

Entrevues au Louvre

A la recherche de la peinture ancienne

par Michel Favre-Félix et Paul Pfister, restaurateur à Zurich

Deux longues visites dans les salles en compagnie de M. Vincent Pomarède, conservateur en chef du département des peintures, puis de M. Pierre Curie, du C2RMF, ont été l'occasion d'examiner un ensemble d'œuvres, représentatif des collections.

Ce qui suit est une synthèse de nos remarques, accueillies avec attention par nos interlocuteurs.

Les multiples rôles que joue un vernis naturel ancien pour la juste perception d'un tableau seront discutés tout au long de cet article.

On observera d'abord comment sa coloration jaune parvient à "restaurer" des équilibres indispensables pour produire l'impression de profondeur, cette qualité primordiale des œuvres peintes à l'huile.

Puis nous remarquerons l'importance de son épaisseur pour transmuier la matière de la peinture en image évocatrice, ainsi que l'avaient voulu les artistes.

A l'opposé de toutes les autres techniques picturales, la peinture à l'huile repose sur le fait que les pigments sont inclus dans le médium translucide de l'huile et des résines, dont la transparence est prolongée par celle du vernis.

Lorsqu'une peinture à l'huile a été conçue dès l'origine avec un vernis, elle ne "fonctionne" que si elle est pourvue d'un vernis équivalent, par ses qualités, à celui d'origine, partie intégrante de sa conception artistique.

Les erreurs que nous analyserons ici ne sont ni accidentelles, ni isolées, ni superficielles.

Depuis vingt ou trente ans, elles proviennent d'une méconnaissance fondamentale de la peinture à l'huile. Incompréhension technique aussi bien qu'artistique ; contresens sur la nature des matériaux, sur leurs qualités et leurs besoins, comme sur la vision d'ensemble d'un tableau.

En traversant rapidement les salles des moyens formats de la peinture hollandaise, nous constatons, dès le début du parcours, des problèmes d'éclairage. Des rampes de type néon fournissent une lumière blanche diffusée dans toutes les directions. Lorsque les mêmes tubes sont placés dans des réflecteurs qui maîtrisent cette diffusion et orientent la lumière vers le tableau, sa vision est déjà améliorée.

La salle du *Cycle de Marie de Médicis* de Rubens est un exemple frappant des défauts de l'éclairage zénithal. La lumière rayonnante est encore plus dispersée par la voûte peinte en blanc de titane, donc extrêmement cru, qui l'éparpille.

La lumière zénithale passe pour l'éclairage idéal des peintures, bien à tort. Ce système a été imaginé à la fin du XVIII^e siècle au moment où naissent les premiers musées, au sens de collections largement accessibles au public. Cette coïncidence en a fait la lumière "muséale" type, mais elle reste inadaptée pour bien percevoir les qualités d'une peinture à l'huile. Les tableaux auparavant étaient toujours exposés sous une lumière directionnelle, de côté (idéale) ou de face, et les ateliers des peintres ont toujours été éclairés par des fenêtres, plus ou moins vastes, y compris ceux du XIX^e siècle, impressionnistes inclus. Quand elles occupaient toute la hauteur d'une pièce, ces verrières étaient parfois prolongées d'un vitrage zénithal, qu'un rideau permettait d'obtenir, mais la source de lumière demeurait majoritairement latérale. C'est sous cet éclairage que les artistes ont élaboré et réglé l'aspect final de leurs peintures¹.

La lumière concentrée, venant de côté, parvient à révéler la richesse des transparences d'une peinture à huile, tandis que l'éclairage zénithal produit une sorte de voile clair qui affadit l'ensemble du tableau, une brume lumineuse qui brouille sa vision. Pour se rendre compte de ce phénomène, et pour en combattre un peu l'effet, il suffit de mettre sa main en visière au-dessus des yeux : les tons apparaissent avec plus de précision, les teintes sombres et les nuances colorées sont déjà mieux perçues.

1 - Voir *Nuances* 19, P. Pfister, "La lumière et les vernis", pp. 3 à 7.

Le vernis jaune et l'effet de profondeur

Le passage par l'escalier Lefuel (Richelieu, 2^e ét.) nous met en présence de deux tableaux fort instructifs : *La Marchande de gibier* de Frans Snyders (fig. 1) encore pourvue d'un vernis ancien jauni, et les *Marchands de poissons à leur étal* (fig. 2), copie très ancienne d'après Snyders, voire réplique d'atelier, totalement nettoyée.

Si la *Marchande* n'est pas exposée sous son meilleur jour à cause de l'éclairage zénithal, on y ressent tout de même une impression d'espace gradué et profond, une belle succession des plans. Le tableau des *Marchands de poissons* au contraire est réduit à une image aplatie en deux dimensions : les figures, qu'elles appartiennent au devant de la scène ou à l'arrière-plan, se bousculent toutes également en avant.

Cette absence de profondeur ne tient pas au fait qu'il s'agit d'une copie, sans doute d'époque, car – outre sa fidélité à l'original (musée de l'Ermitage) – les copies de ce type étaient réalisées avec les mêmes moyens picturaux que ceux de l'artiste et l'effet d'espace y était bien maîtrisé (on sait combien il peut être difficile de départager ce genre de copies anciennes d'avec les originaux). Cet aplatissement est le résultat, régulièrement constaté, de la suppression d'un vernis ancien.

Nous nous interrogeons alors sur l'effet du vernis jaune et l'impression de relief dans les peintures à l'huile. La discussion commence par une remarque logique : un tel voile jaunâtre sur une peinture rabaisse la force de ses tons sombres (les noirs sont brunis) et diminue la puissance de ses blancs (qui sont jaunés). Il réduit ainsi l'éventail des valeurs, ce qui devrait "écraser" le rendu des volumes : l'impression de troisième dimension de l'image devrait être amoindrie.

Pourtant, c'est exactement l'inverse que nous constatons : en l'absence de vernis jaune, les contrastes sont en effet plus forts... mais l'image est aplatie.

En fait, ce premier raisonnement suppose que l'effet de troisième dimension sera plus marqué si les contrastes sont plus intenses. Or, ce n'est pas ainsi que fonctionne une peinture vue dans son ensemble. L'illusion de profondeur est obtenue à condition que l'on perçoive chaque élément à sa juste place dans l'espace fictif du tableau.

Pour établir tous ces éléments à leur juste place, dans leur échelonnement et leurs distances relatives, le peintre n'a pas seulement utilisé la perspective *linéaire*, il a modulé entre eux les rapports de contraste, selon les principes de la perspective *aérienne*. C'est l'ajustement des contrastes, les uns par rapport aux autres – et non un contraste maximum – qui détermine la profondeur finale et cohérente de l'ensemble.

Tout serait simple si cet ajustement perdurait tel que le peintre l'avait réglé. Malheureusement, avec le temps, *sous le vernis*, les couleurs à l'huile connaissent en vieillissant des transformations complexes. C'est un

fait, maintes fois rappelé : des couleurs se modifient, des pigments s'altèrent... Nous insisterons ici sur les changements qui touchent les *valeurs*.

Des teintes s'obscurcissent, jusqu'à se boucher. D'autres s'éclaircissent par la décoloration de certains pigments. Souvent des nettoyages anciens se sont focalisés sur les parties claires en y supprimant les modulations dont le peintre les avait nuancées.

Il y a donc eu des durcissements de contraste, de manière disparate suivant les zones et les éléments, sans cohérence générale. Or, ces changements inégaux, désordonnés – donc ces dérèglements – vont être mis au jour si l'on enlève le vernis jauni qui les recouvre.

Comment ce dérèglement des contrastes – ainsi révélé – va-t-il bouleverser l'effet de profondeur ?

Ce processus peut se résumer comme suit.

Plus un objet est contrasté, plus nous avons la sensation qu'il est proche. De ce fait, si le contraste originel d'un objet a été renforcé, cet objet aura tendance à paraître "en avant" de sa place naturelle dans le tableau. Les parties qui auront conservé leurs valeurs se trouveront décalées. Il en va de même si le contraste entre un objet et son fond a augmenté.

Par ailleurs, les zones devenues d'un noir bouché ou d'un blanc sans nuance auront tendance à flotter comme des pièces de puzzle détachées, sans relation avec l'espace gradué du tableau. A partir du moment où des zones flottent, où les éléments figurés sortent de leur place naturelle, toute l'illusion d'espace disparaît ; notre œil enregistre la platitude de la toile.

Sur les *Marchands de poissons*, le contraste durci, noir-blanc, des éléments les avance tous sur le même premier plan. Les petits poissons en arrière sur la table ou le visage du marchand nous semblent aussi proches que l'otarie et le crabe du premier plan, ou que les poissons à terre. Regardons, au fond, entre l'intérieur de la boutique et la vue du port : le peintre avait figuré l'épaisseur du mur, plan fuyant qui marquait la profondeur. Ce n'est plus qu'un rectangle gris plat, sans perspective, et l'intérieur de la boutique est un vide noir. Les restaurateurs ne voient-ils pas la négation de l'espace causée par le dévernissage ?

Le vieillissement du vernis a, au contraire, la vertu d'accompagner le vieillissement des couleurs sous-jacentes, en compensant ses défauts, en rétablissant, en "restaurant" un équilibre.

En effet, sa teinte jaunâtre a plus d'influence sur les noirs et sur les blancs, dont elle amortit la virulence, que sur les valeurs intermédiaires qui conservent leur répartition relative. Ainsi, pour les zones trop noires ou trop blanches, elle fonctionne comme un filet qui les maintient à l'intérieur de l'espace figuré, en les reliant à nouveau aux tons qui les environnent.

Si l'on s'avisait d'enlever le vernis jaune sur *La Marchande de gibiers*, il est facile de prévoir que les zones d'ombre se révéleraient des plages noires et que la marchande basculerait vers l'avant, semblant plus



Fig. 1. *La Marchande de gibier* – Musée du Louvre



Fig. 2. *Marchands de poissons à leur étal* – Musée du Louvre

proche que les singes du premier plan. Ce tableau ne réclame qu'un meilleur éclairage et quelques soins pour rendre un peu de transparence à son vernis.

Eugène Delacroix avait fait les mêmes remarques à propos du vernis jaune et du dévernissage des maîtres anciens : « [...] *l'aspect des tableaux [dévernissés] a quelque chose de métallique et de monotone, à cause de l'aspect uniformément sombre des parties ombrées [...]* La coloration jaune des vernis accumulés par le temps, qui s'étendait également aux clairs, mettait une sorte de liaison entre ces clairs et ces ombres. » (Lettre à Dutilleux du 8 août 1858)

Par cette liaison rétablie, le vernis jauni permet de "restaurer" une juste perception de l'espace général.

La restauratrice Sarah Walden avait également bien décrit ce phénomène en prenant l'exemple d'un tableau en cours de nettoyage. D'abord excessivement couverte de vernis brunâtres, l'image est enterrée, sans profondeur. Puis, le vernis étant aminci, mais encore jaune, l'effet de troisième dimension soudain réapparaît. Mais si le restaurateur poursuit le nettoyage, croyant gagner encore de la profondeur, l'effet s'inverse : l'image devient plate ².

Produire l'illusion de profondeur est une faculté fondamentale de la peinture à l'huile et au vernis, une caractéristique primordiale. Comment les restaurateurs peuvent-ils méconnaître la technique picturale au point d'annuler cette valeur qui fut une conquête artistique ? Est-ce l'effet de notre époque positive qui ne comprend plus la "naïve" illusion pour laquelle ces grands artistes avaient déployé tout leur art ?



Fig. 3. *Le blanchiment des draps à Harlem* (vers 1670).

Jacob van Ruisdael – Kunsthau Zurich (D.R.)

Salle 38 (Richelieu, 2^e ét.), *Le Coup de soleil* peint par Jacob van Ruisdael devait être une fabuleuse démonstration d'espace et d'évocation atmosphérique. La composition de cette vaste scène théâtrale, parcourue d'éclats de soleil, ne laisse pas de doute sur l'effet recherché par l'artiste. Pourtant, l'absence de vernis ancien et la perte, sans aucun doute, de glacis originaux, lui confère un aspect monotone et une lumière plutôt lunaire, contredisant sa conception.

Si les conservateurs semblent moins percevoir la perte de profondeur dans ce tableau, c'est probablement parce qu'ils n'ont pas pu le comparer à un paysage similaire plus modérément nettoyé, comme le Ruisdael du Kunsthau de Zurich (fig. 3).

La restauration a besoin de références : on doit aller les chercher dans les œuvres les mieux préservées, et pas seulement dans sa propre collection.

Dans de tels cas, la pose d'un vernis légèrement teinté pourrait être une solution d'appoint, utilisée déjà par certains musées, préconisée par Paul Pfister, mais que le Louvre s'est refusé à employer jusqu'ici. Dans d'autres cas, on pourrait opter pour un vernis traditionnel, suffisamment épais, dont le vieillissement portera ses fruits dans quelques décennies.

Le "déroulement" d'une peinture

Le désordre des contrastes relatifs, que manifeste dramatiquement l'absence de vernis ancien, a une autre conséquence.

Le peintre ne s'est pas appliqué seulement à régler la place de ses figures, objets ou éléments dans l'espace fictif de l'image. Avec les mêmes moyens picturaux, il a aussi conçu ce que l'on pourrait appeler un "ordre d'entrée en scène" de ses divers éléments.

Nous abordons ici une notion qui est, en général, complètement oubliée lorsqu'on parle de la perception d'un tableau : sa vision n'est pas instantanée. La peinture est un art immobile, mais sa réception *doit se dérouler dans le temps*.

Notre œil et notre cerveau ne peuvent pas saisir en un instant tous les composants d'une œuvre.

Non seulement ce n'est pas un inconvénient, mais cela devient un atout, une ressource, entre les mains du peintre qui peut ainsi développer son expression dans la dimension temporelle. Il conduit le spectateur à la découverte progressive des multiples aspects de sa création. « *La peinture est une poésie muette* », selon la formule attribuée à Simonide, sans cesse reprise depuis Vinci. Comme une poésie, de vers en vers, elle fonctionne selon un déroulement, prévu par l'artiste.

Lorsque nous regardons un tableau bien conservé nous en faisons l'expérience. Le peintre nous impose d'abord une première impression : ses formes majeures,

2 - S. Walden, *Outrage à la peinture*, pp. 138-139, Editions Ivrea, 2003.



Fig. 4. *Mme Rousseau et sa fille* (détail)
Elisabeth Vigée Le Brun (1789) – Musée du Louvre



Fig. 5. *Mme Molé-Reymond* (détail)
Elisabeth Vigée Le Brun (1786) – Musée du Louvre

ses regroupements frappants, ses arrangements fondamentaux de couleurs, ses figures primordiales. Mais il a ménagé des passages vers d'autres éléments. Progressivement, des relations plus complexes nous deviennent perceptibles, des nuances de couleur nous apparaissent qui ne se discernaient pas d'abord, des figures ou des objets émergent, l'ensemble s'enrichit pour constituer un monde complet. Le peintre a finalement conduit notre œil dans un long périple au sein de son tableau, avec un rythme propre qui nous soustrait au défilement continu du temps ordinaire.

Lorsque l'état des tableaux le permet encore, cette expérience de la révélation progressive va de pair avec notre immersion, progressive également, dans la profondeur de son espace. Ce n'est pas un hasard : ces deux effets – déroulement et profondeur – sont liés aux mêmes "réglages" picturaux des rapports de contraste.

C'est pourquoi les incohérences qui surgissent avec l'absence de vernis ancien, retentissent tout autant sur ce déroulement temporel. Nous en avons fait souvent l'expérience : l'œil ne sait plus "par où commencer", face à des éléments qui se présentent immédiatement dans le désordre. Il ne peut plus commencer, ni poursuivre. Assailli par une multitude de "détails" (que le restaurateur s'est peut-être réjoui d'avoir rendus lisibles !) qui s'imposent en même temps que les éléments primordiaux, il est bloqué au seuil d'un art dont il ne peut plus faire l'expérience sensible. Les éléments secondaires ne fonctionnent plus ainsi que le peintre l'avait prévu comme des enrichissements, mais parlent pour eux-mêmes dans une cacophonie.

Faut-il s'étonner qu'une peinture ancienne et un vernis ancien forment un système cohérent, avec des vieillissements qui s'équilibrent ? Ne devrait-on pas plutôt soupçonner quelque chose d'anormal en voyant un tableau vieux de quatre siècles couvert d'un vernis synthétique incolore projeté au pulvérisateur ?

Épaisseur du vernis

Le vernis ne sert pas seulement pour instaurer une profondeur dès l'origine, puis pour la "restaurer" par l'effet de son ton jaune, en compensant les transformations complexes survenues avec le temps. Son épaisseur lui permet de jouer aussi un rôle optique déterminant qu'un vernissage mince ne remplira pas.

Depuis Van Eyck jusqu'aux peintres du XIX^e siècle, il doit être assez épais, consistant, pour assurer trois fonctions esthétiques primordiales : *enrober* la touche du pinceau, créer *un milieu transparent* pour conduire la lumière en profondeur, et créer une *limite impalpable* entre le monde naturel et ce monde idéal figuré au-delà.

L'enrobé de la touche et la transparence

L'épaisseur des vernis traditionnels permettait d'enrober la touche de peinture de manière à lui donner une suavité, à produire un mystérieux fondu de la matière, les peintres souhaitant sublimer – et faire oublier – le travail artisanal du pinceau.

La salle 52 (Sully, 2^e ét.) permet une comparaison édifiante entre deux portraits peints par Vigée Le Brun.

Le portrait de *Mme Rousseau* (fig. 4), judicieusement allégé voici déjà longtemps, rend à merveille la tendresse de la peau, grâce au fondu de la touche produit par le vernis. Celui de *Mme Molé-Reymond* (fig. 5) a été totalement déverni ("allègement prononcé") en 1994 et ne possède plus qu'une finition mince incolore. Le résultat ne transmet plus aucune sensation de peau, mais évoque une palette barbouillée de coups de brosse : des trainées de pinceau ressortent à vif, sans rapport avec le visage, telles ces striures sur les joues, et partout des accumulations de matière peinte sautent aux yeux. Ce tableau semble peint à l'acrylique et non à l'huile, alors que ce sont deux œuvres de même origine, réalisées sur panneau de bois avec les mêmes



Fig. 6. *Sainte Françoise Romaine*, Nicolas Poussin – Musée du Louvre

moyens picturaux, hormis le vernis ancien qui manque à l'une des deux.

On se méprend en croyant que Franz Hals, parce qu'il brosse ses portraits avec des touches vigoureuses, aurait souhaité qu'elles fussent "mises en valeur" par les nettoyages que l'on voit pratiqués aujourd'hui. Hals vernissait ses peintures et des indications laissent penser qu'il utilisait un vernis à l'huile, très consistant. L'audacieux graphisme de ses coups de brosse n'en était pas amoindri – comme notre époque le pense – mais il était enrichi par un moelleux : tout le raffinement esthétique du XVII^e tient dans cette union de la vivacité et de l'illusionnisme. A cet égard, la très bonne conservation du portrait de la *Bohémienne* du Louvre montre un bel exemple de cette manière vigoureuse adoucie (salle 28, Richelieu, 2^e ét.).

Il faut ici se réjouir qu'un si grand nombre de tableaux hollandais du Louvre présentent encore cette qualité, grâce à la prudence de Jacques Foucart, leur conservateur jusqu'en 2005, tels les Rembrandt – depuis la *Bethsabée* jusqu'au *Bœuf écorché* – ou le portrait de *Charles 1^{er}* par Van Dyck, qui témoignent des allègements réussis dans les années 50. On doit d'ailleurs saluer les soins particuliers qui ont permis de préserver la belle apparence du rare nu féminin peint par Van Dyck, *Vénus demande à Vulcain de forger des armes pour son fils Énée* (salle 26, Richelieu, 2^e ét.).

Limite subtile

La discussion se poursuit sur ce problème : les tableaux nettoyés à fond, puis revernés d'une couche mince incolore, donnent une impression de matérialité ostensible. Le tableau "physique", toile plate recouverte de peinture, prend le pas sur la représentation sensible des figures et de l'espace. C'est ce que Cesare Brandi appelait « *la jactance de la matière* », qui parle pour elle-même et contredit la présence mystérieuse de l'image, qu'il nommait son « *épiphanie* ».

La peinture était conçue, pour reprendre la formule d'Alberti, comme « *une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder une "historia"* », c'est-à-dire la représentation convaincante et harmonieuse d'un sujet. Le vernis traditionnel fonctionne comme une limite, subtile mais effective, à partir de laquelle la matière devient représentation d'un monde idéal. La suppression de cette limite fait rétrograder le tableau à son état strictement matériel.

Pour expliquer ce fait, il faut à nouveau concevoir que la couche colorée "découverte" par un nettoyage poussé est très loin d'avoir gardé son intégrité.

Prenons le cas le plus simple d'un tableau de facture classique, dont les couleurs sont composées de pigments et d'huile de lin. L'huile en séchant, ou plus exactement en se polymérisant progressivement, va former à la surface de la couleur une zone plus dense en linoxyné, une sorte de peau³. Cet exsudat huileux, contenant parfois des traces de calcium qui peuvent l'opacifier légèrement, va lui-même connaître un certain jaunissement. Le vernis, passé ensuite, va compléter cet épiderme.

Or, cet exsudat originel a rarement survécu aux passages répétés des solvants. Non seulement nos vernis modernes sont trop minces pour enrober la touche comme le faisaient ceux d'origine, mais ils ne compensent même pas cet émail de linoxyné perdu.

Un rare exemple de tableau conservant une grande part de cette structure originelle se trouve être la *Sainte Françoise Romaine* (salle 14, Richelieu, 2^e ét.) peinte par Poussin en 1657/58 (fig. 6). Ce que nous savons de son destin laisse comprendre qu'il n'avait jamais été dévernifié à fond avant l'intervention de 1999, durant laquelle les vernis furent éliminés, mais sans supprimer complètement la première peau de la peinture.

La finesse de ses teintes, les glacis roux qui enrichissent encore la robe verte de l'Ange, ou la douceur du bleu qui drapait le personnage à terre, sont à comparer avec les couleurs actuelles d'œuvres de Poussin de la même salle. Leur crudité est le signe de surfaces épidermées dans lesquelles les pigments sont mis à vif de manière anormale.

On doit toutefois déplorer la précipitation de 1999, car les analyses laissaient espérer que le vernis original était encore présent, et sa conservation aurait fourni un témoignage crucial. Un vernis légèrement ambré

3 - Cette linoxyné est composée de l'union des molécules de triglycérides insaturés (oléique, linoléique, linolénique) polymérisées. Voir, "Patine e Vernice antiche sui dipinti", Paolo Cremonesi, dans *Le Patine, Genesi, Significato, Conservazione*, Kermesquaderni, 2005.

permettrait toutefois à la *Sainte Françoise Romaine* de mieux développer son espace.

Lorsqu'ils abordent un tableau de Poussin, les restaurateurs devraient se souvenir que le peintre commençait par fabriquer des petits mannequins de cire, qu'il habillait et disposait sur une planche engagée ensuite dans une boîte, de telle sorte que l'ensemble forme la scène close d'un petit théâtre en relief. Nous devrions donc retrouver cette sensation de pénétrer par le regard dans l'espace d'une scène de théâtre, avec son illusion mystérieuse, tout en demeurant à la distance qui sied au spectateur d'une pièce.

L'évolution des musées de France

Si les musées de France professent en théorie la doctrine de l'allègement du vernis, formulée dans les années 50, ils sont passés au fil des années à une pratique de suppression, sous le terme d'« *allègement poussé* ». Notre passage devant la *Vierge et l'Enfant avec Saint François*, petite peinture sur cuivre du Dominiquin retrouvée en juin 2004, en fournit une preuve. A lire les renseignements affichés à côté de l'œuvre, sa restauration en 2006 aurait été « *un allègement du vernis* ». Pourtant, nous tombons tous d'accord qu'il s'agit d'un dévernissage complet.

La première réforme que l'on est en droit d'attendre serait l'abandon de ces continuels euphémismes, car sans la sincérité du langage, tout travail entre conservateur et restaurateur est faussé d'avance.

Les nettoyages entrepris au Louvre depuis une vingtaine d'années ne répondaient pas à des nécessités de sauvegarde (les tableaux n'étant nullement en danger) : ils avaient un caractère esthétique. On attendrait donc des justifications d'ordre esthétique, en rapport avec la création de l'œuvre (avec quels matériaux était-elle réalisée ?) ou avec l'expression de l'artiste (quel effet recherchait-il ?). Mais à la place d'argumentations, nous ne trouvons dans les dossiers que deux *motivations* : supprimer le ton jaune d'un vernis oxydé, et atteindre une « lisibilité » des tableaux.

Illusion de la lisibilité

La lisibilité est une notion fallacieuse puisqu'un tableau n'est pas conçu pour se lire. Si l'on devait toutefois accorder à ce mot un sens – par exemple, « rendre visible l'expression de l'artiste » – il faudrait constater que les tableaux ainsi restaurés ne sont pas devenus plus « lisibles », au contraire.

Par exemple, dans une œuvre de Cornelis Huysmans, *Troupeau dans un paysage vallonné* (escalier Lefuel), toute la végétation s'est obscurcie avec le temps tandis que le ciel demeurait clair, peut-être lessivé de surcroît. Le dévernissage n'a permis de lire aucun élément supplémentaire ; il n'a fait qu'exagérer la découpe brutale de deux masses trop contrastées.



Fig. 7. *Moïse sauvé des eaux* (détail)
Nicolas Poussin (1647) – Musée du Louvre

Les toiles préparées avec des fonds brun-rouge vont poser des problèmes encore plus fréquents. En vieillissant, ces fonds colorés finissent par disparaître, par « repousser » sous les couleurs en étouffant les demi-teintes du tableau, dont ils écrasent les nuances. Pour ce type de peintures – et elles sont fort nombreuses – il est illusoire de croire qu'un dévernissage leur donnera une « lisibilité » meilleure : nous ne voyons rien de plus qu'un tableau envahi par des plages sombres monotones d'où émergent des éléments sans lien, aux couleurs souvent agressées par les lixiviations (fig. 7).

Dans les exemples que nous avons vus, la suppression des vernis anciens aboutit au contraire à rendre *illisible* ce que l'artiste avait souhaité transmettre : la découverte progressive voulue par le peintre devient un affichage désordonné, la perception de la profondeur est réduite à une impression de platitude. Au lieu de rendre « lisible » l'expression sensible des matières, par exemple la peau vivante du modèle, le nettoyage nous fait « lire » les coups de brosses et les traces de peinture.

L'obsession du jaunissement

« *Les bleus de Poussin, de Claude Lorrain, de Le Sueur, etc. ont pris avec le temps une crudité agressive qui les détache des autres couleurs et rompt leur équilibre primitif* ». Dans ce passage de l'article définissant la doctrine du Louvre, René Huyghe avait judicieusement choisi son exemple pour mettre en garde contre un nettoyage poussé des peintures du XVII^e. Il savait combien la tentation était grande de « dévoiler » ces bleus à base de lapis-lazuli dans leur force séduisante. Il a suffi d'une génération – avec le tournant des années 80 – pour que la limite des allègements, si précisément argumentée, vole en éclats. Les salles de la peinture française du XVII^e démontrent l'abandon de ces principes, avec notamment la série des 21 tableaux du *Cycle de Saint Bruno*, peints par Le Sueur entre 1645 et 1648



Fig. 8. *Pirates africains enlevant une jeune femme*
Eugène Delacroix (1852) – Musée du Louvre

(salle 24, Sully, 2^e ét.), nettoyés à fond entre 1981 et 1993. Ils affichent exactement les déséquilibres, l'éclat trompeur des blancs et des bleus, que Huyghe avait voulu éviter, en préservant une « *patine plus ou moins légère [qui] mate la crudité des couleurs désaccordées* ».

L'accusation capitale pour condamner le ton jaune d'un vernis – à savoir qu'il affecte les teintes froides, et surtout les bleus – ne résiste d'ailleurs pas à l'expérience que l'on peut faire devant des tableaux comme *Polymnie, Muse de l'éloquence*, de Vouet (Salle 30, Sully, 2^e ét.), dont le vernis blond et régulier n'empêche aucunement d'admirer les nuances colorées, du bleu de lapis-lazuli aux roses, aux ocres et au blanc gris.

Les grands tableaux d'autel de la salle 19 (Sully, 2^e ét.) ont connu des allègements tellement poussés, anciens et récents, que ces tableaux à l'huile prennent un aspect plus proche de la peinture à fresque (par exemple *l'Apparition du Christ aux trois Maries*, de Laurent de La Hyre, *Saint Jacques le Majeur*, de Noël Coypel). C'est une aberration puisque, même si le XVIII^e a valorisé la clarté dans l'expression artistique, les peintres ne pouvaient pas dépasser les moyens inhérents à la technique « à l'huile », ni ne le souhaitaient.

Parfois, la peinture appauvrie par l'effet des solvants est devenue poreuse. *La Déposition de Croix*, de Sébastien Bourdon en est un exemple : dans ces parties assoiffées, le vernis synthétique et mince est entièrement « absorbé », ce qui provoque des zones mates, douteuses.

Ce qui était reconnu, voici quelques décennies, pour un degré de jaunissement satisfaisant et utile pour la perception de l'œuvre, paraît aujourd'hui un défaut inacceptable. Cette obsession retentit autant sur le choix du revernissage, où l'on adopte des principes contraires aux besoins de la peinture à l'huile : le passage de couches ultra-minces au pulvérisateur et l'emploi de produits synthétiques non jaunissants.

Les musées français avaient une réputation de prudence mais un glissement s'est produit néanmoins avec l'adoption des résines acryliques puis surtout cétoniques (polycyclohexanones), dont on repère assez facilement la présence sur certaines toiles du Louvre, à leur aspect plastifié et atone, tel celui de *L'Automne*, de *L'Été*, et du *Printemps*, chefs-d'œuvre de Poussin.

Parce que la taille de leurs molécules est trop grande, ces résines ne parviennent pas à une saturation correcte des couleurs et, en outre, elles ne s'enlèvent pas plus facilement que le vernis naturel mastic⁴. Dans certains cas elles exigent même – d'après Masscheleine-Kleiner – l'utilisation de solvants forts.

Authenticité et vernis historiques

A l'issue de ce parcours nous pouvons proposer une ligne de conduite générale.

Sur tous les tableaux qui ont été conçus comme peintures vernies, et qui ont perdu leur vernis d'origine, un vernis ancien aux résines naturelles, avec son jaunissement, doit être considéré comme authentique.

Il complète une structure picturale qui, sans lui, ne fonctionne plus, ou fonctionne même à l'opposé des intentions artistiques de l'auteur.

Il doit avoir – au minimum – une épaisseur correspondant aux caractéristiques des vernis utilisés par les artistes et garder une transparence qui lui permette de jouer son rôle optique.

Les programmes de « nettoyages » se sont étendus sans apporter les preuves de leur légitimité. C'est l'inverse qui doit prévaloir : aucune suppression d'un vernis ancien ne devrait être envisagée sans apporter la preuve que celui-ci ne correspond aucunement à celui passé par l'artiste et qu'il est incompatible avec la structure picturale de son œuvre.

Comment le public pourrait-il admettre – si l'on s'avisait de lui expliquer – que la restauration d'un tableau ne respecte pas le type de finition posée par son auteur et s'évertue au contraire à lui imposer une finition moderne dont il ne pouvait avoir aucune idée ?

Ainsi, la responsable qui a coordonné la restauration du chef-d'œuvre de Véronèse, les *Noces de Cana*, a-t-elle cru devoir assurer publiquement que le tableau avait bénéficié d'un vernis « *aux résines naturelles, comme il avait été verni autrefois* ». Ce qui est faux, puisqu'il venait d'être couvert, six mois plus tôt, de vernis cétonique en trois pulvérisations générales⁵.

4 - A. Phenix, "Synthetic Resins as Surface Coatings", *WAAC Journal* Volume 17, Number 1 (1995).

5 - Dans l'émission de France Culture, "Les Arts et les Gens", novembre 1992, poursuivant : « *Les ultraviolets font que le vernis se patine et blanchit très très vite, et le vernis des Noces de Cana va blanchir.* » Ce n'est pas le cas, bien sûr, avec ces résines polycyclohexanones.



Fig. 9. *Repos de la Sainte Famille...* (détail)
Orazio Gentileschi (vers 1624-28) – Musée du Louvre

Parmi les Delacroix, généralement bien conservés au Louvre, le tableau des *Pirates africains enlevant une jeune femme* (fig. 8) de 1852 (Salle 62, Sully, 2^e ét.) manifeste tout ce que l'artiste avait déploré (voir, ci-dessus, p. 26) et notamment « cet éclat factice que causent les dévernissages successifs qui rembrunissent certaines parties en donnant aux autres un éclat qui n'était pas dans l'intention des maîtres ».

Delacroix avait justement, à plusieurs reprises durant ces années 1850-60, exprimé ses raisons de ne pas dévernir ses peintures (voir *Nuances* 27). Généralement les artistes ne nous ont pas laissé de telles précisions, mais il nous revient de chercher dans leur œuvre les témoignages de leur conception. Et ils ne manquent pas si l'on s'attache à les découvrir.

Prenons le cas d'Orazio Gentileschi (1562-1639). Voici quelques années, un vernis original composé de résine de pin (colophane) et de copal de Manille, a été identifié, au musée Getty, sur une œuvre de ce peintre, exécutée vers 1622 : une couche finale qui correspond en outre au témoignage direct de Turquet de Mayerne sur le « vernix d'ambre venant de Venise » qu'utilisait Gentileschi (voir *Nuances* 36-37).

Que pouvons nous dire des deux tableaux de Gentileschi que possède le Louvre, tous deux peints entre 1624 et 1628, exposés dans la Grande Galerie ? Le *Repos de la Sainte Famille pendant la fuite en Egypte* (fig. 9) possède un vernis naturel, légèrement doré. Il est peu probable qu'il soit d'origine, mais il est très comparable à celui retrouvé au Getty. Sa conservation est donc légitimée par des arguments précis et pleinement justifiée par l'aspect authentique qu'il procure au tableau. D'un autre côté, la *Félicité publique triomphant des dangers* a été totalement dévernée au moyen de solvants lourds en 1978 puis couverte d'un produit synthétique passé au pistolet.



Fig. 10. *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* (détail) – Musée du Louvre

Aucune justification, ni historique, ni esthétique, ne peut être avancée pour défendre ce type de "restauration", qui a été pourtant imposé à quasiment toutes les peintures italiennes de cette période quoiqu'elles partagent les mêmes caractéristiques artistiques (parmi lesquelles des Guerchin, Guido Reni, Pierre de Cortone, Albane, Carrache, etc.), ou aux peintures italiennes du XVI^e siècle, sans apporter d'argument en rapport avec leur conception esthétique.

A l'opposé, les Rembrandt ont tous actuellement un vernis, parfaitement allégé dans les années 50, dont la nature correspond à celle du vernis mastic que l'artiste employait. Il n'existe aucune raison d'y toucher.

Tous les vernis anciens ne sont cependant pas dans un état satisfaisant. Des manques de transparence se remarquent par exemple sur la moitié inférieure des *Pestiférés de Jaffa*, de Gros, tandis qu'un chanci grisâtre affecte le *Saint Sébastien soigné par sainte Irène*, de Georges de La Tour. L'article qui suit (pp. 32 à 34) traitera des solutions possibles à ces problèmes.

Une question nous a été posée sur l'état de *La Mort de Sardanapal*, de Delacroix, dont le vernis semblerait "sale" selon certains avis. Il nous apparaît, au contraire, que les petites zones "plus propres" repérables sur les carnations résultent de l'arrachage, heureusement limité, de ses glacis originaux. Quelques rares traces de vernis trop épais dans certains drapés ne gênent pas l'appréciation de l'ensemble.

En revanche, *La Vierge à l'Enfant avec sainte Anne* de Vinci, souffre évidemment de retouches assombries (fig. 10). Parvenir à raccorder ces zones ponctuelles, en renouvelant les retouches, sans mettre en cause le vernis, mais en lui redonnant une transparence qui lui manque : voilà un exemple concret de ce que nous avons appelé un *projet de conservation*, par opposition aux *programmes de nettoyages* – en fait de *suppression* des vernis anciens – instaurés jusqu'ici.

Michel Favre-Félix & Paul Pfister