saintes et profanes³³. La capacité de la peinture à convaincre ne tient pas seulement à la vraisemblance de son iconographie. Il faut encore que le spectateur ressente une présence

physique, une chaleur, un poids des personnages représentés, à l'inverse des figures idéales et froides du maniérisme. C'est le bouleversement porté par le Caravage d'une part, et les Carrache de l'autre, à l'orée du siècle.

La peinture doit parler vrai. Et ce vrai doit être sensible, afin que le spectateur ressente une empathie avec les personnages représentés. D'où la pratique du dessin d'après nature remis à l'honneur par les Carrache dans leur Académie *degl'Incamminati*, le choix d'une lumière identifiable, d'un rendu des matières très concret (songeons au Caravage), l'attention portée aux expressions et à la gestuelle (songeons à Poussin). Mais aussi l'usage de moyens picturaux permettant d'obtenir de plus grands effets de véracité.

Le récent travail d'une historienne anglaise, Helen Glanville, a le mérite d'explorer ce lien vital entre la mise en œuvre savante de matériaux sélectionnés et l'obtention des effets esthétiques recherchés dans cet art du XVII^e – lien, évident pour un peintre, qui échappe souvent aux historiens³⁴. Elle note avec justesse le choix de supports moins lisses qu'auparavant, de préparations colorées au lieu du fond blanc, de touches vibrantes – tous moyens empruntés en fait aux vénitiens – afin de créer cet effet de *sembler vrai*.

Dans les carnations de Gentileschi, nous avons vu quel rôle pictural expressif tenait également le vernis afin d'obtenir ce « *colorito di vera carne* » qu'Annibal Carrache admirait chez le Corrège. Ce rôle est plus frappant encore dans l'exemple découvert sur le tableau de Mattia Preti, qui fait l'objet de l'article de Paul Pfister (p. 34) : un vernis local légèrement teinté imitant le voile semi-transparent de la peau humaine. *Reconstituant*, pourrait-on dire.

Ce n'est pas un hasard. Glanville rappelle que cette école naturaliste reflétait l'esprit scientifique qui s'intéressait aux causes produisant les effets visuels obser-

28- *Il martirio di sant'Orsola*, huile sur toile, 140,5 x 170,5, Collection Banca Intesa, Naples, Palais Colonna di Stigliano.

29- Cette lettre a été retrouvée en 1980. En fait, il semble que cette difficulté de séchage et ces altérations tenaient au bitume, pigment problématique que Caravage a employé dans ses dernières œuvres.

30- Voir Merrifield, op. cit., p. CCLXVI.

31- R. Roani, « Giulio Mancini, Conservare le pitture », in *Riflessioni sulle Regole per comprare e conservare le pitture di Giulio Mancini*, Florence Edifir, 2005, p. 31.

32- M. Leornard, N. Khandakar, D.W. Carr, article cité (voir note 3).

33- Gabrielle Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologne, 1582.

34- H. Glanville, « Veracity, Verisimilitude, and Optics in Painting in Italy at the Turn of the Seventeenth Century », in *Italian Studies*, Vol. LVI, 2001, pp. 30-56.

Du même auteur : « Varnish, Grounds, Viewing Distance and Lightening : some Notes on Seventeenth Century Italian Painting Technique », in *Historical Painting Techniques, Material and Studio Practice*, Preprints of the Symposium, University of Leiden, Getty Conservation Institute, 1995.



Fig. 11 : RESINE MASTIC "en larmes"
(Lentisque - *Pistacia lentiscus*)



Fig. 12 : TEREBENTHINE de VENISE
(Mélèze d'Europe - *Larix decidua*)

vables dans la nature, attitude initiée par Léonard et mise en pratique par les Vénitiens³⁵.

L'utilisation du vernis pour réaliser une illusion convaincante, à travers la transparence des glacis et dans l'onction de la couche finale, vient en effet des vénitiens. Elle se prolonge bien au-delà. C'est pourquoi le phénomène de "désillusion" que pourra produire un dévernissage, de mise au jour de la "couche picturale" au détriment des matières figurées, devrait alarmer immédiatement les restaurateurs.

*Vernis de Poussin :
une étude manquée par le C2RMF*

En 1994, la revue *Technè* du C2RMF publiait un grand dossier sur « Poussin et la peinture française du XVII^e », dans lequel les auteurs traitaient en quelques lignes le sujet qui nous occupe, en débutant par la formule : « Comme il est exceptionnel que soit encore conservé un vernis du XVII^e ou du XVIII^e siècle, ce paragraphe est seulement une rapide étude critique des textes anciens ». La revue cite, à juste titre, le *Recueil des Essais des Merveilles de la Peinture*, traité du peintre français Pierre Lebrun, publié en 1635.

Cinq ans plus tard, le C2RMF effectuait, dans une hâte incompréhensible, la restauration de la *Sainte Françoise Romaine*, à peine entrée dans les collections du Louvre, sans prendre le temps nécessaire à l'étude des différents vernis qu'elle comportait. Ce tableau peint par Poussin vers 1657, aurait pourtant dû attirer l'attention : son destin très calme l'avait tenu à l'écart des musées et du marché de l'art, jusqu'à sa réapparition en 1998, « dans un état de conservation magnifique que son oubli avait suffi à lui assurer », selon les termes de monsieur Cuzin³⁶.

Son vernis, décrit comme « épais, irrégulier, très roux », était particulièrement résistant et fluorescent sous ultra-violet, signe de son ancienneté. Un allègement s'avéra impraticable et l'opération devint une « suppression quasi totale du vernis ».

Malheureusement, l'analyse de ses composants ne fut réalisée qu'après cette élimination.

Or nous étions peut-être en présence d'un cas exceptionnel, puisque les résultats d'analyse tardifs indiquent un mélange de résine mastic (majoritaire), de colophane et d'une troisième résine qui « pourrait être » de la sandaraque. Trois produits qui entrent dans la composition des vernis du XVII^e siècle.

Il est regrettable que le C2RMF, aussi bien dans son dossier de *Technè* que lors de la restauration, n'ait pas fait allusion aux rares indices que nous possédons sur le vernissage chez Poussin, à travers sa correspondance³⁷. Les tableaux qu'il expédie étant recouverts provisoirement de blanc d'œuf, ils doivent être lavés avec de l'eau claire, essuyés, puis vernis (lettre du 12 janvier 1644). Le 4 février 1646, en même temps qu'il envoie son tableau *la Confirmation*, Poussin écrit à Chantelou : « le ferez vernir avec un vernis fin et léger ». A propos de *la Cène*, il lui demande de « le vernir d'un vernis léger » (22 décembre 1647).

L'adjectif « léger » écarte l'hypothèse d'un vernis à l'huile. Le terme « fin » pourrait renvoyer, pour sa part, à une distinction qui nous intéresse, faite à cette époque par Lebrun, entre le « fin verny » et le « gros verny »³⁸.

Le « gros verny », assez rudimentaire, ainsi qu'il faut l'entendre, est simplement fait de poix résine (colophane ou résine entière du pin) dissoute dans l'essence de térébenthine.

Pour la recette du vernis fin, Lebrun écrit : « Le fin verny se fait avec de la terebantine que l'on fait fondre sur le feu, puis on la retire, et l'on y mets l'huile d'aspic

35- H. Glanville, « Authenticité dans l'application et l'utilisation des vernis au XVII^e siècle en Italie », colloque du CCI, 1994.

36- Voir notre article : « Quelle démarche scientifique ? », *Nuances* 27, 2001. La *Sainte Françoise Romaine*, était restée dans la famille de son commanditaire, Giulio Rospigliosi, jusqu'en 1798, puis fut conservée par les descendants du second possesseur connu, au XIX^e siècle, Alexis Le Go, jusqu'à sa réapparition en 1998.

37- Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1994.

38- Merrifield, op. cit., p. 841.

[essence de lavande] avec du mastic, ou si l'on veut on y met du sandarac ».

Il n'est pas facile de déterminer ce que Lebrun entend ici par « *terebantine* », terme générique applicable aux produits de plusieurs résineux. Il ne peut guère s'agir de la térébenthine de Strasbourg, puisque Lebrun la désigne clairement par son nom dans une autre recette : « *huile de sapin* ». Peut-être veut-il parler de la térébenthine du pin sous sa forme brute, et, dans ce cas, nous retrouvons les composants du vernis de la *Sainte Françoise* (mastic, colophane, sandaraque). Ou bien de la térébenthine de Venise (elle aussi colorée, voir fig.12).

Dans les deux hypothèses, le « vernis fin », à l'essence, avait naturellement un ton cuivré, que les peintres ne pouvaient ignorer.

NECESSITE D'ETUDES PREALABLES

Pourquoi était-il si important de vérifier si le vernis de la *Sainte Françoise* était ou non original ?

Premièrement, parce que ce tableau ayant été livré par Poussin lui-même, il pouvait donc nous indiquer son propre choix de finition. Deuxièmement, parce que la présence de colophane était intrigante.

La question n'est pas seulement historico-technique. La colophane est par nature nettement plus colorée que les autres résines disponibles. D'un jaune orangé au départ, elle développe une plus forte coloration avec le temps. Peu coûteuse, il est logique qu'elle soit associée aux « vernis communs » d'ébénisterie, mais moins évidente pour un vernis final de peinture artistique. Plus tard, en 1753, Watin disqualifiera totalement la colophane pour cet usage³⁹.

Mais un siècle auparavant, la résine de pin était encore très présente dans l'atelier des peintres. Elle servait à fabriquer des verts résinates de cuivre, principal vert transparent des peintres anciens. On la détecte parfois, ajoutée en petite quantité, dans les couleurs transparentes ou opaques d'œuvres du XVII^e, y compris dans le cercle proche de Poussin⁴⁰.

Savoir si le vernis de la *Sainte Françoise* était d'origine était une rare chance de comprendre quelle était la coloration de la couche finale voulue par Poussin.

39- On n'emploie les produits de la résine du pin que « pour faire des vernis communs, ou de gros vernis, qu'on applique lorsqu'on veut mettre un enduit quelconque sur des sujets qui ne méritent pas les frais d'une dépense un peu considérable ». J.F. Watin, *L'art du peintre, doreur, vernisseur...* Paris, 1753.

40- *L'enfance de Bacchus*, par Poussin (vers 1627), *Paysage de la campagne romaine*, par Gaspard Dughet (vers 1670), *Bacchanale avec Silène* (1635) attribuée à Poussin. R. White, J. Pilc, « Analyse of Paint Media » *National Gallery Technical Bulletin* 17 (1996).

41- Voir note 17.

42- Voir K. Nicolaus, op. cit., pp. 319-320 et CCI *Varnish Workshop*, Section II : « Contemporary Varnish Recipes for Painting ».

Une seule conclusion peut être tirée de ce cas : le vernis doit être étudié « avant » d'être enlevé. L'analyse des résidus contenus dans les tampons de dévernissage de toutes les couches de vernis confondues, comme ce fut le cas au C2RMF, ne peut suffire.

Une méthodologie sérieuse devrait comprendre les examens suivants :

1) Si l'on effectue des prélèvements de matière picturale : observation de la conjonction entre la dernière couche peinte et le vernis ancien. Rapport entre le vernis et les craquelures d'âge de la couche picturale.

2) Observation des strates : elle permettrait de déterminer l'existence d'une couche plus récente de vernis de restauration, présent notamment au-dessus des zones retouchées.

3) Nettoyage couche par couche : l'analyse des composants de chacune permettrait de comprendre quelle pouvait être la nature du vernis le plus ancien (ce type d'examen multicouches a été conduit par la National Gallery de Londres sur plusieurs œuvres)⁴¹.

VERNIS SYNTHETIQUES ET VERNIS HISTORIQUES

L'incompréhension des vernis anciens – de leur emploi, de leur rôle esthétique – n'aura jamais été aussi manifeste que sous le règne de la restauration dite scientifique, émergente dès les années 30, conquérante après-guerre et triomphante encore il y a peu de temps.

Elle s'est traduite d'abord par le dévernissage total systématique, justifié au nom de l'honnêteté scientifique et au motif qu'il n'existait plus aucun vernis original sur les tableaux anciens.

Cette incompréhension culmine avec la mise au point de vernis synthétiques dont les caractéristiques – incolores, minces, uniformes, peu saturants – sont en totale opposition avec celles des produits traditionnels. Les premières générations de résines synthétiques s'avèreront problématiques et souvent désastreuses : un pitoyable aspect plastifié, une insolubilité imprévue du vernis ou sa dégradation sous forme de lambeaux, une évolution rapide en voile grisâtre (acétate de polyvinyles, résines acryliques).

Les résines cétoniques (polycyclohexanones), adoptées à partir des années 60-70, ont, avec le temps, posé des problèmes similaires : durcissement excessif, insolubilité dans des solvants doux, voile grisâtre, décollement. La pénétration indue des produits synthétiques à l'intérieur de la couche picturale peut avoir lieu à cause du dissolvant utilisé (diacétone alcool)⁴². Enfin, l'usage du pistolet pour pulvériser le vernis achève la modernisation des tableaux anciens.

Le vernissage high-tech des œuvres historiques a produit une telle dénaturation de leur aspect que

nombre de conservateurs ont repris conscience de la qualité spécifique des résines naturelles étendues au pinceau, donnant ainsi raison aux musées qui en avaient gardé la tradition, tel celui de l'Ermitage. Nous traversons du moins une période confuse marquée par la plus grande disparité des méthodes et des produits.

La recherche a proposé de nouvelles formules (résines d'hydrocarbures, Arkon P-90, Regalrez 1094, et résines aldéhydiques) qui prétendent reproduire les qualités des résines naturelles, offrant une saturation des couleurs proche de celle des résines mastic ou dammar. Elle reste orientée par deux critères : un enlèvement facile (ce qui est justifié) et un jaunissement quasiment nul (ce qui peut se discuter). Des additifs (Tinuvin 292) ont été aussi mis au point en tant que filtre anti-UV, visant à neutraliser le jaunissement naturel de la résine dammar traditionnelle.

Quelques conservateurs ont franchi le pas le plus délicat, en proposant de repenser ce fameux jaunissement et d'y voir non plus une altération à combattre mais une caractéristique historique.

Dès 1994, le Canadian Conservation Institute accueillait un colloque traitant de l'authenticité des vernis. « *La recherche d'un aspect authentique [des peintures vernies] implique de reconnaître l'importance de la période historique qui a vu naître l'œuvre, et de prendre en compte ce que nous pouvons savoir des intentions de l'artiste. [...] Les restaurateurs ont-ils raison de penser que l'usage du dammar dissous dans le pétrole suffit à procurer un aspect authentique, alors que la surface d'une peinture à une époque donnée peut avoir été finie par un vernis original au mastic, ou même à l'huile ? Dans quelle mesure les restaurateurs sont-ils prêts à échanger la réversibilité [des résines modernes] contre l'authenticité [des résines anciennes] ?* »

Ce colloque s'accompagnait d'un atelier où les conservateurs reconstituaient divers vernis à partir des recettes d'époque. « *Les plus grandes surprises vinrent de l'apparence des vernis historiques. Il s'avéra qu'en un mois, le mastic avait jauni notablement sur une peinture. [...] Ces observations contredisent quelques-unes de nos plus chères croyances. Le ton doré ne met pas des années à se développer : les artistes étaient au courant et prenaient probablement en compte le ton jaune du vernis final.* » Leslie Carlyle, co-organisatrice de ce colloque-atelier pose la question la plus dérangeante : « *Ne devrions-nous pas employer des vernis légèrement jaunes sur les peintures anciennes ? Ne doit-on pas penser l'aspect de surface des peintures en termes de lustre et de tons historiques ?* »⁴³

Quelle que soit encore la force des préjugés, la révélation des vernis originaux oblige à admettre la réalité de leur aspect unifiant, enrobant, et de leur coloration naturelle qui s'accroissait rapidement.

Elle oblige aussi à en tirer les conséquences. Les deux panneaux peints par Taddeo di Bartolo, de la

collection de Yale, étaient si discordants que les restaurateurs du Getty n'ont pas hésité à passer une légère coloration, à base d'aquarelle, sur le *Saint Jean-Baptiste*, où le vernis original manquait, afin de « *combler le fossé entre l'aspect actuel du tableau et l'apparence qu'il devait avoir à l'origine* ». Au moins s'agissait-il de combler le fossé entre la crudité illusoire du *Saint Jean-Baptiste* et les merveilleuses tonalités du *Saint Jérôme*, son compagnon au vernis préservé. La confrontation des deux panneaux, par trop cruelle, dictait une telle reconstitution.

Andrea Rothe, restaurateur chargé de recherche au Getty, ne craint pas de briser le tabou du "patinage" des peintures écorchées, sans prétendre que cette patine artificielle puisse remplacer la qualité du vieillissement naturel d'une peinture intacte.

« *Pour les peintures qui ont subi des nettoyages drastiques, la "mise au ton" (toning) est un moyen simple, non invasif, de créer une unité sur un ensemble de couleurs qui, sans cela, seraient crues et déséquilibrées. Par "toning", j'entends des tons très légers transparents qui sont à peine perceptibles si on les pose sur un blanc, mais qui font néanmoins une énorme différence sur les zones excessivement nettoyées*⁴⁴ ».

Ma conclusion ne pourra pas, cependant, être tout à fait optimiste, car la profession tarde à abandonner ses "croyances" et à rechercher une plus grande authenticité des finitions. Nous serions bien en peine de citer autant de vernis d'origine découverts, analysés et décrits sur des tableaux des XVIII^e et XIX^e siècles. La production picturale de ces deux siècles, si variée, exigerait pourtant les plus fines investigations, puisque le problème des vernis y atteint une singulière complexité (certains artistes les rejetant, d'autres expérimentant de nouvelles recettes personnelles).

Alors que Leslie Carlyle fait à nouveau figure de pionnière avec une magnifique étude des vernis en usage en Angleterre au XIX^e⁴⁵, il serait urgent que le C2RMF et les Musées de France mettent au point un protocole général de recherche pour assurer la détection, la caractérisation et la sauvegarde des vernis originaux sur toutes les peintures en projet de restauration, de toutes les périodes, y compris les œuvres du XIX^e siècle.

Michel Favre-Félix

43- WAAC Newsletter, vol 17. N°2 (mai 1995).

44- A. Rothe, « Approaches to retouching and Restoration : Moral and Aesthetic Issues », in *Personal Viewpoints, Thoughts about Painting Conservation*, Getty Conservation Institut, 2003.

45- L. Carlyle, *The Artist's Assistant, Oil painting Instruction Manuals and Handbooks in Britain 1800-1900, with Reference to Selected 18th century Sources*, Archetype Publications, 2001.

ANNEXE :

Mémento des résines

Par principe, un vernis doit être fluide et former en durcissant un film résistant, transparent, incolore ou coloré, dont la fonction est à la fois protectrice et esthétique. Voilà pour la définition générale. A ce titre, une simple huile siccatrice de lin, ou de noix, suffit à vernir, et le blanc d'œuf a souvent fait office de vernissage provisoire. Mais bien sûr, l'élément spécifique des vernis reste la résine¹.

Pour les peintres anciens, il s'agit de résines naturelles, sécrétées par divers végétaux, qui se recueillent fraîches. Les copals, pour la plupart, font exception puisqu'ils se trouvent à l'état semi fossilisé, en particulier dans les lits des rivières de contrées tropicales, après quelques siècles ou milliers d'années d'enfouissement². Toutefois, certains copals frais sont disponibles, provenant d'arbres similaires. Le copal de Manille, de l'*Agathis alba* (Araucariaceae), se trouve semi-fossile ou frais ; le copal de Sierra Leone se récolte sur le *Copaifera guibourtiana*.

La gomme-laque est un produit atypique, puisque cette résine est sécrétée par un insecte, la cochenille femelle (*coccus lacca*) pour servir de coque protectrice à ses pontes, après qu'elle ait prélevé puis métabolisé le suc d'un arbuste³. Sa dénomination de "gomme" est d'ailleurs trompeuse. Les gommes sont d'autres sèves et sucs végétaux ayant pour caractéristique d'être solubles dans l'eau et insolubles dans l'essence, l'alcool ou le pétrole. Les résines ont exactement la propriété inverse.

La plupart des résines qui nous intéressent proviennent des sèves de conifères : pins, sapins, thuyas, mélèzes, araucarias, genévriers.

Ces sèves sont des oléo-résines, aussi nommées baumes, où sont amalgamées une partie solide, qui est la résine au sens strict, et une huile essentielle volatile, que nous appelons communément *essence*, qui peut s'extraire par distillation.

La lecture des recettes réclame de bien se repérer dans ces divers produits. Prenons l'exemple du pin maritime. Sa sève (dite térébenthine de Bordeaux) peut s'employer entière, purifiée au soleil ou par la chaleur (galipot, poix blanche). On peut aussi en extraire notre essence de térébenthine ("huile essentielle" volatile) et recueillir le résidu solide, appelé colophane (*Pece greca* en italien).

Deux sèves s'employaient sous la forme de baume, onctueux, et conféraient ainsi, par leur vertu « plastifiante », une plus grande souplesse au film de vernis sec : la térébenthine de Venise, fournie par le mélèze d'Europe, et la térébenthine de Strasbourg, provenant de l'écorce du sapin blanc.

La sandaraque, quant à elle, se récolte toujours sur le thuya articulé, mais le même nom avait servi également pour la sève du genévrier.

En dehors des conifères, on trouve la résine mastic, suc du lentisque, de la famille des térébinthacées-anacardiacees et plusieurs sortes de copals, résines semi-fossiles de légumineuses. Les recettes comportent parfois, comme éléments annexes, l'encens, l'élémi ou l'oliban (burséracées), ou le benjoin (styracacées).

Notons deux résines naturelles plus récentes.

A partir des années 1830-1850, la résine dammar a été introduite avec succès et se trouve toujours utilisée. C'est la moins colorée de toutes ; une résine très "moderne" en somme.

A partir de 1850 environ, s'y est ajouté le baume du Canada, du sapin baumier.

Les résines se répartissent en résines tendres (mastic, sandaraque, colophane, etc.), demi-dures (copal de Manille, de Sierra Leone, etc.) et dures (copals de Zanzibar, du Congo, etc.).

Les résines dures se dissolvent très incomplètement dans les solvants volatiles. Après avoir été chauffées à sec, il fallait les dissoudre dans l'huile chaude. Ce fait induit une fréquente confusion, y compris chez des restaurateurs et dans des livres, qui se traduit par l'équation "vernis gras = résines dures". En réalité, la plupart des recettes historiques de vernis gras utilisent des résines tendres, à commencer par les plus classiques : *vernice liquida*, à base de sandaraque, et *vernice comune*, à la colophane. Ce qui n'empêche que le résultat soit un film particulièrement résistant.

Les artistes les plus anciens travaillaient avec des vernis gras, mais on croit trop souvent que les vernis maigres n'apparaissent qu'à compter du XVIII^e siècle. En fait, l'auteur du manuscrit de la *Marciana* explique, dès 1525-1550, la fabrication d'un vernis à l'alcool et benjoin. Le manuscrit de Padoue, vers 1590-1600, fait déjà part égale entre les vernis gras et les maigres, utilisant le pétrole, les essences, l'alcool. Des premiers, il signale qu'ils sont lents à sécher, et note la rapidité de séchage des seconds.

Parler de *recettes* de vernis n'est pas un vain mot, car les peintres avaient conçu des mélanges qui pouvaient comprendre une ou plusieurs résines et un solvant, plus un baume, ou de l'huile, parfois rendue plus apte à sécher par sa cuisson en présence de plomb (litharge, minium ou céruse).

M. F-F

1 - Pour une approche scientifique, on peut consulter le *Painting Materials, A Short Encyclopedia* de R.J. Gettens et G. Stout (1942), Dover Publications, 1966.

2 - On devrait réserver le terme de résine "fossile" au seul ambre, préhistorique, datant de 5 à 65 millions d'années. La dissolution de l'ambre par les maîtres anciens, soutenue par Eastlake, reste improbable pour les auteurs récents. Dans les recettes historiques, le terme « ambre » correspondait à divers copals. Il faut attendre le milieu du XVII^e pour trouver le copal désigné par son nom dans les textes.

3 - Déjà citée par le Manuscrit Padouan vénitien, vers 1590/1600, recettes 88, 90, 91, 93.

Mattia Preti : un exemple de *velatura* au XVII^e siècle

Paul Pfister nous présente le premier compte rendu d'une restauration réalisée il y a peu au Kunsthaus Zürich. Orphée et Eurydice aux enfers devant Pluton et Proserpine, de Mattia Preti, révèle un procédé pictural peu connu, pour lequel le terme de "velatura" semble plus approprié que "vernis" ou "glacis".

Les œuvres d'art savent récompenser le restaurateur qui leur prête une sincère attention, en enrichissant ses connaissances et en lui réservant des surprises. Par contre, il se met décidément sur une mauvaise route lorsqu'il part du principe que tous les tableaux qui passent entre ses mains ont déjà été nettoyés à fond par ses collègues restaurateurs du passé et que, par conséquent, les couches superficielles qu'il rencontre ne sont pas originales et ne correspondent pas aux intentions de l'artiste. Un tel point de départ devrait même disqualifier un restaurateur. Certes, on déplore les erreurs et les grossièretés commises par nos prédécesseurs, mais on est parfois surpris de leur compréhension, de leur respect des finitions et des vernis. Une attitude qui n'a pas été si fréquente durant ces cinquante dernières années. Tandis que les tableaux exposés dans les salles des musées ont souvent perdu, plus ou moins, l'intégrité de leurs finitions, il reste quelques chances pour que les œuvres oubliées dans les réserves l'aient mieux conservée. C'est le cas du Mattia Preti que nous présentons.

En 1898, le musée des beaux-arts de Zurich a reçu d'un industriel suisse résidant en Italie le tableau *Orphée et Eurydice*, huile sur toile de grand format (223 x 323 cm), alors attribué à Massimo Stanzione. Il faut attendre 1985 pour que de Vito y reconnaisse un chef-d'œuvre de jeunesse de Mattia Preti (1613-1699), lié à la période florentine du début de sa carrière, ce qui correspond aux documents historiques des archives du grand duc de Toscane.

A propos de l'iconographie, ce tableau est à lui seul un petit catalogue de mythologie infernale qui laisse quelques questions en suspens. L'histoire d'Orphée et d'Eurydice, transmise à partir de la mythologie grecque, par Virgile, fut au XVII^e siècle un thème de prédilection dans les arts – pensons à l'opéra célèbre de Monteverdi. Justement, nous rencontrons deux fois Virgile dans ce tableau. Une fois, couronné de lauriers, il se tient à gauche de Pluton, aux côtés de Déméter figurée en *mater dolorosa* de l'Antiquité. En même temps, ces deux personnages derrière Pluton pourraient évoquer les juges des enfers, Eaque et

Rhadamanthe. Une autre fois, au loin, il apparaît en compagnie de Dante dans la barque de Charon. Juste au-dessus, on remarque la silhouette de Sisyphe occupé de son éternel rocher. Dans cet arrière-plan, au centre, nous apercevons d'autres personnages mythiques au bord du Styx : Prométhée avec l'aigle qui déchire son foie, Tantale qui n'arrive jamais à boire, Charon, à nouveau, souffrant d'être mis aux fers. En bas, au milieu, se repose le Triton des enfers et, à droite, un tout gentil Cerbère observe la scène de ses six yeux.

Etat de conservation

Le très mauvais état de conservation du tableau n'avait jamais permis de l'exposer, ni de satisfaire les demandes de prêts (en 1994, pour une exposition à Naples, ou en 1999, pour la rétrospective du tricentenaire). Depuis plus de vingt ans, sa restauration était envisagée, mais ajournée. Deux périodes d'examen, complétées de discussions avec plusieurs restaurateurs venant d'autres musées, n'avaient pas abouti à concevoir clairement un traitement, tant sa structure matérielle dégradée posait des problèmes complexes.

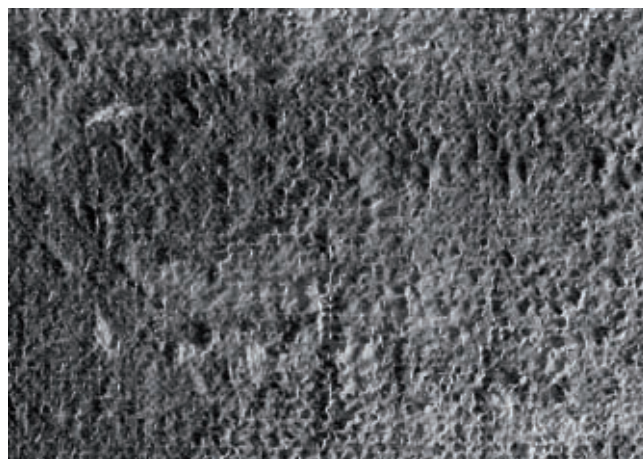


Fig. 1 : Détail en lumière rasante de la structure en "pavés", avec décollement de la couche picturale.



Fig. 2 : Mattia Preti, *Orphée et Eurydice devant Pluton et Proserpine*
Ensemble après restauration (Kunsthaus Zürich)

Comme souvent pour les peintures italiennes de cette époque, le tissage de la toile originale est assez lâche. De ce fait, lorsque le peintre l'imprègne de colle animale (colle de peau de lapin), celle-ci s'accumule dans les vides existant entre les fils. Au cours du temps, avec les changements d'humidité, ces amas de colle se gonflent et forcent sur la couche picturale qui se fragmente finalement en petits carrés. Il en résulte une structure craquelée en "pavés" caractéristique, qui suit le quadrillage du tissage.

Au XVIII^e siècle, la toile originale avait été doublée d'une toile de renfort (rentoilage à la colle de blé). Un siècle plus tard, les deux toiles ayant perdu leur adhérence, on les a directement clouées ensemble sur le châssis déjà vermoulu, puis ces perforations furent mastiquées et repeintes. L'adhésion des deux toiles fut encore affaiblie par un dégât des eaux inondant le dos du tableau. Tous ces traumatismes, déstabilisant la couche picturale, ont provoqué de plus en plus d'écaillages et de lacunes.

L'emploi de colle pour ce rentoilage a aggravé le phénomène de craquelures en pavés. La couche picturale, divisée en petits carrés, ne tenait plus au tissu que par des petites fibres et se détachait en écailles.

Par ailleurs, de larges repeints assombris, ainsi que

de multiples couches de vernis opacifiés et blondis, empêchaient de reconnaître les qualités de cette peinture. A cause de la fragmentation de la couche picturale, l'étude des prélèvements sous microscope n'a pas fourni de résultat clair, en dehors de confirmer les multiples couches de vernis altérés, les retouches et les repeints.

Les problèmes de consolidation de la structure

Il était exclu d'intervenir par la face du tableau, car tous les procédés pour infiltrer des produits de consolidation déstabilisaient encore plus les écailles de peinture. Un traitement par le revers n'était pas plus facile. Dès qu'on appliquait des produits consolidants à base d'eau, la colle ancienne se gonflait immédiatement et empêchait leur pénétration efficace. Même une stabilisation de la structure par des produits synthétiques, comme la Beva (mélange de résines synthétiques et de cires microcristallines) que nous utilisons fréquemment, s'avérait impraticable.

Il ne restait finalement que deux traitements possibles, souvent considérés de nos jours comme aberrants. Le premier est la transposition, pratiquée encore dans ces cas limites, en Italie et en France, qui consiste



Fig. 3 : Détail avant restauration.

On voit les vernis récents devenus opaques qui altèrent l'effet de profondeur et, sous forme de taches sombres, les précédentes retouches qui se sont dégradées avec le temps.

à détacher toute la couche picturale de sa toile d'origine pour la reporter sur un nouveau support. Le second est l'imprégnation par la cire de la structure entière, sous vide. Non seulement cette technique n'est plus pratiquée, mais nous supprimons les anciens rentoilages à la cire, dans bien des cas abusifs. Choisir la transposition nous obligeait à sacrifier la toile d'origine ; c'est pourquoi nous nous orientâmes vers la seconde solution.

L'application de la cire a longtemps été tenue pour le meilleur moyen de refixer les couches picturales ou de rentoilier. L'argument qui la fit abandonner est que la cire assombrit les couleurs qui s'en imbibent. Cette opinion est justifiée pour les tableaux modernes, peints sur des enduits clairs, avec des couleurs plutôt mates, donc très poreuses. Dans certains cas, des peintres ont aussi laissé visible le fond clair, ici et là non recouvert, volontairement, ou par inachèvement. Dans tous ces cas, l'application de cire est tout à fait exclue car elle imprégnerait ces structures jusqu'à la surface visible, provoquant des assombrissements considérables et souvent irréversibles. Mais sur les tableaux anciens, dont la surface entière est couverte par une épaisse couche de couleur à l'huile, pleinement saturée par un vernis, la cire ne provoquera aucun assombrissement.

Ce procédé demeure donc une possibilité lorsque tous les autres moyens sont impraticables. Dans le cas de notre Preti, ce traitement fut longuement discuté mais finalement accepté.

La restauration

Pour fixer provisoirement la couche picturale durant les opérations, nous avons préparé des papiers japon, trempés dans de l'eau avec de la micro-cellulose, une colle qui ne se laisse pas facilement imprégner par la cire. Nous avons laissé ces feuilles tomber d'elles-mêmes sur la couche picturale, afin de ne pas la brusquer, et il a suffi de passer un pinceau doux pour les

faire adhérer. Une fois les clous du châssis retirés, le tableau a été déposé face sur la table, puis la toile de l'ancien rentoilage a été retirée.

La toile originale et la nouvelle toile de doublage ont alors été imprégnées avec un mélange de cires. Une fois posées l'une sur l'autre, nous les avons recouvertes d'un film transparent, scotché sur la table chauffante. On obtient ainsi une enveloppe étanche destinée à mettre l'ensemble sous vide. Grâce à la chaleur et à la pression du vide, l'une et l'autre contrôlées, tous les soulèvements ont été refixés, et cela sans écraser les empâtements de la touche originale, ni déformer cette structure en "pavés", acceptée comme l'apparence acquise par le tableau au cours de son histoire.

Ensuite, tout s'est passé sans problème. Après le refroidissement, il restait à tendre le tableau rentoilé sur un nouveau châssis et à enlever le papier japon de protection. Du châssis ancien vermoulu et de la toile de rentoilage du XVIII^e siècle, un morceau a été préservé à titre de documentation.

Outre la stabilité de la structure matérielle, on a pu constater que la couche picturale était bien adhérente grâce à la cire, mais sans assombrissement. Tout le tableau apparaissait déjà plus clair et varié. Enlevant les restes de cire de la surface picturale, on a pu réduire les repeints et amincir les couches de vernis. L'avantage de ce traitement fut aussi de ne pas avoir du tout de perte de matière à déplorer.

En amincissant les multiples couches de vernis superposés, nous sommes arrivés sur une couche translucide ayant l'apparence d'un vernis original. Pour être plus exact, cette couche recouvre uniquement les chairs des personnages et elle est légèrement pigmentée (vraisemblablement par un peu de terre d'ombre et de vermillon).

Ce n'est pas un vernis au sens classique puisqu'il est limité aux carnations. Mais ce n'est pas non plus un

glacis car il n'en a pas exactement l'effet visuel.

Glacer sur une couleur opaque – un blanc par exemple – c'est la recouvrir d'une couleur transparente comme le verre coloré d'un vitrail – un glacis rouge par exemple – ce qui produit un rose-rouge d'une grande luminosité, qui ne pourra jamais être obtenu par un mélange opaque. La lumière va en profondeur jusqu'au blanc puis revient, traversant deux fois le glacis rouge.

Peut-être faudrait-il parler d'une *velatura*, car cette couche fonctionne davantage comme un voile. "Voiler" consisterait plutôt à mettre un léger écran translucide afin d'atténuer un effet trop direct des couleurs du dessous.

Bien sûr, nous ne pouvons pas oublier que Cesare Brandi a longuement discuté les rapports entre ces deux vocables : le français "glacer" apparaissant vers 1635, et l'italien "*velatura*" remontant à Armenini vers 1587. Brandi remarque la convergence des deux termes, tenus pour équivalents aujourd'hui, car tous deux se réfèrent au même procédé pictural : une couche pigmentée transparente. Mais il analyse bien les deux intentions différentes qu'ils désignaient :

« Par le verbe glacer, on voulait indiquer une transparence presque de pierre précieuse ; par *velare*, on entendait, au contraire, atténuer le timbre de la couleur, l'amortir¹ ».

Un peintre habitué à ces techniques ne s'étonnera nullement de la différence : tout dépend du ton de la couche inférieure et du degré de transparence de la couche supérieure. La finition en transparence offre tous les degrés entre la pierre précieuse et le voile. C'est pourquoi il nous paraît justifié de maintenir les deux termes, en les choisissant suivant l'effet produit.

Nous observons bien ici un effet de *velatura*. Les couleurs de base des carnations sont assez simples, et seraient même crues si elles étaient mises à nu. Ce voile teinté semi-transparent vient les unifier et les atténuer, en imitant parfaitement l'effet sensible de la peau. Comme si l'artiste avait reconstitué, grâce à cette couche mi-translucide, la structure naturelle de la peau humaine.

Il est heureux que les restaurateurs du passé aient reconnu l'importance esthétique de ces couches et les aient respectées. A en juger d'après ses qualités, cette *velatura* serait constituée d'une résine, du type colophane (résine du pin maritime) mélangée à de la colle de peau, et finement pigmentée.

Il fut alors intéressant de s'apercevoir que sur le second tableau de Preti appartenant à la collection du Kunsthaus, *Le Christ et la femme adultère* (fig. 4), ce type de *velatura* teintée avait disparu à cause des anciennes restaurations. L'absence de ce voile, de sa subtile épaisseur et de sa teinte, se manifeste par un manque de modulation et de volume dans les chairs, et par une perte de l'impression d'espace. Tout paraît sur le même plan restreint, avec des contrastes exagérés de



Fig. 4 : Mattia Preti, *Le Christ et la femme adultère* (Kunsthaus Zürich).

clairs et de sombres, ce qui ne correspond en aucun cas aux intentions artistiques de l'époque.

Pour les quelques lacunes, nous avons exécuté des retouches à la gouache, complétées de glacis colorés. Enfin, nous avons verni cette peinture, à la structure assez apparente, par plusieurs couches de vernis dammar dilué dans l'essence de térébenthine, passées à la brosse.

Le testament artistique d'un peintre est évidemment trahi s'il lui manque ses dernières volontés. Sur son tableau, celles-ci consistent en ses ultimes finitions : les frottis (couleurs à l'huile travaillées très minces à la brosse, au chiffon, au doigt, qui jouent avec la matière sous-jacente), les jus (couleurs à l'huile très diluées dans l'essence), les glacis ou *velature* (couches transparentes légèrement colorées, composées de pigments et d'huile avec ou sans résine) et le vernis final. A partir de ces différents procédés, il existait toute une gamme d'expressions picturales possibles, que les artistes adaptaient à leur expression personnelle. D'une part toutes ces matières picturales réclament une extrême attention pour ne pas être confondues avec des repeints ultérieurs, des jutages, des vernis récents. Mais, d'autre part, cette expérience nous apprend qu'il faut être plus vigilants encore puisqu'il peut toujours exister des procédés anciens qui nous sont inconnus, jamais décrits dans les pratiques d'atelier, ou atypiques. Il faut donc absolument nous méfier de cette idée de "crasse" qui sert à désigner, dans notre profession, toutes ces matières dont on ne comprend pas aujourd'hui la présence et le rôle sur un tableau.

Paul Pfister

1 - C. Brandi, *Théorie de la restauration*. Monum, Editions du Patrimoine, 2000. p. 142.

La patine grise d'Ingres

et autres notes sur plusieurs expositions récentes,

où l'on discutera des finitions voulues par des artistes du XIX^e et du XX^e siècle.

par Paul Pfister

Ingres et la patine grise

C'est avec satisfaction que les amateurs d'art ont constaté un renouvellement dans l'approche des œuvres d'Ingres depuis la dernière rétrospective française, en 1967 au Petit Palais. L'exposition présentée par les galeries nationales de Londres et de Washington en 1999 et 2000, limitée aux portraits, donnait encore du maître l'image peut-être trop uniquement virtuose et plaisante d'un peintre de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie de son temps.

L'un des grands mérites de la rétrospective du Louvre (24 février - 15 mai 2006), conçue par Vincent Pomarède et ses érudits collaborateurs, est d'avoir donné accès à l'abondance et à la richesse de cette œuvre extraordinaire qui constitue en quelque sorte, comme le dit le catalogue, un lien entre les grands maîtres du XVI^e siècle et l'époque de Picasso et Matisse. Même si Ingres écrivait dans ses pensées, en 1821, comme s'il avait voulu nous en convaincre, « *je suis donc un conservateur des bonnes doctrines, et non un novateur* », le visiteur de l'exposition a pu constater à quel point son expression a été inventive, innovante et d'une richesse extrême en comparaison avec l'œuvre d'autres maîtres de son temps. Ingres apparaît désormais comme l'un des peintres les plus importants de l'histoire.

Il serait superflu d'expliquer quel soin extraordinaire ce maître du raffinement absolu et de l'esthétique apportait à ses œuvres, depuis les dessins préparatoires et les études à l'huile jusqu'aux tableaux définitifs. Tout cela, l'exposition et son catalogue l'ont mis, aussi bien qu'il était possible, en évidence. Reste surtout à se demander si les tableaux, dans leur état actuel de conservation, correspondent encore, de près ou de loin, aux intentions de l'artiste. Lorsqu'on regarde les peintures et que l'on se penche sur les reproductions du catalogue – d'ailleurs sans faille – il saute aux yeux qu'elles présentent des états si divergents qu'il est impossible de ne pas se poser de questions.

Sans vouloir être exhaustif, considérons déjà le *Torse d'homme*, antérieur à 1800, du musée Ingres à Montauban (Cat. N° 1). Il possède une tonalité grise, d'un ton plus fort que celui d'une patine naturelle produite par le temps.

Des constats similaires faits sur de nombreux tableaux d'Ingres m'ont conduit à conclure que ce type de patine grise avait été posé par l'artiste lui-même. Je sais combien cette idée peut être déroutante pour la conception que nous nous faisons aujourd'hui de la peinture. Néanmoins il ne s'agit pas d'une vue théorique. L'observation attentive de portraits, tel celui de *Delphine Ingres-Ramel* peint en 1859, dans la collection Oskar Reinhart de Winterthur dont je suis le restaurateur, montre qu'il existe un très léger voile gris, distribué en particulier sur les carnations de manière très subtile (fig.1).

La même chose se manifeste dès les premiers portraits avec le *Portrait d'homme à la boucle d'oreille*, de 1804, qui appartient aussi au musée de Montauban



Fig. 1 : *Portrait de Delphine Ingres-Ramel* (Col. Oskar Reinhart), détail

On peut noter une certaine usure de la patine grise, particulièrement sur le front, la pommette, le cou et sur les doigts.

Elle se retrouve dans les creux de la toile.

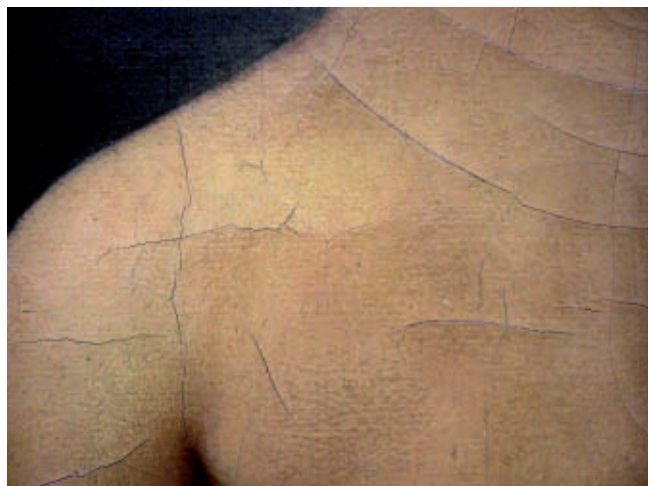


Fig. 2 : *La Baigneuse de Valpinçon* - 1808 (Musée du Louvre)

Ce magistral nu de dos n'est pas réalisé par un modelé de tons opaques, solidement dégradés en pleine pâte, comme on pourrait le supposer. Les subtiles variations du volume sont obtenues par un gris semi-transparent posé sur un fond de chair claire.

Ce gris forme les ombres douces mais, étonnamment, il est aussi présent sur l'épaule, partie placée en pleine lumière. Nous voyons qu'il a été quelque peu malmené, abrasé. Il est même presque supprimé sur une petite zone du haut de l'épaule.

(Cat. N° 26). Tout en étant nettoyé, le tableau conserve une forte patine gris-brun, incrustée dans la couche picturale, qui soutient le modelé du visage. Surtout évidente sur le col de la chemise "blanche", elle joue exactement le rôle inverse d'un contraste, contribuant au contraire à l'harmonisation générale du tableau. Ici, la structure des coups de brosse a été inopportunistement mise en valeur par le nettoyage, ce qui ne correspond en rien à l'intention de l'artiste. Mais chacun peut aisément s'imaginer le résultat qu'aurait produit un nettoyage plus poussé : le modelé aurait disparu, le visage aurait été rendu encore plus plat et la chemise, devenue toute blanche, aurait produit un contraste aigu luttant contre le reste du tableau. Bref, on aurait un Ingres de plus, semblable à ceux que les musées ont l'habitude de proposer.

Virgile lisant l'Énéide devant Auguste et Livie (1819, intitulé aussi *Tu Marcellus eris*) qui appartient aux musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles (Cat. N° 37) est un exemple de tableau dans lequel la patine artificielle gris-brun d'Ingres est encore conservée. Evidemment, dira-t-on, puisqu'il s'agit là d'une scène de relative pénombre... Mais *Roger délivrant Angélique* (Cat. N° 44) du musée du Louvre, qui date de la même année, représente, lui aussi, une scène nocturne. Et néanmoins, on s'est efforcé de réduire le plus possible ce gris-brun, avec pour résultat une couche picturale inégalement blessée, des craquelures causées par les solvants et, par ailleurs, l'apparence d'un tableau tout plat, manquant de modulation dans les volumes et les chairs.



Fig. 3 : *Œdipe et le Sphinx* - 1808, retravaillé en 1827

(Musée du Louvre)

Ce détail montre l'effacement partiel de la patine grise générale sur l'épaule, une partie du bras et sur la cuisse.

Il serait aussi édifiant de comparer l'*Œdipe et le Sphinx*, qui est au Louvre (fig. 3), avec la version de 1864, à la Walters Gallery de Baltimore, deux scènes situées en grande partie dans la semi-obscurité d'une grotte. La version de Baltimore montre à présent la scène projetée en plein jour par un nettoyage encore plus poussé que sur la version du Louvre.

Et que dire des portraits, surtout féminins, qu'on a dégrasés de façon trop intense, comme, parmi beaucoup d'autres, celui de *Madame Moitessier debout* (1851, National Gallery de Washington, Cat. N° 160), ou de *Madame Rivière*, au Louvre, dans lesquels des portions d'étoffes et de chair ont perdu leur modelé du fait de la réduction de leur patine grise. Heureusement, dans la plupart des tableaux qui ont été ainsi traités, il reste, par endroits, de petits témoins de cette patine ingresque.

La peinture d'Ingres était-elle vraiment grise ? On n'a jamais pris au sérieux les témoignages écrits parce qu'on n'y a vu que des appréciations ironiques. Mais il est bien connu que la qualité de l'ironie réside en ceci qu'elle est une vérité drapée de drôlerie. D'Amaury Duval, nous connaissons ces deux phrases : « *On trouva dans l'anagramme du nom Ingres les mots : en gris. Dès lors, M. Ingres a fait gris, le gris était sa couleur de prédilection, il faisait communier ses élèves avec du gris.* » « *Il est connu que la peinture de M. Ingres est grise. – Ouvrez l'œil, nation nigarde, et dites si vous vîtes jamais de la peinture plus éclatante et plus voyante, et même une plus grande recherche de tons ?* »

De Robert de la Sizeranne, nous avons celle-ci : « *C'est encore pourquoi les deux seules couleurs qu'il recommandât à ses élèves étaient le "gris laqueux" pour les demi-teintes, et le brun rouge, dont il disait : "C'est une couleur tombée du ciel !"* »

Mais les nations, au lieu simplement d'ouvrir l'œil (Amaury Duval n'en demandait pas plus), ont cherché où pouvaient bien se trouver ces couleurs éclatantes et voyantes. Afin de ne plus passer pour « *nigaudes* », elles ont cru trouver la solution en effaçant les patines originales d'Ingres.

Dans *De l'art et du beau*, le maître écrit pourtant : « *Les chefs-d'œuvre ne sont pas faits pour éblouir. Ils sont faits pour persuader, pour convaincre, pour entrer en nous par les pores.* » Mais nous, les descendants, nous voulons tout faire pour éblouir par nos nettoyages inadaptés, à l'inverse de la conception et des intentions de l'artiste.

Il me paraît justifié, à propos de la patine grise et artificielle d'Ingres, de faire la réflexion suivante. Ce maître, sensible aux événements de son époque, avait reconnu sans difficulté les capacités de la photographie, tout en craignant qu'elle ne concurrençât injustement les aquafortistes. L'un des mérites évidents de la photographie tenait à la richesse de ces nuances de tonalités grises, par lesquelles elle transposait la réalité sans utiliser aucune couleur. Par la suite, il y eut des peintres qui s'opposèrent, par leur genre d'expression, à cette capacité, purement technique, de la photographie, et d'autres, comme Ingres justement, qui enrichirent leur vision artistique en adoptant les possibilités de la gamme grise et parvinrent à surpasser de beaucoup la simple apparence technique.

A l'avenir, il serait éminemment souhaitable que l'on se donne d'abord la peine de mener des recherches sur ce gris ingresque avant de décider d'éliminer de la saleté grise.

Reste à faire une observation, d'ordre muséologique. On a investi – si mal ! – de fortes sommes d'argent pour que les tableaux “en jettent” – ce qui, pour Ingres, est un contresens. Mais comment traitons-nous les dessins du maître ? Sont-ils si négligeables et dénués de valeur qu'ils ne méritent pas de perdre une seule seconde pour leur porter le minimum de soin que leur conservation réclame ? Comment peut-on présenter des œuvres de musées dans des états de conservation si négligés, si dégradés, en décomposition même ? Peut-être a-t-on la noble intention de prouver au spectateur que la qualité esthétique des dessins d'Ingres importe moins que l'incomparable beauté de la nature, qui se manifeste sous forme de taches produites par une grande variété de moisissures, de décolorations, de papiers jaunés par des colles douteuses et des composants acides, ou d'autres choses encore...

Girodet et les esquisses non vernies

En tant que visiteur habituel des musées, on se souvenait d'œuvres comme *Le Sommeil d'Endymion*, considéré, probablement à tort, comme le signe d'une tendance homosexuelle de l'artiste, ou *Scène du déluge*, ou encore *Atala au tombeau* qui imprégnait notre mémoire d'un sentiment vaguement inquiétant... et l'on n'attendait pas grand chose de cette exposition Anne-Louis Girodet de Roucy-Trioson (Musée du Louvre, 22 septembre 2005 – 02 janvier 2006). Il n'en serait peut-être pas allé de même pour les amateurs américains qui peuvent admirer, au musée de Minneapolis, un autre tableau important d'un érotisme étrange, *Mademoiselle Lange en Diane*, avec un dindon à ses genoux, caricature de son mari, et un satyre sous le siège, figurant son amant.

Mais très vite, dès les premières salles, le visiteur remisait ses préjugés et constatait qu'il se trouvait face à des œuvres d'une qualité artistique de premier ordre.

L'intérêt suscité par la dernière exposition, de 1967, à Montargis, étant retombé, il était grand temps de s'occuper à nouveau de cet artiste. Et disons-le avant tout, les organisateurs se sont engagés à fond dans cette entreprise, avec un résultat riche et fructueux – merci donc à Sylvain Bellenger, à Marc Fumaroli et aux autres contributeurs. Tant et si bien que le visiteur enthousiaste qui se munissait du catalogue ne savait pas trop comment transporter ce poids lourd.

L'œuvre de Girodet est si riche en thèmes, en conceptions, en expressions, en façons de traiter la lumière et l'ombre, qu'elle apparaît comme l'une des plus importantes de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle français. Issu d'une famille qui accordait toute son importance à une formation classique, imbu de littérature et de mythologie, Girodet fut l'un des disciples préférés de David. Il exécuta, pour lui, une réduction du *Serment des Horaces*. Mais alors que David s'était voué tout entier à un classicisme foncièrement matérialiste et empreint d'un certain rationalisme, Girodet quant à lui s'orientait, en relation avec l'antirationalisme de l'époque, vers une forme de mysticisme. C'est ainsi qu'il tomba dans l'euphorie suscitée par le mythe d'Ossian, trucage dû à l'auteur britannique McPherson. *L'Apothéose des Héros français morts pour la Patrie pendant la guerre de la Liberté*, [leurs ombres] *conduites par la victoire, viennent habiter l'Elysée aérien où les ombres d'Ossian et de ses valeureux guerriers s'empressent de leur donner dans ce séjour d'immortalité et de gloire, la fête de la Paix et de l'Amitié* (musée de Rueil-Malmaison), peut se prendre comme un grand exemple d'assemblage de sérieux et de caricature. Mais il se distingue aussi par l'invention de nouvelles figures : ces apparitions nimbées de brouillard et baignant dans un éclairage spectral. Cette étrange lumière trouve son origine dans le travail de nuit qu'il affec-

tionnait ainsi que dans une modification, par Pannetier, de la "lampe Angard" qui fournissait une lumière blanchâtre, vaporeuse, et réduisait l'étendue des ombres sur les objets (voir le tableau de François-Louis Dejuinne, *Girodet peignant Pygmalion et Galatée en présence de Sommariva*, Cat. p. 465, ill. 307). C'est cette nouveauté technique qui avait inspiré à l'artiste l'idée de représenter cette nouvelle apparence de la matière.

Avec la peinture, on est toujours confronté à la question de la conception de sa surface. Le laboratoire des musées de France devrait vraiment faire des études à ce sujet.

Il suffit d'observer l'*Odalisque* du musée Girodet, à Montargis (Cat. N° 90) pour confirmer que les esquisses à l'huile – au moins – ne devraient pas être gâchées par des vernis. Le seul défaut du catalogue est que la reproduction de cette œuvre, précisément, est totalement floue, ce qui empêche d'y reconnaître les lignes tracées au pastel ou à la craie que l'artiste avait ajoutées. Il est évident que si l'on avait verni cette œuvre au pinceau, on aurait effacé cet ajout. Ceci dit, comme dans les musées de France on est prêt à biaiser pour « protéger » toute œuvre peinte par des vernis, il est toujours à craindre qu'on aille en appliquer au pistolet.

En tout cas, grâce à cet heureux « manque de soin », cette esquisse est aujourd'hui dans un bon état de conservation, et d'une fraîcheur, d'une luminosité extraordinaires. On peut y reconnaître pleinement, comme nulle part ailleurs, la maîtrise de Girodet dans la distribution des lumières et de ses nombreux reflets, la modulation du volume par la pénombre, l'incarnation de la matière picturale dans la représentation du corps et de la peau. Espérons qu'un jour prochain cette œuvre soit prise comme modèle de ce que devraient être les esquisses peintes à l'huile. On fêterait ce jour-là une découverte capitale en peinture. Si l'on compare cette *Odalisque* avec l'esquisse du *Sommeil d'Endymion* (Cat. N° 11 ; musée du Louvre) ou encore avec le spectaculaire *Portrait de Benjamin Rolland* (Cat. N° 52, musée de Grenoble), tous deux travaillés en frottis et qu'on a, par manque d'œil et de jugement, gâchés sous des vernis, cette *Odalisque* devrait réussir à dessiller les yeux les plus fermés.

Un mot encore sur *Mademoiselle Lange en Danaé* du musée de Minneapolis. Ses chairs, telles que le peintre, à sa façon, les avait créées, étaient sublimes. Pourquoi ne pas les avoir appréciées ? Les restaurateurs ne pouvaient-ils pas s'en contenter ? Ils ont creusé sous l'épiderme pour lui octroyer une peau de bébé, et masqué sous la retouche toutes les petites rides et les craquelures.

Girodet fut aussi un dessinateur hors pair, par la diversité des expressions et des moyens : mine de plomb, encre, crayon noir, pastel, sanguine, estampe, gouache. Le tout servi par la plus grande maîtrise.

David et les frottis

Pour ce qui est de l'exposition des œuvres de Jacques-Louis David au musée Jacquemart-André qui avait lieu au même moment (04 sept. 2005 - 12 février 2006), elle offrait aux visiteurs l'opportunité de mesurer l'évolution entre l'époque baroque et le romantisme de Girodet. Certes, les grandes toiles n'avaient pas été déplacées. Mais on a pu se pénétrer plus profondément de beaucoup d'autres qualités de la peinture et du dessin de David. Sa capacité à virer habilement de bord politique mise de côté, il reste à nous poser une fois de plus la question de la technique picturale.

Quel sens avait l'utilisation, dans les tableaux de sa maturité, de la technique des frottis, en particulier sur les fonds ? Il voulait certainement faire ressortir le plus possible les personnages et les scènes par rapport aux fonds. Mais les vernis modernes et uniformes tirent au contraire les fonds très en avant, de sorte que ceux qui sont exécutés à l'aide de frottis manifestent une présence excessive. C'est le cas par exemple avec le *Portrait de Madame Chalgrin* (dit parfois *Madame Trudaine*, 1791-92, musée du Louvre) dans lequel, sous l'effet du vernis, le fond rouge, avec l'irrégularité de la touche, dérange et domine tout l'ensemble. C'est là qu'une fois de plus, il faudrait que les laboratoires recherchent si vraiment ces tableaux ont été vernis dès l'origine. Autrement dit : si l'application infondée de vernis sous prétexte de les protéger, ne serait pas ce qui rend ces œuvres incompréhensibles au regard.

Plusieurs tableaux nous sont parvenus qui présentent encore des restes de patine, du moins dans les creux structurels de la brosse. C'est évidemment le cas du fameux *Marat* du Louvre et de *Suzanne Le Peletier de Saint-Fargeau* (1804, musée J. Paul Getty). Par ailleurs, ce vernis fautif qui se voit sur *Apelle peignant Campaspe devant Alexandre*, du musée des Beaux-Arts de Lille, assombrit les ombres de la chair, peinte en frottis, ce qui produit des contrastes et prive le modelé de sa transition régulière. Dans ce cas, c'est aussi un effet de nettoyages excessifs.

L'Envolée lyrique (ou l'atterrissage involontaire)

Il faut saluer le fait que l'on se soit penché avec un intérêt renouvelé sur cette Ecole de Paris des années 1945-1956 dont la peinture, vue au prisme de notre époque, apparaît n'être déjà plus qu'un épisode sans lendemain dans l'histoire de l'art (musée du Luxembourg, 26 avril - 6 août 2006). Il n'est pourtant pas certain que cette nouvelle approche ait permis au visiteur de satisfaire son désir légitime de voir les œuvres de ces artistes exposées dans des conditions permettant de les apprécier à leur juste valeur.

Sans être définitif, le choix des artistes était assez représentatif. Figuraient des noms importants comme ceux de Jean Atlan, Jean Bazaine, Alfred Manessier,

Henri Michaux, Serge Poliakoff, Pierre Tal Coat, Gérard Schneider, Hans Hartung, Jean-Paul Riopelle, Pierre Soulages, Vieira da Silva, Nicolas de Staël, Bram van Velde et Vols. Il s'agit d'une peinture pure, abstraite, dans laquelle couleurs et formes sont parvenues à une indépendance de tout objet.

Ce qui est primordial, dès qu'une telle exposition dépasse le stade initial du projet, c'est de réfléchir sur les conditions de vie de l'époque. De se demander dans quel environnement les artistes devaient travailler. A cet égard, les salles d'exposition avaient leurs murs peints en gris, ce qui correspondait, pour les intérieurs, à la mode des années cinquante. Sauf qu'à cette époque, ces gris absorbaient considérablement la lumière entrant dans les pièces. Ceci venait du fait que les pigments blancs minéraux dont on se servait alors ne reflétaient pas autant la lumière que le pigment d'oxyde de titane actuel, utilisé dans cette exposition.

D'autre part, l'éclairage par la simple ampoule n'avait pas encore été remplacé par le néon et encore moins par les lampes halogènes employées ici. D'entrée, ces deux petites erreurs se sont ajoutées à des malentendus esthétiques pour empêcher une appréciation juste des œuvres. De telles dispositions rendaient impossible la valorisation loyale de cet art et l'appréciation correcte de la sensibilité picturale de l'époque.

Mais ce n'est pas tout. Cette exposition, malgré de bonnes intentions, s'est complètement fourvoyée en présentant certaines toiles munies de cadres dorés à l'ancienne, et plus encore, par cette fâcheuse méprise consistant à croire nécessaire de vernir ces œuvres.

Quand on vernit les tableaux des impressionnistes, on peut toujours plus ou moins reconnaître l'objet représenté, tandis que la peinture moderne de ce genre est profondément transformée en quelque chose de faussement brillant et donc totalement incompréhensible. Si, par exemple, une œuvre a été conçue en deux dimensions, comme un treillage de coups de brosse sur un fond relativement neutre, son vernissage bouleverse ces rapports : le fond donne à tort une impression de profondeur et la teinte du treillage devient trop appuyée.

Et le choix des œuvres ? Est-il, en vérité, suffisamment représentatif de la période, ou a-t-il fâcheusement dépendu des préférences du marché de l'art ?

D'autres musées éviteront (à tort) de se lancer à nouveau dans un projet sur l'art de cette époque. Quant aux pauvres visiteurs qui ont dépassé un certain âge, ils doivent se demander avec dépit comment on a pu se tromper autant sur la qualité de ces peintres, auparavant si estimés. Et qu'advient-il des œuvres de notre époque si, plus tard, on les traite et les présente de façon aussi problématique ?

Paul Pfister

Xavier Valls est né à Barcelone en 1923. Il y a fini ses jours, au déclin de l'été 2006, dans sa maison de Horta.

Enfant de santé délicate, il fréquenta peu l'école mais fut vite attiré par la peinture, dans le milieu cultivé d'intellectuels et d'artistes catalans amis de ses parents. Il fut initié d'abord au dessin par un sculpteur, Charles Collet, puis il apprit diverses techniques à l'École des Arts et Métiers de Barcelone (Ecole Massana).

Jusqu'en 1950, dans sa ville natale, c'est un jeune peintre membre du Cercle des Arts Décoratifs. Il vit de travaux commandés par des architectes, des décorateurs, un joaillier connu. En même temps il étudie le solfège et le piano, et peint dans son atelier que fréquente un cercle de jeunes artistes, poètes et musiciens. Il se lie aussi avec plusieurs artistes des générations précédentes, comme Manolo Hugué et Joachim Sunyer, qui comptera dans sa formation, ainsi que Vázquez Díaz, Juan Gris et, plus tard, Luis Fernandez.

Xavier Valls est vers 1946 l'un des fondateurs du Cercle Maillol, qui organise des expositions à l'Institut Français de Barcelone. C'est alors un lieu d'ouverture vers l'Europe, dans l'étouffant climat de la dictature franquiste. Grâce à cet Institut, Valls obtient en 1949 une bourse qui lui permet de découvrir Paris pour un mois. Il y vivra plus d'un demi-siècle, non sans séjourner chaque été à Barcelone.

Dans le Paris des années 50, Xavier Valls ne trouve pas le confort (il s'installe d'abord à Ecouen, puis dans une chambre minuscule à Montparnasse). Mais il trouve tout de suite l'essentiel : ses quartiers. (Il existait alors des quartiers où pouvaient choisir de vivre des gens qui n'étaient pas riches : artistes, étudiants, ouvriers, artisans.) Dans ce Paris dont Montparnasse et St Germain-des-prés faisaient encore une vraie capitale des arts, Valls ne tarde pas à connaître une foule d'artistes, à remarquer les meilleurs, célèbres ou pas, et à être remarqué par eux. Il travaille à mi-temps chez un maître verrier, assiste Fernand Léger dans la réalisation de vitraux. Il trouve dès 1951 un atelier en haut d'une vieille maison du Quai de l'Hôtel de Ville, d'où l'on voit la Seine et Notre-Dame. Il ne le quittera plus, l'aménagera progressivement. Il commence à exposer et à vivre, difficilement, de sa peinture, qui se cherche encore. Il est impressionné par les avis et encouragements de Giacometti, de Fernandez...

A Paris dans les années 50, il y avait aussi une chose essentielle à la formation d'un peintre : des musées magnifiques, alors indemnes des conséquences

Hommage à Xavier Valls



Xavier Valls, *Portrait de Luisa*
46 x 38 cm, huile sur toile, collection privée

de l'exploitation commerciale des flux touristiques. Eclairés par la lumière naturelle et changeante des jours et des heures, exclusivement voués à la passion des artistes, des copistes, des connaisseurs, des amateurs, dans une paix royale. (C'est pour avoir si bien connu l'Orangerie et le Louvre – au temps où l'on aurait pu l'appeler qualitativement « Le Grand Louvre » – que Xavier Valls a été horrifié par l'évolution de certaines tendances de la conservation-restauration depuis les années 70 ou 80, et a été des premiers et des plus fidèles membres de l'ARIPA.)

Le moment de l'épanouissement complet de sa personnalité de peintre accompagne l'époque de son mariage en 1958. Luisa et Xavier Valls ont formé un couple touché par la grâce, dans une harmonie des plus rares. Ils ont eu deux enfants, Manuel et Giovanna, qui furent avec Luisa les seuls modèles du peintre.

Il serait trop long de citer ici la vingtaine d'expositions personnelles importantes et les quelque cent cinquante expositions collectives (principalement en France et en Espagne, mais aussi en Suisse, en Italie, à Londres, Tokyo, Mexico, Buenos Aires, Los Angeles, Caracas, etc...) qui ont marqué les étapes de l'accomplissement de l'œuvre de Xavier Valls.

Il faudrait évoquer la Galerie Henriette Gomès, où il fut sous contrat pendant vingt-deux ans, et exposa avec Balthus, Cassandre, Hélion. « *Vive Valls* », avait écrit Balthus sur le livre d'or de sa première exposition à Paris. Il faudrait aussi donner la liste des prestigieuses distinctions et récompenses qu'il a reçues et dont il ne parlait jamais. Et décrire le cercle étonnant de ses amis, toujours ample et brillantissime malgré la fatalité des disparitions : Tristan Tzara, Antoni Clavé, Orlando Pelayo, Javier Vilato, Fin, Pierre Reverdy, Magali et Pierrette Gargallo, Oscar Dominguez, Christian Zervos, Alejo Carpentier, Frédéric Mompou, Julio Cortazar, Vladimir Jankélévitch, José Bergamin, Pierre Klossowski, Théo Léger, Georges Shéhadé, Cioran, Georges Auric, André de Mandiargues, Patrick Walberg, Francisco Calvo Serraller, William Klein, Yves Jaigu, Georges Raillard, Jean Philippe Lenclos, et bien d'autres qu'il évoque dans un livre de souvenirs qui n'est pas encore traduit en français : *Ma boîte de Pandore*.

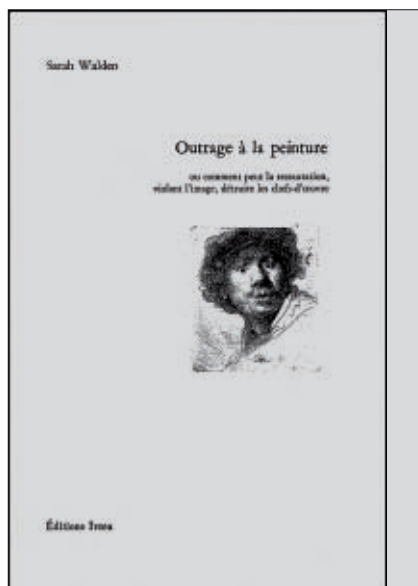
Xavier Valls fut un cœur pur. Un homme d'un humour délicieux, tout personnel, servi par un talent de conteur que son accent rendait plus merveilleux encore. Un peintre aussi moderne qu'intemporel, et que l'on ne peut vraiment comparer à aucun de ses contemporains. D'une douceur, d'une limpidité si rares, qu'il faudrait plutôt le rapprocher d'un primitif italien comme Fra Angelico ou Sasseta...

Au lendemain de sa disparition, de très nombreux hommages ont été rendus à sa mémoire et à son œuvre dans la presse et à la télévision, en Espagne. Les principaux journaux (*La Vanguardia*, *El Punto*, *El Periódico*, *Avui*, *A.B.C.*) ont publié chacun des séries de quatre ou cinq articles.

En France, rien. En France les artistes qui renouellent la plus haute tradition de l'art occidental sans avoir rien emprunté dans l'élégante boutique de Marcel Duchamp (farces et attrapes) ne sont pas esthétiquement corrects, selon le Ministère (auprès duquel la plupart des journalistes des arts, semblent se fournir en critères ultra-contemporains). L'Etat, qui a donné à Xavier Valls la croix de Commandeur des Arts et Lettres, conserve celles de ses peintures qui appartiennent à des collections publiques dans des réserves, à l'abri des regards.

Mais en Espagne on peut voir en permanence des peintures de Valls au Musée Reina Sofia de Madrid, au musée de la Corogne et au tout nouveau Museo Patio Herreriano de Valladolid.

Jean-Max Toubreau, pour l'ARIPA



Outrage à la peinture

*ou comment peut la restauration,
violant l'image, détruire les chefs-d'œuvre*

L'auteur, Sarah Walden, historienne de l'art et restauratrice de tableaux, travaille depuis trente ans pour les grandes collections des musées occidentaux. Formée au Courtauld Institute de Londres et à l'Istituto del Restauro de Rome, elle a enseigné à l'université de Harvard.

174 pages, 15 €. En vente en librairie ou aux Editions Irea, 1 place Paul Painlevé, Paris V^e (tél : 01 43 26 06 21)

Créée en 1992, l'ARIPA a engagé un débat public sur les politiques de restauration et de muséologie. Elle informe public, pouvoirs publics et médias, et elle défend des choix résolument modérés de restauration. Son bulletin propose des analyses générales, des études critiques d'interventions, des propositions de réformes... L'ARIPA demande instamment aux pouvoirs publics l'instauration d'un Conseil National de la Restauration indépendant de l'administration des musées de France. A ses débuts, de nombreuses personnalités avaient demandé un moratoire dans l'attente d'un vaste débat sur les choix de restauration. Parmi les signataires :

Rémy Aron. Balthus. Paul Baudiquey. James Bayle. Jean Bazaine. Laure de Beauvau-Craon. James Beck. René Belletto. Jacques Bertin. Vincent Bioulès. Serge Bloch. Alain Blondel. James Bløedé. Pascal Bonafoux. Yves Bonnefoy. Jacques Bony. Alain Bosquet. Maurice Breschand. Robert Bresson. Pierre Bulloz. Pierre Cabanne. Elisabeth Caillet. Jean Cardot. Pierre Carron. Edmonde Charles Roux. Christo et Jeanne-Claude. Louis Clayeux. Julien Clay. André Comte-Sponville. Jean Courthial. Leonardo Cremonini. Jean Dasté. Jean François Debord. Michel Deguy. Jean Delannoy. Jean Desailly. Decerle. Deverne. Jean-Philippe Domecq. André du Bouchet. Georges Duby. Jacques Dupin. Henri Dutilleul. Jean Dutourd. Georg Eisler. François-Xavier Fagniez. Michel Favre-Félix. Jean-Michel Folon. Georges Formentelli. Marc Fumaroli. Julien Gracq. André Green. Jean-Pierre Greff. Simone Gröger. Luigi Guardigli. Carlo Guarienti. Christine de Guerville. Masao Hajjima. André Heinrich. Jean-François Jaeger. Georges Jeanclos. Jacques Kerchache. Pierre Klossowski. Léo Kockaert. François Lallier. Marc Le Bot. Pierre Le Cacheux. Philippe Leburgue. Roger Lewinter. Jean Leyris. Pierre Leyris. Gérard Macé. Daniel Marchesseau. Raymond Mason. Gregory Masurowski. François Mathey. Yehudi Menuhin. Judith Miller. Philippe Noiret. Maurice Novarina. Clémentine Odier. Olivier O. Olivier. Gérard de Palezieux. Bernard Perrin. Geneviève Picon. Christian Pouillon. Henri Raynal. Maurice Rheims. Marc Riboud. Paul Ricœur. Claude Roy. Colette de Sadeleer. Charles Sacchi. André Sarcq. Toti Scialoja. Jean-Baptiste Sécheret. Catherine de Seynes. Claude Simon. Marcel Siret. Pierre Skira. Gustave de Staël. Jean-Marie Straub et Danièle Huillet. Sam Szafran. Lap Szé-to. Jean Tardieu. Yvan Theimer. Jacques Tiné. Jean-Max Toubeau. Etienne Trouvers. Lorenzo Valentin. Paolo Vallorz. Xavier Valls. Yves et Christine Vermont. Vieira da Silva. Jean-Noël Vuarnet. Guy Weelen. Zao Wou Ki. Jano Xhenseval...

Nouvelle adresse de l'ARIPA 29 rue des Chantereines, 93100 Montreuil

Rédaction : 29 rue des Chantereines, 93100 Montreuil - Directeur de la publication : M. Favre-Felix - ISSN : 1270-1955

<http://www.aripa-nuances.org> - e-mail : aripa@laposte.net

Abonnement annuel (2 numéros ou 1 numéro double + port) : 12 €

ADHÉREZ à l'ARIPA : cotisation annuelle incluant l'abonnement à *Nuances* (2 numéros ou 1 numéro double)

membre sympathisant ou étudiant : 15 € membre actif : 40 € membre bienfaiteur : 80 € et plus

Nom - prénom profession ou qualité

Adresse

Tél e-mail

Règlement par chèque à l'ordre de : ARIPA