

Changer Véronèse

Les Pèlerins d'Emmaüs au Louvre :

étude critique des choix de restauration en 1950 et en 2004

« Il convient de préciser que lorsque l'on intervient sur une œuvre, c'est que l'on a l'intention de la changer. Il est en revanche tout à fait important de discuter de la légitimité de cette intervention. »

Marie Berducou, alors directrice des études de restauration à l'IFROA, en 2002
(lors du 5^e Colloque de l'ARAFU).

Cette restauration de 2003-2004 a bénéficié d'une longue présentation dans le numéro 21 (2005) de la revue du C2RMF, *Techné* (pages 35 à 47, et II à IV), qui abonde en renseignements historiques et techniques.

On y affirme avoir fait « le choix d'un degré de nettoyage modéré » et d'une retouche qui « a rendu à l'œuvre de Véronèse toute sa puissance d'expression » ainsi que « son unité ».

Pourtant, la nouvelle apparence des *Pèlerins d'Emmaüs* nous a immédiatement alarmés. Deux figures en particulier, la mère de famille et le pèlerin vu de dos, affichent une discordance avec le reste de l'œuvre qui nous a inspiré un profond malaise.

Toutefois nous ne voulions pas juger des changements survenus en idéalisant l'état précédent : au fond, il dépendait lui aussi, en partie au moins, d'une restauration effectuée cinquante ans plus tôt. Confronter un « avant » et un « après », revient aussi à évaluer deux restaurations consécutives. Nous avons décidé d'examiner l'une et l'autre.

Ce retour sur l'intervention de 1950 a réservé des surprises. Son résultat s'est avéré moins clair que le Louvre a pu le croire – faute d'en faire un réexamen suffisant – et il nous a conduit à une enquête qui occupera la première partie de cet article.

La dernière restauration, que nous étudierons à la suite dans le détail, s'est révélée quant à elle proprement stupéfiante.

Comme l'article de *Techné* restait discret sur le sort des deux personnages qui nous préoccupent, nous avons consulté le dossier complet conservé par le musée. A cet égard, nous tenons à signaler la liberté qui nous a été offerte par le Louvre pour ce travail sur ses archives. Le principe de complète transparence affirmé par son directeur, M. Henri Loyrette, s'est trouvé parfaitement partagé par le département des peintures comme par le service de restauration du C2RMF.

Transformations

Véronèse peint ce tableau vers 1560 pour une famille dont on ignore le nom. L'œuvre n'est pas mentionnée au XVI^e siècle et aucune copie, peinte ou gravée, de cette époque ne nous est connue.

Parvenu en France, où le prestige de Véronèse ne cesse de croître, le tableau est acquis par Louis XIII en 1638. Durant ce XVII^e siècle, la peinture française rivalise avec l'école italienne et les *Pèlerins d'Emmaüs* sont exposés au côté de la *Famille de Darius aux pieds d'Alexandre*, peinte en 1661 par Lebrun.

Cette compétition aura une fâcheuse conséquence : vers 1682, l'idée vient à Louis XIV de faire amener les deux œuvres au même format pour réaliser de parfaits pendants exposés dans le Salon de Mars à Versailles. La *Famille de Darius* est réduite d'un tiers de sa surface et la toile des *Pèlerins* est agrandie sur ses deux côtés et, en haut, d'une large bande d'environ cinquante centimètres (fig. 1). Ces adjonctions ont certainement été effectuées par Lebrun lui-même, peintre du Roi, à qui l'on peut aussi attribuer des repeints sur le ciel original, destinés à raccorder la bande ajoutée.

Cet état ne sera pas remis en question durant les deux siècles et demi suivants, même si le tableau a dû subir un nettoyage au XVIII^e, puis un rentoilage. Au cours des ans, sa surface a été obscurcie par plusieurs couches de vernis et sans doute retouchée.

Le pèlerin Luc, 1950

En 1940, il est décidé de rétablir la composition voulue par Véronèse, en supprimant les agrandissements. En 1950-51, dans une seconde étape, les vernis excessivement accumulés sont amincis et les repeints que Lebrun avait faits sur le ciel, devenus injustifiés, sont en grande partie enlevés.



Fig.1. Etat avant 1940. Les pointillés indiquent la surface d'origine et, au delà, les agrandissements du XVII^e siècle.

Mais le restaurateur, Pierre Paulet, intervient également sur le vêtement de Luc, le pèlerin vu de dos.

Il estime que l'encolure du costume est un repeint « du XIX^e siècle ». Cette zone était visiblement d'une facture médiocre et d'un aspect douteux. Sans toutefois justifier sa datation, il supprime cette encolure et découvre le prolongement du dos, ainsi que le haut de la chemise blanche (fig. 3 et 4).

Bizarrement, il juge que ce haut de chemise a été « ajouté au XVII^e siècle ». Il le conserve, mais sans expliquer pourquoi ce drapé ne serait pas, tout simplement, l'original de Véronèse redécouvert.

Les responsables du Louvre, ou du centre de restauration, auraient dû s'apercevoir de ce problème et s'interroger sur ce qui s'était passé en 1950. Au contraire, l'article de *Techné* répète mot pour mot les curieuses datations de Paulet, sans aucunement chercher à les vérifier. Or, notre enquête sur les copies anciennes nous a vite montré que ces datations étaient en partie infondées, comme nous allons le voir.

Pourquoi les responsables ont-ils ignoré les copies ? « Elles sont peu fiables » – disent-ils lors d'une réunion – au motif qu'elles sont toutes réalisées « après les modifications [de 1682] ». Faudrait-il qu'elles datent de Véronèse pour mériter leur attention d'historiens ?

Il suffisait de consulter le *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux ...du cabinet du Roi*, de Crozat,

Mariette et Basan, pour voir, sur la belle gravure de Simon Thomassins, que l'encolure réputée « du XIX^e siècle » était déjà en place en 1742 (voir fig. 6).

Les historiens auraient pu se référer en outre à la plus ancienne copie, conservée au château de Versailles, aussi grande que l'original et datable de la fin du XVII^e siècle (fig. 2). Elle est postérieure à 1682, puisqu'elle reproduit les agrandissements et, d'après sa provenance, antérieure à 1710¹. Paulet avait l'excuse de ne pas la connaître en 1950 car il est apparu, en étudiant les archives de Versailles, qu'elle ne refait surface qu'en 1954, redécouverte à Compiègne, après un long abandon².

La copie versaillaise prouve que l'encolure était déjà en place quelques années après l'agrandissement par Lebrun. La chemise cachée en dessous ne peut pas être de ce dernier. Malgré cela, les responsables actuels répètent cette datation « XVII^e » (*Techné*, page 40).

En revanche, on peut comprendre Paulet lorsqu'il affirme supprimer des « repeints du XIX^e siècle ». En effet, regardons un instant la copie versaillaise : elle montre un haut de manche bouffant (fig. 2) bien différent du drapé tournant qui existait sur le tableau du Louvre (fig. 3).

Ce n'est pas une erreur du copiste, car la même forme ballonnée se retrouve sur toutes les autres copies anciennes³. Elle figure sur la gravure de 1742



Fig. 2. Copie réalisée entre 1682 et 1710 (détail), conservée au château de Versailles (inv. MV 8098)



Fig. 3. Détail du tableau de Véronèse, avant 1950



Fig. 4. Tableau de Véronèse après la restauration de 1950

(fig. 6), et les *Annales du musée ou Recueil complet des gravures*, de Landon en 1833, contiennent une gravure de C. Normand, où la manche est encore ballonnée⁴.

En revanche, il semble que quelque chose se soit passé un peu plus tard. Les historiens du Louvre auraient dû s'apercevoir qu'à partir du milieu du XIX^e c'est le drapé tournant qui apparaît nettement sur une copie réalisée par Gustave Moreau ou sur l'estampe de Louis-Pierre Henriquel-Dupont en 1869 (fig. 5).

Force est donc d'admettre qu'au cours du XIX^e la manche ballonnée a été sévèrement attaquée. Un restaurateur a dû découvrir une première fois le haut de chemise blanche, puis le dissimuler à nouveau sous des repeints assez maladroits. Ce scénario très habituel – décapage puis camouflage – expliquerait le diagnostic de 1950. Paulet élimine en effet des repeints datant du XIX^e... et il découvre à *nouveau* le dos, le haut de chemise et une emmanchure en vérité assez abîmée, plutôt incohérente dans son dessin.



Fig. 5. Estampe de 1869 (détail), © Photo RMN – Gérard Blot

- 1 - De provenance royale, il s'agit très probablement de la copie « d'après Paul Véronèse », mentionnée sous le numéro 849 dans l'*Inventaire des tableaux du Roy*, rédigé en 1709 -1710 par Nicolas Bailly, avec des dimensions comparables à celles notées pour l'original, répertorié également dans ce même inventaire Bailly.
- 2 - Anciennement conservée dans la chapelle du Château royal de Compiègne, elle fut ensuite placée dans une église de cette ville, puis entreposée dans une dépendance en 1914. Retrouvée dans les sous-sols du théâtre de Napoléon III en 1954, elle est alors déposée au Château de Versailles et connaît une première restauration en 1957.
- 3 - Sur celle réapparue dans une vente de Christie's à Londres en 1968, peinte à l'huile sur une large plaque de cuivre typique du XVII^e siècle. Sur une autre copie, de grande qualité, conservée dans l'église Saint-Médard d'Andilly (inv. M.R. 4920). Sur une copie fragmentaire, de facture XVII^e, en collection privée.
- 4 - La gravure illustrant le *Manuel du Museum Français* de Toulangeon évoquerait déjà – en 1806 – un drapé tournant, mais son dessin est trop imprécis pour être probant.

Un repentir de Véronèse éliminé ?

Le haut de chemise retrouvé est certainement de Véronèse (ci-contre, fig. 7). Mais le Louvre aurait dû admettre que nous ne sommes pas très sûr qu'il s'agisse de sa version *définitive*.

Rien ne prouve que l'encolure, *montrée par toutes les copies*, soit un ajout de Le Brun en 1682. Celui-ci était chargé d'agrandir, mais non d'améliorer un tableau aussi célèbre qui venait d'être le sujet d'une longue conférence à l'Académie Royale, en 1667, dans laquelle Charles Nocret commente le chef-d'œuvre en détail. Nocret parle justement de Luc, en soulignant que Véronèse ne l'a pas trop mis en lumière par rapport au Christ : « *Il a seulement fait paraître un éclat de jour sur un peu de linge qui lui sert de manche* ». Cette curieuse expression – « *un peu de linge...* » – ne conviendrait guère si Nocret avait sous les yeux le reste de la chemise. On peut supposer qu'elle était recouverte, en 1667, c'est-à-dire bien avant Le Brun.

Rien ne prouve donc que l'encolure et la manche bouffante ne soient pas de Véronèse.

L'autre pèlerin, Cléophas, a connu une modification très similaire : un ajout comparable est venu masquer un morceau de chemise blanche identique qui dépassait dans l'encolure de son costume.



Fig. 6. Gravure de Simon Thomassins, en 1742
(détail, vue inversée)

La récente analyse indique que cet ajout est une épaisse couche de smalt, pigment habituel chez Véronèse. Sans exclure totalement la possibilité d'un repeint du XVII^e, le Louvre considère « *probable que ce vêtement* [l'encolure ajoutée à Cléophas], *maintenant bruni, soit d'origine*. »

Or, si la transformation de Cléophas est un repentir de Véronèse, la modification parallèle du costume de Luc devait l'être également.

Bilan de la restauration de 1950

La suppression des agrandissements était un choix justifiable. D'autant que les dimensions obtenues s'avèrent très proches de celles voulues par Véronèse, ainsi que le prouve l'analyse des traces laissées sur la toile par le châssis d'origine (*Techné*, p. 40). Il était légitime d'alléger un nombre excessif de vernis encore accumulés à cette époque, en préservant un vernis ancien.

La suppression des "repeints" est plus discutable. Paulet se trompe dans ses estimations de dates. Il est possible qu'il ait redécouvert – sans pouvoir s'en rendre compte – une version primitive et provisoire de Véronèse, assez abîmée par un précédent nettoyage.

Pourtant, ses choix n'ont pas été dictés par un projet de "purification" systématique. Au contraire, il respecte et conserve ce qu'il considère comme des repeints anciens et de qualité : le haut de chemise (qu'il pensait être du XVII^e) et tous les plis sur le reste du costume (bien qu'il les ait datés du XIX^e), comme ceux, d'ailleurs, qui animent la robe de la mère de famille.

Le pèlerin Luc, 2004

Le choix de 2003-2004 a été autrement plus radical : une suppression totale de tous ces plis (cf. fig. 7 et 8).

De quoi étaient-ils faits ? L'analyse a été sommaire. Seulement deux échantillons ont été étudiés et un seul montrait une sorte de « *glacis brun* » en surface, petit prélèvement impossible à dater. Convaincu par cette analyse ponctuelle que tous ces plis étaient des repeints d'une restauration passée, le Louvre a décidé de les supprimer sans distinction. Pourtant, on s'était bien aperçu dès les premiers essais qu'il n'y aurait pas d'original intact à retrouver en dessous. Et qu'a-t-on découvert ? *Pas du tout le drapé peint par Véronèse*.

On a mis à nu une surface totalement dégradée ; les restes de pigments véronésiens, mais privés des formes et des couleurs que l'artiste avait conçues (fig. 8).

Même persuadé qu'il s'agissait de restaurations, il aurait fallu d'abord se demander si ce type d'ajout ne venait pas remplacer les plis originaux abîmés. Car, en tout état de cause, les plis supprimés correspondaient assez précisément à ceux figurant sur toutes les copies anciennes, les documents historiques de référence.

Voilà ce qu'on nomme, dans les musées de France, « *un degré de nettoyage modéré* ».



Fig. 7. Résultat de la restauration de 1950
Le haut de la chemise blanche a été mis au jour,
mais les plis du dos ont été intégralement préservés.



Fig. 8. Etat après le nettoyage, en 2003
Les plis ont été radicalement supprimés,
mettant à nu une couche originale sous-jacente en ruine.
© Photo C2RMF – Eric Dupont

Un an auparavant, Jean-Pierre Cuzin, qui supervisa cette opération, n'avait-il pas affirmé une modération toute contraire, lors d'une conférence au Louvre :

« Ne jamais supprimer une restauration ancienne par principe, dans le cas où elle peut s'intégrer – mais cela, les restaurateurs le savent bien. Respecter la création, ce peut être aussi respecter les restaurateurs précédents, à un ou deux siècles de distance, et admirer leur travail. »

Non seulement personne n'admirera plus ce travail, mais il nous faudra supporter une retouche aberrante du XXI^e siècle (fig. 9).

Une sorte d'arc brunâtre flou descend à présent sur le dos de Luc, suivant vaguement sa colonne vertébrale. Le costume est surligné à gauche par une ombre aussi molle qu'incertaine. D'après les responsables, s'exprimant dans *Techné* (p. 46), cette « réintégration [qui en réalité est une complète invention] suggère des plis manquants par une retouche vibrante dans sa facture et suffisamment incisive dans son tracé. »

Cette retouche « vibrante » pitoyable ne respecte en rien les quelques traces du drapé de Véronèse que l'on pouvait encore deviner dans l'étape décapée (fig. 8). Contre toutes les règles déontologiques, elle ne s'appuie sur aucun document, et induit en erreur sur l'œuvre de l'artiste. Nul spectateur ne pourrait deviner qu'on lui « suggère des plis manquants » ...

La mère de famille, a subi un traitement plus insoutenable encore.



Fig. 9. Etat final de 2004, avec la retouche « vibrante » .

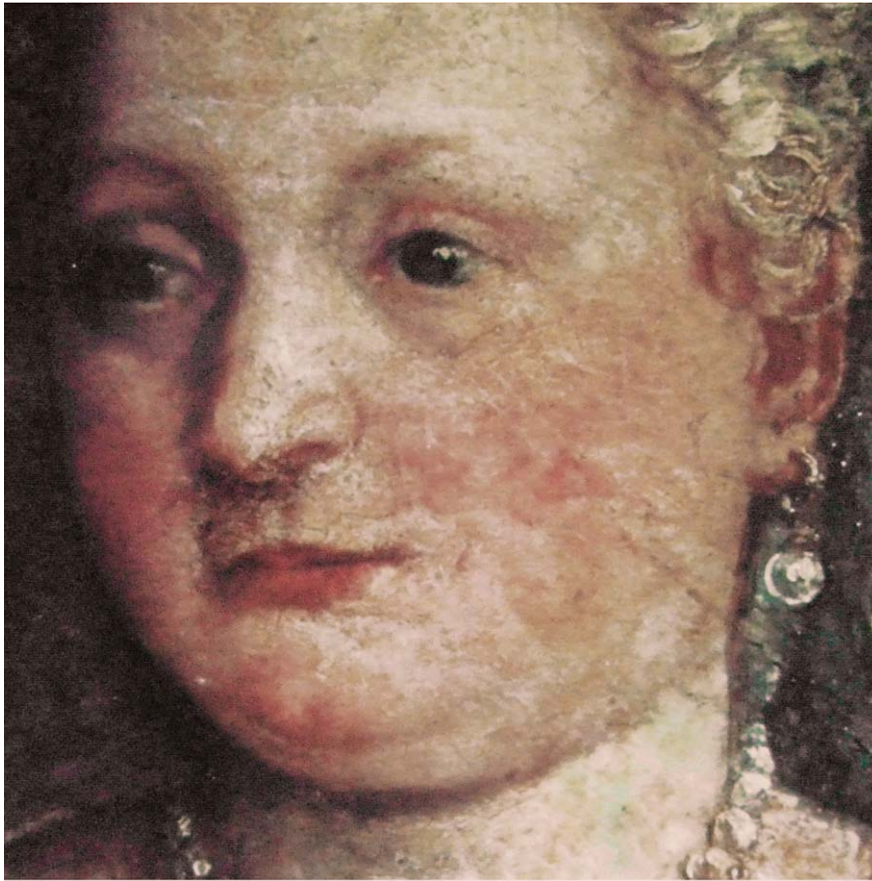


Fig. 10. Dernière photo des archives figurant l'état antérieur, au début de l'intervention de 2003. © Photo C2RMF - Gérard Dufrêne

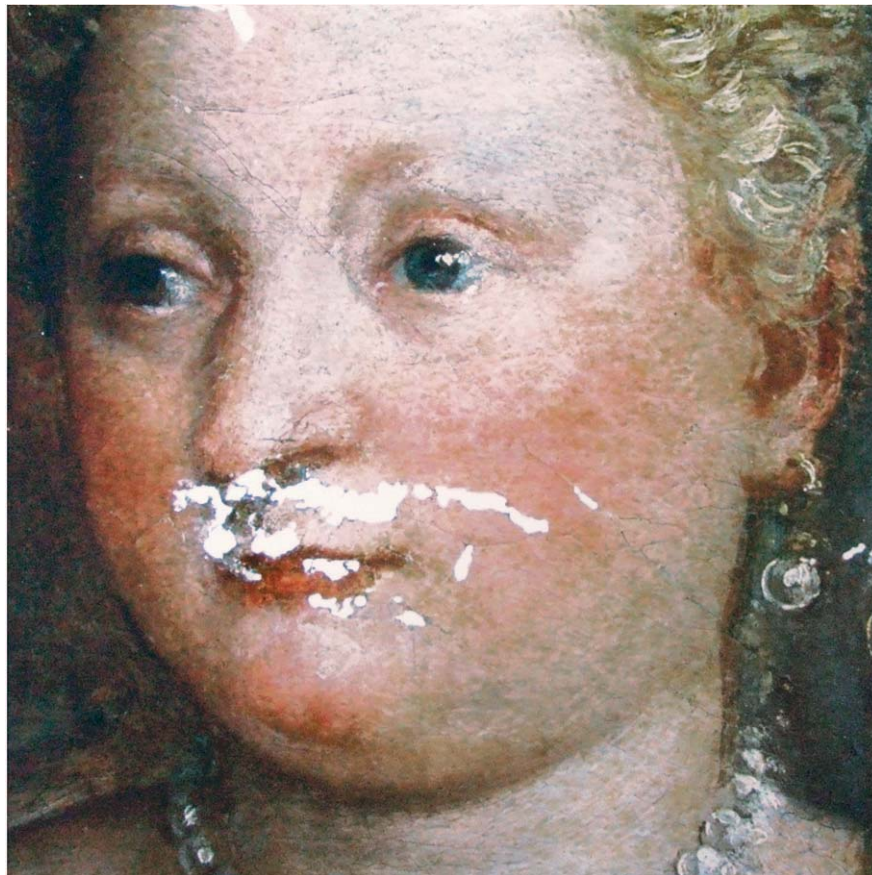


Fig. 11. Etape intermédiaire en 2003, après dévernissage et masticage. © Photo C2RMF - Eric Dupont

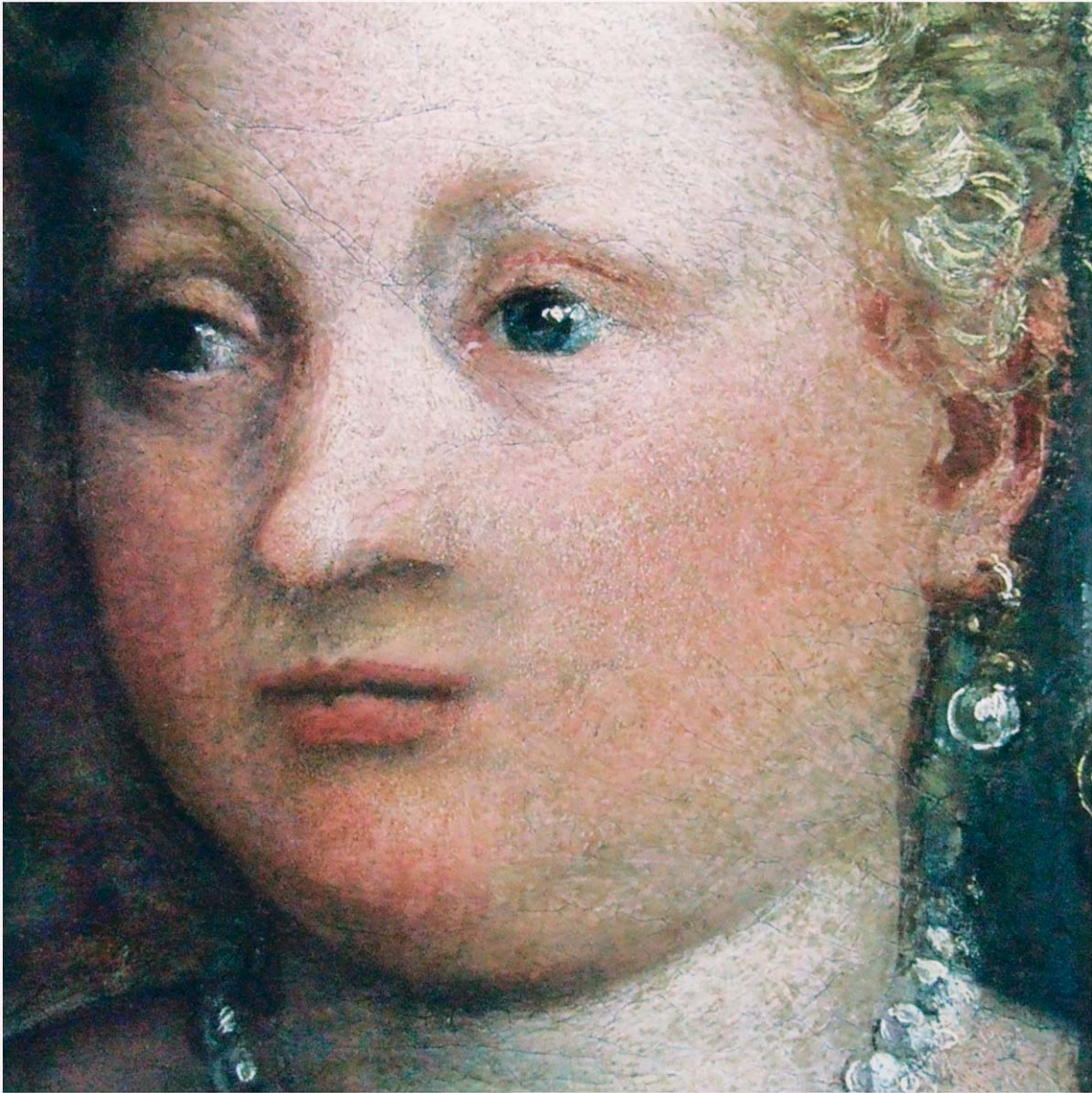


Fig. 12. Aspect final en 2004, après retouches. © Photo C2RMF – Eric Dupont

La mère de famille, 2004

La fig. 10 est la dernière photo (d'une qualité très moyenne) de l'état antérieur, au début du nettoyage.

La fig. 11 représente l'état après dévernissage et suppression d'anciennes retouches. Les quelques lacunes, où manque totalement la matière originelle, sont circonscrites et mastiquées en blanc.

On s'étonne pourtant, dès ce stade, de certains affaiblissements. Son œil gauche a perdu la fine ligne de cils qui bordait sa paupière supérieure et donnait au regard son expression. Sans cette ligne – qui est une finition toujours présente dans le portrait classique – l'œil devient plus petit, fixe, et un strabisme divergent avec l'œil droit se fait sentir.

Son sourcil est devenu évanescent, comme épilé. L'accent sensuel qui dessinait vigoureusement la jonction de l'aile du nez et de la joue s'est liquéfié.

La ligne subtile qui dessinait le léger double menton a disparu, produisant un gonflement invraisemblable.

La fig. 12 montre une incroyable transformation.

La forme du nez, noble et harmonieuse, était déjà estompée par le nettoyage. Elle est complètement falsifiée par la retouche, qui transforme sans scrupule l'original, pour aboutir à un nez en trompette, de starlette, avec une narine mutilée.

L'espace entre le nez et la bouche est devenu une zone informe d'un gris douteux.

La bouche est entièrement surpeinte sans le moindre respect du dessin de Véronèse. Elle est ridiculement petite et mièvre (notez le petit "V" maladroît), barrée d'un trait noir hésitant. Le charmant double menton est finalement effacé, avec pour résultat une sorte de goitre, une joue boursouflée, rosâtre et pesante qui ajoute à l'aspect porcin de l'œil.

En somme, la mère de famille vénitienne, au visage d'une noble maturité, au regard légèrement mélancolique, est devenue une caricature d'adolescente du XXI^e siècle à la moue empruntée, au regard fixe, et déjà guettée par l'obésité.



Fig.13. Gravure de 1742



Fig. 14. Avant 2003



Fig. 15. Après 2004

Cette manipulation esthétique est d'autant plus grave que ce personnage de la mère est capital dans la conception de Véronèse. Il avait peint plus qu'un portrait de femme vénitienne. Avec son visage noble, son regard méditatif, cette mère portant son dernier-né aux boucles blondes évoquait de toute évidence la Vierge Marie portant l'Enfant Jésus. Avec le garçonnet qui se protège de son manteau, elle rappelle aussi la Vierge de Miséricorde, si commune dans l'iconographie sacrée depuis le XIII^e siècle. Son mari lui-même est placé dans la position modeste, en retrait, que l'on prête à Joseph dans les Saintes Familles.

Les historiens de l'art commencent à peine à se rendre compte que les peintures de Véronèse ont une profondeur religieuse essentielle, enfermée au sein de cette magnificence profane qu'ils avaient jusqu'ici valorisée (cf. *Les Noces de Cana*)⁵.

Or, l'évocation mariale de la mère est vitale pour permettre, dans un même espace de représentation, la coexistence – de fait, anachronique – d'une famille vénitienne portraiturée dans son quotidien profane et du Christ en action, dans le temps sacré des Évangiles. Dans la conception de Véronèse, *cette mère faisait directement écho à la figure du Christ*.

Si l'on avait tant soit peu compris l'inspiration religieuse de cette œuvre et les impératifs de convenance qu'elle soulevait, jamais ce visage n'aurait pu être falsifié d'une manière aussi atterrante.

La restauration actuelle prétend se garder de toute intervention créatrice. C'est au nom de cette neutralité que l'on a aussi supprimé tous les plis qui animaient la robe de la mère de famille – sans procéder à aucune analyse – avec la même volonté de purification que pour le costume de Luc, laissant une surface quasiment plate, moderne, abstraite (fig. 14 et 15). Le résultat démontre un total mépris pour les documents historiques qui attestent tous la présence de ces plis (fig 13).

L'intervention de 2003-2004 mérite de rester comme un cas d'école, proposé aux élèves conservateurs et restaurateurs : suppressions incontrôlées, sans évaluation critique, fétichisme une ruine de matière originelle aux dépens des valeurs historique et esthétique de l'œuvre, erreurs de datation, falsification par les retouches. Ces manquements et leurs effets s'exposent ici de manière éclatante, et pourtant aucun membre de la commission de restauration n'a réagi. Songeons que la même "méthodologie" – purification et retouches – a produit les mêmes résultats sur tant d'autres tableaux, en tant d'endroits de leur composition, sans soulever davantage de questions.

Michel Favre-Félix

5 - Voir aussi, R. Cocke, *Paolo Veronese. Piety and display in an age of religious reform*, Asgathe, 2001.