

Christine Vermont

La lumière et les vernis

la présentation et la perception de l'œuvre ; leurs conséquences sur la restauration

par Paul Pfister*

* Paul Pfister,

restaurateur du Kunsthhaus de Zurich,
est également chargé du soin de prestigieuses
collections suisses comme
la Fondation Collection E.G. Buhrlé, à Zurich,
la Collection Oskar Reinhart
« Am Römerholz » à Winterthour,
ou la Fondation Langmatt Sidney
und Jenny Brown, à Baden.

L'auteur a élaboré cette version française
à partir de la conférence qu'il a prononcée
le 17 juin 1998 à Braunschweig
au cours du colloque *Firnis (Vernis)*.



La vie quotidienne est riche d'enseignements. La lumière est l'énergie grâce à laquelle nous vivons : dirigée devant nous, elle nous permet de voir, mais retournée face à nous, elle nous aveugle ; ainsi, en pleine lumière, nous pouvons très bien ne rien voir.

Il en est de même pour le vernis. Lorsqu'il remplit son rôle, il conduit la lumière dans les profondeurs des couches picturales. Lorsqu'il agit négativement, il provoque la réflexion de la lumière sur la surface du tableau et nous empêche de voir l'œuvre.

Nous allons étudier ici les interactions entre la peinture à l'huile, le vernis, la lumière, l'environnement de l'œuvre et la perception de l'homme.

De la physiologie des tableaux à l'huile

Dans le cas des gouaches et des pastels, l'aspect des couleurs résulte directement des qualités de réflexion des pigments eux-mêmes, leur liant n'ayant pas de rôle optique significatif. Au contraire, dans les tableaux peints à l'huile, l'huile n'a pas seulement une fonction de liant : elle provoque un changement optique majeur. Non seulement elle sature les pigments, renforçant leurs valeurs sombres et leur intensité colorée mais, de plus, elle augmente la transpa-



Effet d'éclairage / Vernis synthétique

Ce tableau a été vernis avec un vernis synthétique. Une grande part de la lumière d'éclairage ne peut pénétrer par le vernis et est reflétée à la surface (parties gauche et droite).

Au centre, on a mis une simple touche de pinceau avec une solution de vernis dammar et d'essence de térébenthine.

Par conséquent, la lumière se reflète beaucoup moins à la surface du vernis, elle pénètre par le vernis et les liants de la peinture, avec comme résultat une bien meilleure lisibilité des tonalités.

Claude Lorrain, *Pastorale avec l'Arc de Constantin* (détail)

1648. Musée : Kunsthhaus Zürich. Inv. n° 1996/2

Donation Holenia Trust en mémoire de Joseph H. Hirschhorn

rence de la couche picturale. La lumière ne se reflète pas entièrement sur la surface puisque l'huile peut la conduire dans les couches plus profondes. Cet effet, que nous appelons « lumière en profondeur », pourra être renforcé par le peintre grâce aux glacis et au vernis. Or si le vernis est chargé de cette fonction créatrice, il ne peut donc être changé à volonté.

La composition du vernis est déterminante. Il est d'une importance primordiale qu'il soit à base d'une résine naturelle et d'essence de térébenthine, huile essentielle dont l'évaporation lente permet aux résines naturelles de mieux incorporer la couche picturale. Les autres solvants plus volatiles, en s'évaporant trop rapidement, ne laissent pas les résines pénétrer suffisamment et provoquent des vides microscopiques

dans la couche picturale vernie. Non seulement ces petits vides empêchent de percevoir la lumière des profondeurs, mais ils seront, avec le temps, cause de chancis. Les vernis synthétiques bloquent aussi la pénétration de la lumière parce que leur structure microscopique est trop grande, ne leur permettant pas de saturer suffisamment la couche colorée.

Quand nous regardons une gouache, un pastel, sous des éclairages de diverses colorations, que ceux-ci soient diffus ou dirigés, nous ne percevons guère de changements. À l'inverse, sur les tableaux à l'huile ayant une structure intacte avec leurs résines naturelles, on pourra constater de très grandes variations. Sous la lumière zénithale tant appréciée par les musées – parce qu'elle possède un spectre équilibré – les couches picturales à l'huile sont tout à fait imparfaites. Trop peu de lumière y pénètre, l'essentiel se reflétant sur la surface. S'il advient que la lumière soit encore plus indirecte et dispersée, l'œil ne pourra plus rien percevoir de la subtilité des glacis et le tableau tout entier sera même très difficile à reconnaître dans ses qualités d'espace et de profondeur. L'intensité de l'éclairage n'y pourra rien changer.

Si, par contre, on dispose d'une lumière de tonalité chaude, non pas diffuse mais orientée, il sera facile d'apprécier les couches superposées des glacis et des vernis jusque dans leurs moindres différences. Que les tableaux soient alors puissamment ou faiblement éclairés importe peu : la lumière chaude, située dans une partie du spectre plus rouge et jaune, parvient à traverser le vernis jusque dans la structure picturale. Le décalage que peut introduire une tonalité chaude dans notre perception des couleurs se remarquera finalement peu, du fait des capacités d'adaptation de l'œil humain.

Un autre facteur important pour la bonne vision des tableaux peints à l'huile est leur environnement. Plus la lumière sera absorbée par les murs, mieux on évitera sa dispersion dans l'espace de la pièce, sa diffraction, qui a pour effet de diminuer la lisibilité des œuvres. Or aujourd'hui les couleurs des murs sont des mélanges à base de blanc de titane. Ce pigment moderne répercute et disperse la lumière infiniment plus que les blancs anciens. Même si le titane n'entre qu'en faible quantité dans un mélange coloré, son pouvoir réfléchissant intense y sera dominant.

Les tableaux à l'huile ne fonctionnent, ne peuvent déployer leur richesse, que lorsque se combinent une lumière chaude orientée et des murs de couleur absorbante. Si ces conditions sont réunies, il devient possible d'apprécier le rôle du vernis. Un vernis jaune sera intégré à la perfection et personne ne pensera à le réduire d'office. Si, malgré tout, cela s'avère absolument nécessaire, il sera toujours possible d'en diminuer légèrement l'épaisseur, mais son élimination (le soi-disant « allègement ») devrait rester une rare dernière solution.

Avant que de toucher aux vernis, les restaurateurs devraient d'abord respecter les conditions physiologi-

ques des tableaux à l'huile et leur atelier de travail devrait se conformer aux règles suivantes :

- Tout d'abord, pas de murs peints avec du blanc de titane.

- Ensuite, jamais de lumière blanche et dispersante.

Quand on travaille pour la restauration, il est toujours avantageux de prendre les ateliers d'artistes comme modèle (il en est de même pour la présentation des œuvres dans les musées).

Afin d'illustrer les relations entre la lumière et l'espace dans l'atelier, voici trois ateliers différents toujours existants.

Charles François Daubigny (Auvers-sur-Oise, 1860, établi par Daubigny). La maison est bâtie au bas d'une pente qui s'incline vers le sud. L'atelier se trouve du côté nord, avec une assez grande fenêtre par laquelle peut entrer la lumière du jardin, d'une tonalité chaude. Une boiserie couvre la partie basse des murs, dont le haut, en plâtre, est décoré de tableaux de Corot, Daubigny et Oudinot. Dans cet atelier règne une lumière assez chaude, qui ne correspond pas seulement au goût du temps, mais qui soutient aussi les qualités de la peinture à l'huile, avec ses glacis et vernis teintés.

Paul Cézanne (Aix-en-Provence). L'atelier de Cézanne est également construit sur une pente qui descend vers le sud. La grande fenêtre s'ouvre aussi sur le nord, recevant une même lumière chaude du jardin. Deux ouvertures beaucoup plus petites, au sud, laissent entrer une lumière très dure, horizontale, comme celle d'un spot, qui se laisse corriger et diriger par des jalousies vers les objets et le chevalet. La couleur du mur nous est entièrement conservée. Cézanne y appliquait une chaux teintée de pigments noir et ocre jaune. Il obtenait ainsi un gris assez foncé à dominante verte, créant un environnement neutre pour les objets, même volumineux, qui composaient ses natures mortes. Ce gris lui permettait aussi d'être assuré de poser sur la toile ses touches de couleurs dans leur valeur précise. Le fait que la lumière se trouvait ici très légèrement réfléchi a pu influencer sur le caractère de sa touche, dont on remarque qu'elle est peu fondue, plus précise et structurée.

Auguste Renoir (Cagnes-sur-Mer). Renoir aussi avait ouvert dans sa maison une très grande fenêtre au nord, par laquelle il recevait de son champ d'oliviers une lumière relativement chaude. Sur les murs de plâtre, il avait appliqué une teinte à l'huile transparente jaune, d'une douce brillance, qui est également toujours visible dans son état d'origine. Renoir obtenait ainsi une atmosphère à dominante jaune qui correspond parfaitement à ses techniques de frottis et de glacis.



L'atelier de Cézanne, chemin des Lauves, à Aix-en-Provence (Photo J. Revaldea. 1933)

Vue vers le coin de la fenêtre nord. D'autre part, une lumière dure entre horizontalement par les fenêtres opposées du sud. Les murs sont gris. L'atelier est toujours dans son état d'origine.

En regardant les musées des Beaux-Arts, et surtout l'aspect de certains d'entre eux, datant des premières décennies de notre siècle, on voit bien qu'ils correspondaient encore aux besoins des tableaux à l'huile. On y trouvait des fenêtres donnant directement sur la nature. Dans certains cas, l'ouverture zénithale était totalement couverte. Seule pouvait pénétrer, de côté, une lumière chaude, avec une diffraction minimale. Les murs de ces salles étaient tendus de papiers peints et de tissus. Assez tôt, ces musées ont été électrifiés, avec des lampes à incandescence, dont la lumière chaude profitait aux tableaux. A l'opposé, dans les musées qui ont été établis après la deuxième guerre mondiale, cette relation empirique entre le tableau à l'huile et son environnement a été oubliée. On se demande si les yeux des responsables n'ont pas été abusés par les contrastes plus prononcés caractéristiques de la vie actuelle et de la peinture moderne.

Dans tous les cas, on peut constater que la vision traditionnelle sensible aux valeurs tonales, a été écartée au profit d'une vision purement scientifique. Celle-ci est basée sur la doctrine d'une lumière neutre, couvrant un spectre complet et objectivement équilibré. D'abord cette vision a été adoptée dans les magasins par l'usage des lumières blanches. Puis, automatiquement, la lumière blanche et zénithale a été considérée comme l'étalon pour éclairer même les musées. Dès lors, les aspects physiologiques des œuvres ont été oubliés.

Si, dans les années 50, les murs étaient peints en gris neutre, sans blanc de titane encore, nous constatons qu'à la fin des années 60, les musées ont remplacé leurs vieilles lampes à incandescence par des éclairages de plus en plus blancs, tandis que le blanc de titane était appliqué partout. Dans ces nouveaux intérieurs, les vitres, dont la teinte naturelle était légèrement verdâtre, sont apparues comme inacceptables, et aussitôt remplacées par des vitrages strictement incolores. Ces changements successifs ont eu pour effet qu'aujourd'hui les visiteurs se réjouissent d'être immergés dans un bain de lumière. Mais plus celle-ci est blanche, bleuâtre et diffuse, plus les tableaux dans ces salles apparaissent sales et ternes.

En conséquence on s'est mis à accélérer les machineries de nettoyage. Avec pour résultat que les parties d'un tableau auparavant nuancées de bruns sombres apparaissent d'un noir absolu, simplement parce que les anciens glacis et les vernis jaunâtres qui les teintaient ont été éliminés.

Deux arguments ont été avancés pour rendre compte de ce qui se passait. Premièrement on a expliqué que ces œuvres avaient perdu leur cohérence artistique du fait de l'altération de la matière picturale.

Ensuite, on a fait remarquer que les artistes avaient utilisé des couleurs de mauvaise qualité, promptes à s'assombrir. Mais l'œil du connaisseur peut constater que ces obscurcissements sont, dans la plupart des cas, produits par des nettoyages excessifs.



**Résultat d'une restauration moderne
proprement scientifique**

Johann Heinrich Füssli, *Amour et Psyché* 1810
Musée : Kunsthaus Zurich. Inv. n° 1994/12
Donation : Société des Banques Suisses

Füssli, comme d'autres artistes, créait avec les glacis et les vernis une couche de finition d'une extrême richesse de tonalités.

Mais dans ce cas précis, vernis et glacis ont été déclarés oxydés et sales. Par conséquent tout a été allégé à nu.

En plus, avec l'application d'un vernis synthétique, ce tableau a été transformé en objet du xx^e siècle en noir et blanc.

Les vernis teintés

Les vernis teintés sur les tableaux du XIX^e siècle sont aujourd'hui rarement acceptés par les restaurateurs, parce que l'on considère qu'ils sont issus d'une époque qui manquait de « lumière », au sens propre comme au figuré. Dans la plupart des cas, ils sont totalement éliminés lors des restaurations. Or les vernis teintés avaient été souvent appliqués consciencieusement par les artistes pour donner à leur tableau une atmosphère et une tonalité plus intimes, pour rendre lumineuses les parties foncées et tempérer les parties claires. Dans la peinture de paysage, ils ont permis d'évoquer l'humidité et les atmosphères vaporeuses. Ils augmentent l'effet sensible des glacis et sont d'une aide précieuse pour représenter la douceur d'une lumière dans une vue d'intérieur. Il ne faut



Œuvre intacte, avec ses glacis et vernis

Johann Heinrich Füssli : *Thésée reçoit le fils d'Ariane*, 1788
Musée : Kunsthaus Zurich

Cette œuvre, qui n'a pas été nettoyée, a conservé ses glacis et son vernis intacts. La nudité des personnages nous donne une toute autre sensation au sein de cette ambiance dorée.

Les zones d'ombre, restant profondes, les rendent plus mystérieux encore. Füssli prônait les chairs modelées, et n'a jamais voulu ses personnages si blancs, ni ses fonds si opaques qu'ils le sont à présent dans le tableau de gauche. Ses cours à la Royal Academy de Londres nous renseignent sur ses préférences picturales.

pas oublier que dans la peinture traditionnelle, la virulence des couleurs était tempérée et qu'il était de règle d'éviter les blancs purs, tout comme le noir absolu.

Considérons un tableau ayant gardé toutes ses qualités du XIX^e siècle, y compris ses vernis teintés : placé sous une lumière zénithale ou celle d'un néon, sa surface nous apparaîtra brun opaque et son ciel verdâtre. Si nous le présentons sur un mur absorbant, sous une lumière plus chaude, nous pourrions juger combien l'œil est capable d'une correction optique : les bleus du ciel – « verdis » en effet – seront pourtant à nouveau perçus comme des tons bleus. Dans le cas où la teinte du vernis dominerait encore sensiblement ces bleus, une légère réduction de celui-ci pourra être envisagée.

Vernis minces et vernis épais

A partir du moment où les restaurateurs ont connu les nouvelles valeurs esthétiques de l'impressionnisme, en particulier la texture très visible des touches et souvent l'absence de vernis, ils ont commencé à forcer les contrastes chez les maîtres anciens, en enlevant tout ce que l'on appelle vernis sales, oxydés et épais. La texture de la brosse, l'effet de touche ont été fêtés, et des vernis modernes, minces et incolores ont été chargés de les mettre en valeur. C'est ainsi que des tableaux de toutes les époques ont été « libérés », pour qu'ils soient enfin aussi modernes que possible.

C'était ignorer bien sûr que beaucoup d'artistes de la période traditionnelle étalaient leurs couleurs en évitant autant que possible de mettre en avant la matérialité du coup de brosse. Cette matérialité devait s'évanouir dans le vernis final, prévu pour enrober et fondre leur touche.

Il faut savoir encore qu'une peinture qui était conçue avec une finition de glacis devait obligatoirement posséder un vernis définitif d'une certaine épaisseur. Ce rôle de construction picturale ne peut évidemment pas être tenu par un vernis moderne, mince.

Le vernis traditionnel a pour premier effet la saturation ultime des pigments. Mais, de plus, il fonctionne comme un écran, où le monde idéal du tableau se projette et par conséquent aussi se sépare du monde réel de l'artiste et du spectateur. Si la peinture est cette étonnante fenêtre donnant sur une autre réalité, le vernis en est la vitre.

Au-delà même : où commence le vernis et où s'arrête-t-il d'être un vernis, chez un peintre comme Johann Heinrich Füssli, par exemple ? Dans ses aphorismes sur l'art, il y a une toute petite phrase qui est significative pour toute la peinture à l'huile depuis la Renaissance : « *Les nuances sont les vertus de la couleur.* » Actuellement nous trouvons partout des exemples de la disparition de ces vertus.

Regardons l'état de différentes œuvres de Füssli.

- 1^{er} exemple : *Thésée reçoit le fil d'Ariane*. Voici une œuvre qui n'a pas été nettoyée, et dont tous les glacis et le vernis original ont été conservés. Ce vernis teinté a seulement été soigné de façon qu'il garde sa transparence. Aujourd'hui ce tableau peut servir comme modèle et comme référence.

- 2^{ème} exemple : *Achille saisit l'ombre de Patrocle*. Cette œuvre a été traitée, avant la deuxième guerre mondiale, par un restaurateur qui a essayé de la nettoyer. Finalement il a enlevé totalement le vernis teinté et, partiellement, le glacis qui modelait certaines parties.

- 3^{ème} exemple : *Amour et Psyché*. Ce tableau nous est parvenu portant la marque d'un restaurateur contemporain, qui connaît tout sur les possibilités d'une restauration moderne ; bien sûr il a enlevé tout ce que l'on nomme vernis jaune, ou sale, ou oxydé, ainsi que les repeints. Triomphe de notre époque, il a posé un

vernis synthétique extrêmement brillant, mince et incolore. Comme pour bien d'autres œuvres encore, cet exemple démontre comment des tableaux de maîtres anciens sont aujourd'hui fréquemment transformés en images quelconques du XX^e siècle.

Claude Lorrain et les vernis synthétiques

En 1986, le musée d'art de Zurich a acquis le tableau de Claude Lorrain, *Pastorale avec l'Arc de Constantin*.

Cette toile avait été restaurée peu avant l'achat. Tous les vernis anciens et beaucoup de glacis avaient disparu. Un vernis synthétique complétait la restauration. Evidemment l'apparence de ce tableau était tout à fait déplorable. Sa surface étant très brillante, la lumière ne pouvait pas pénétrer et l'œuvre était à peine visible. L'ensemble était terne et gris. Au lieu des anciennes nuances de tons qui créaient l'espace du paysage, on ne remarquait plus que des contrastes clair/obscur : un ciel clair opposé au reste du tableau totalement sombre.

Pour montrer combien cette couche de matière synthétique ne jouait pas du tout son rôle, il a suffi de passer sur ce vernis un pinceau véhiculant de l'essence de térébenthine. Dans cette zone d'essai, l'essence de térébenthine, en pénétrant aussitôt à travers le vernis synthétique jusqu'à la couche picturale, a produit déjà une saturation et amélioré l'aspect de cette peinture d'une façon flagrante. Bien entendu, nous avons finalement enlevé ce vernis synthétique et l'avons remplacé par un vernis Dammar naturel, dilué à l'essence de térébenthine.

Reste cette question : comment des restaurateurs peuvent-ils appliquer des vernis synthétiques sur les tableaux de Claude Lorrain ? Comment des produits modernes, si totalement contraires à la matière de la peinture à l'huile, peuvent-ils être passés sur tant de tableaux anciens, dans tant de musées et d'ateliers de restauration, ces derniers temps ?

Si Claude Lorrain est un grand peintre, c'est surtout par l'extraordinaire espace qu'il a su créer grâce à d'exquises nuances dans ses paysages. Et c'est justement cette qualité qui se trouve niée par la simple application d'un vernis synthétique.

Pour éviter de telles erreurs dans le futur, les restaurateurs doivent davantage se soucier des conditions de la bonne réception optique et des besoins physiologiques des tableaux à l'huile. Ils doivent se rappeler, avant d'alléger, que l'on croit trop facilement que les vernis sont « sales », suivant le terme employé anciennement, ou « dénaturés par leur oxydation », selon l'expression aujourd'hui consacrée.

Paul Pfister