

La patine, témoin d'authenticité

*par Paul Pfister,
restaurateur du Kunsthaus de Zurich*

✎ *Les modernes du XIX^e siècle ont librement
expérimenté en peinture,
travaillant alla prima ou achevant en glacis,
vernissant certaines œuvres ou refusant tout vernis.
Autant de surfaces sensibles que les restaurations
ont trop souvent ignorées ou falsifiées.*

Le rôle du vernis et la peinture non vernie des modernes

Dans la technique à l'huile, le fond sur lequel on peint va absorber une partie de cette huile qui sert à lier les pigments et à saturer leur coloration. Cette absorption, si elle assure une bonne liaison de la peinture avec le fond, va en même temps entraîner un « amaigrissement » de la couche colorée : les pigments y étant moins saturés d'huile, les couleurs une fois sèches apparaîtront plus mates et plus claires que lorsque le peintre les avait étalées.

Afin de compenser cette perte de liant, les maîtres anciens avaient recours aux vernis, dont ils saturaient la couche picturale. Ceux-ci pouvaient être simplement des huiles siccatives (comme celle de noix) utilisées en vernissage ou, selon les époques, des résines naturelles dissoutes dans une huile, des résines comme le Dammar ou le Mastic dissoutes dans l'essence de térébenthine. Les couleurs se retrouvaient au final enrichies, aussi intenses et justes de ton qu'au moment de leur mélange sur la palette. Le vernis permettait en même temps d'obtenir cette surface picturale unifiée, homogène et d'une douce brillance qui nous est bien connue dans les œuvres classiques.

A l'opposé des maîtres anciens, les modernes vont utiliser consciemment le phénomène d'absorption, avec son séchage mat, pour obtenir des effets « secs », à la manière du pastel, et par conséquent des images plus claires et plus lumineuses. La texture de la matière y gagne une importance expressive, accentuée encore par le travail en empâtements.

John Constable semble être l'un des premiers artistes à explorer avec assiduité cette nouvelle manière

de peindre pour de grands paysages où il cherchait à rendre compte de la lumière de la nature. Mais nombreux sont les maîtres anciens qui, déjà, avaient abandonné le vernis pour leurs études personnelles à l'huile. Goya ne vernissait plus les toiles qu'il gardait pour lui-même. Pour quelle raison n'a-t-on jamais fait de recherches pour déterminer les œuvres non vernies à l'origine chez des peintres comme Tiepolo, Chardin, Fragonard ou David ?

Avant d'intervenir sur une peinture – et notamment du XIX^e siècle – les restaurateurs devraient donc rechercher à quelle catégorie elle appartient, afin de rester le plus conforme possible à l'intention de l'artiste, à l'aspect qu'il avait donné à son œuvre. L'histoire de la restauration, et l'état actuel de bien des peintures, montrent combien les restaurations ont eu peu d'égards pour les besoins des œuvres modernes non vernies.

La patine comme marque d'authenticité à la surface de l'œuvre

Durant le séchage, qui réclame un délai assez long, se constitue une couche superficielle de linotype (en grande partie de l'huile de lin) tandis que de la poussière, des cendres, de la suie ou d'autres particules viennent s'intégrer fortement dans cette surface encore humide. Ces salissures de la première période appartiennent à la vraie patine, qui ne peut pas être enlevée sans une perte de matière originale.

Dans la peinture classique, un vernis, appliqué comme couche finale, venait conclure cette phase de séchage. En revanche, une patine continuait à se déposer pendant un temps plus long à la surface des œuvres non vernies. Comme exemple remarquable de patine originale sur un tableau non verni, je citerai le Van Gogh du Kunsthaus, *Chaumières à Auvers*, peint en 1890.

Cette patine qui s'est lentement formée dans l'ambiance de l'atelier participe donc, en grande partie du moins, à l'authenticité du tableau. Elle est un précieux repère dans le cas de tableaux aujourd'hui recouverts d'un vernis, alors que l'on ne sait pas si cette finition avait été voulue par l'artiste.



En effet, la patine plus ou moins fine que l'on retrouvera conservée sous le vernis actuel sera la preuve que l'œuvre était non vernie dans sa conception originale.

En cas de restauration, c'est en repérant et préservant cette patine que l'on pourra s'assurer du cheminement correct de l'intervention, respectueuse des intentions de l'artiste.

Dans le cas où une œuvre a été vernie par le peintre, c'est encore la patine déposée sur ce vernis qui constitue un sceau d'authenticité. Faut-il expliquer ce que l'on perd à jamais si l'on se risque à faire un allègement de ce vernis ? Les restaurateurs ne se rendent en général pas suffisamment compte de ce fait.

C'est donc commettre une erreur que d'éliminer la patine dans l'idée qu'il s'agit de crasse au sens général du terme. Lors d'une restauration, il faudrait soigneusement faire la différence entre une vraie patine, avec ses particules diverses intégrées à la couche de linotype ou à la surface du vernis de l'artiste, et une salissure secondaire, qui pourrait être prudemment ôtée sans toucher à la patine originale.

Par ailleurs, les diverses couleurs d'un tableau ne vieillissant pas de la même manière, son harmonie première se désaccorde. A la surface des œuvres non

Œuvre non vernie de Corot

Jean-Baptiste Camille Corot :

Torrent au pied de rochers boisés, 1826

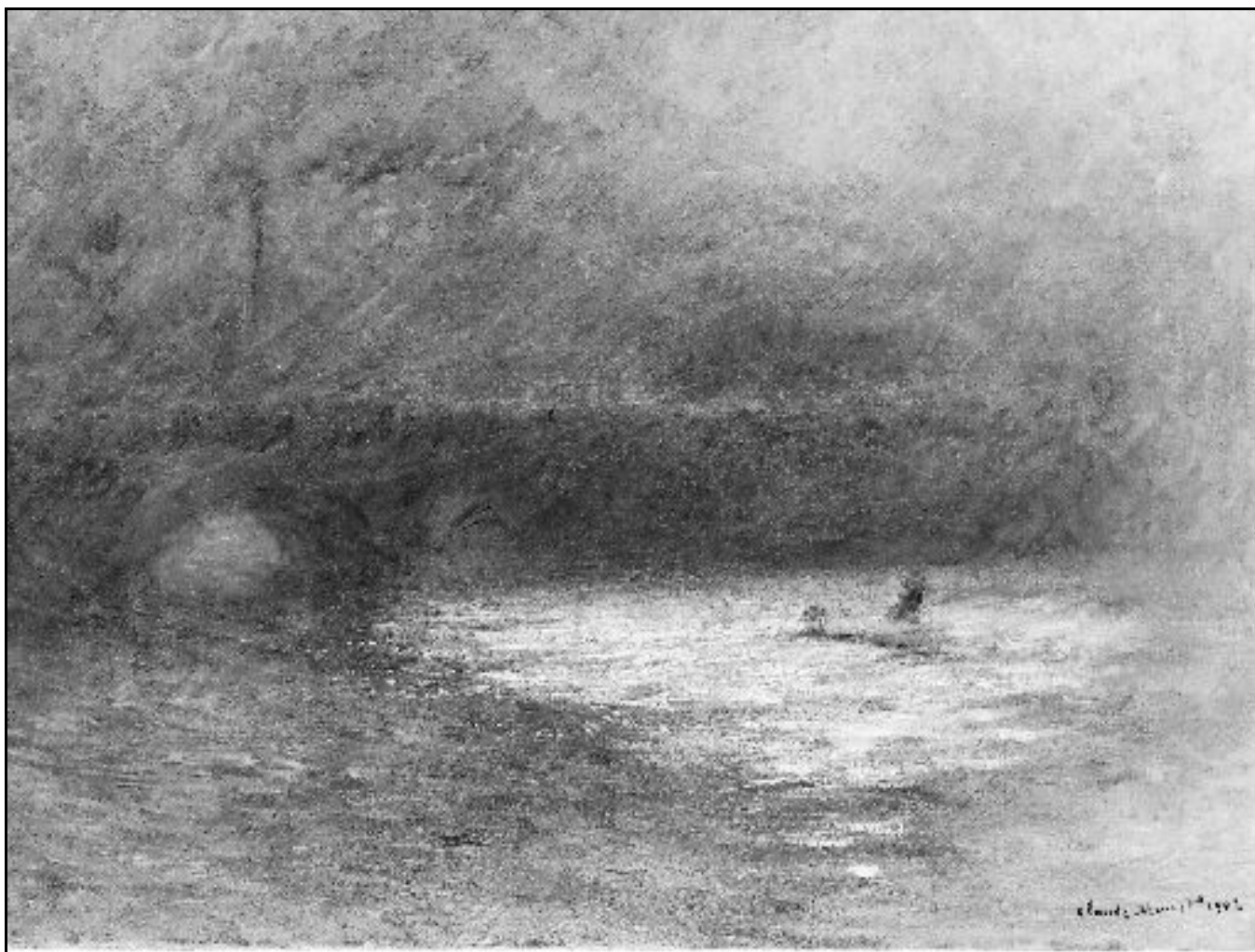
© Musée : Kunsthhaus de Zurich. Inv. n° 1976/28

Le cachet de la « Vente Corot » est apposé directement sur la peinture. C'est la preuve d'une conception non vernie.

La patine conservée par endroits (visible sur l'original mais qui ne peut être reproduite ici) est une autre garantie de cette conception.

vernies, la patine jouera alors un rôle d'harmonisation, tout comme peut le faire traditionnellement une couche de vernis jauni, en modérant les contrastes devenus excessifs avec le temps.

Chez les impressionnistes justement, beaucoup de tableaux furent si fortement nettoyés, et toutes traces de vieillissement effacées, que l'on se demande souvent si l'on ne se trouve pas à présent devant de médiocres reproductions. Dans de tels cas, on doit se demander si un bon restaurateur n'est pas autorisé à adoucir au besoin la nudité dérangeante de couleurs mises à vif par de précédents nettoyages, en appliquant une légère « patine de restauration ».



La structure de la surface peinte

La peinture traditionnelle, telle que l'enseignaient les académies, avait pour but de créer l'illusion de l'espace, par la perspective et par l'agencement des valeurs. Pour traduire un effet de profondeur ou le volume d'un corps, les couleurs étaient liées, sans grand empâtement, par dégradés et passages de tons fondus, à l'aide d'un pinceau doux.

Les modernes, eux, ont utilisé les couleurs à l'huile avec toute liberté. Pour cette peinture très directe, ils employaient aussi bien la brosse que la spatule, utilisant même la surface de la toile préparée et laissée apparente comme moyen d'expression.

La surface de leur tableau possède ainsi une texture, une variété de reliefs, sur laquelle vient jouer la lumière, selon des angles d'éclairage qui changent au fil des heures du jour. Ils ont donc refusé le vernis qui aurait noyé, nivelé ces effets de surface si variés.

Lorsque des restaurateurs par la suite ont couvert de vernis cette catégorie d'œuvres nouvelles, ils en ont falsifié tout l'aspect moderne original. Sur une texture pareille, un vernis provoque de multiples réflexions intolérables qui empêchent de voir l'œuvre. Aucun éclairage ne peut compenser cette erreur. Un vernissage trahit en plus les couleurs en les saturant.

Rentoilage inconsidéré

Claude Monet : *Waterloo Bridge*, 1902 (détail)

© Musée : Kunsthaus Zurich

Au lieu d'utiliser des glacis et un vernis pour rendre l'atmosphère brumeuse, Monet choisit de peindre « sec » avec une texture de la touche variée et fine.

Les reliefs de cette texture ont été écrasés par un rentoilage. Il en résulte une platitude de la surface qui réduit l'évocation des transparences de la brume avec les moyens originaux de la peinture moderne.

Les ateliers de restauration, habitués aux œuvres de tradition académique, ont appliqué les mêmes techniques sur ces peintures modernes. Cela veut dire que l'on a soumis ces tableaux aussi à des rentoilages, sans la moindre nécessité, en exerçant sur eux une pression souvent beaucoup trop violente, avec pour résultat un aplatissement de leur texture et un écrasement de leurs empâtements. De plus, ces rentoilages, sans respect pour l'intégrité de l'œuvre, ont rendu ces tableaux rigides, au point qu'ils paraissent avoir été peints sur des planches et non plus sur un support textile.

☞ Saisir les intentions d'un peintre du XIX^e
exige de porter une grande attention à chaque œuvre,
car la conception d'un artiste,
dans ce siècle de mutation,
a pu grandement varier en fonction de ses recherches.
Pour illustrer cette riche complexité –
dont un restaurateur doit prendre toute la mesure –
trois peintres sont évoqués dans l'ordre chronologique,
Géricault, Corot et Renoir.

Théodore Géricault

Théodore Géricault avait appris son métier auprès de Carle Vernet et de Pierre-Narcisse Guérin. Dès ses premiers travaux il développa une écriture picturale très personnelle et audacieuse pour son temps. Se situant dans la tradition académique française, Géricault a produit une grande quantité d'études préparatoires. Alors que l'emploi des vernis est avérée dès le début de sa carrière pour ses œuvres achevées et que les glacis n'y sont pas rares, il montre en revanche une franchise et une fraîcheur de coloration en avance sur son époque dans la réalisation de ses études spontanées, qu'il gardait par-devers lui. La plupart du temps celles-ci n'étaient pas vernies.

A cette catégorie appartient sa copie d'après *Marie de Médicis de Rubens* (collection privée), bien représentative de la conception picturale libre de Géricault – sans vernis, et par conséquent avec sa patine particulière.

Notre peinture du Kunsthau, *Le Maréchal-ferrand*, de 1813/14, occupe une place à part. Puisqu'au départ elle avait été conçue pour servir d'enseigne, la surface peinte devait obligatoirement être mise à couvert des intempéries par une couche de vernis très résistant. Le tableau est dans son ensemble une peinture réalisée du premier coup et d'une grande unité. Ce qui paraît être un glacis général n'est rien d'autre que le vernis imperméable, embruni, si intimement lié à la peinture qu'il ne peut pas être question de l'enlever.

Camille Corot

C'est d'Achille Etna Michallon, paysagiste qu'il admirait, et de son professeur Jean-Victor Bertin que Corot reçut l'impulsion de peindre des études à l'huile d'après nature, en pleine campagne.

Un grand nombre de peintures qui avaient été commencées en plein-air furent en partie retravaillées par Corot dans l'atelier, avec des frottis et des glacis, avant d'être vernies par l'artiste lui-même. Les grandes œuvres en atelier (particulièrement celles destinées au Salon) furent normalement vernies, puis souvent reprises avec superposition de retouches et emploi de glacis. Ainsi à l'occasion de la restauration du

Concert champêtre, a-t-on observé que plusieurs retouches, des vernis et des glacis avaient été ajoutés après la première finition du tableau en 1844 et jusqu'à son remaniement en 1857.

Mais il existe une autre catégorie d'œuvres de Corot.

Dès ses débuts en 1825 il travailla en extérieur et il réalisa jusqu'en 1843 des paysages de petit format sur papier. A partir de 1834 il entreprend des voyages, au cours desquels il fixera ses impressions de paysage sur toile préparée, en quantité croissante.

Après les fatigues du voyage, les études d'après nature, qui servaient de temps en temps de modèles pour des peintures plus grandes, restèrent à traîner des dizaines d'années dans son atelier et reçurent ainsi leur patine. Dans la plupart des cas, ce n'est qu'en 1875, pour les enchères de la succession « Vente Corot », que ces études furent doublées d'une toile de lin et « revalorisées » par un vernis. Aujourd'hui, presque toutes ces études portent encore ces vernis qui les dénaturent, alors qu'il serait facile de leur redonner l'étonnante fraîcheur et le caractère intime qu'elles possédaient à l'origine.

Il y a une grande quantité de tableaux de format moyen qui, sous les vernis actuels, laissent paraître qu'ils n'étaient pas vernis dans leur état primitif. Le tableau *Mère et enfant* de 1860/70, qui est un prêt dans notre collection, montre une patine d'origine visible sous le vernis. Nous avons eu l'occasion d'exposer une étude de paysage sur papier sans vernis, *Fontainebleau, orage sur la plaine*, achetée par le musée des Beaux-Arts de Lausanne. La patine, que l'on distingue bien dans le blanc des nuages, témoigne de son état d'origine non-verni. On peut y observer le cachet « Vente Corot » apposé directement sur la peinture.

Auguste Renoir

Auguste Renoir était un artiste hors du commun par le bonheur qu'il a toujours eu à expérimenter. Il porta la technique en glacis à un sommet, et maîtrisa tout autant la peinture *alla prima*, réalisée en une séance. Même dans le travail au couteau, il se trouva une manière originale, en raclant la couleur qu'il avait d'abord étalée au pinceau, comme nous pouvons le percevoir dans le tableau *Noirmoutier* de 1897, de la Collection Oskar Reinhardt Am Römerholz (Winterthur).

Entre 1862 et 1873, il préféra une écriture picturale spontanée et une matière sèche, sans vernis ni glacis. Le tableau *Arum et plantes de serre*, daté de 1864, de la Collection Oskar Reinhardt Am Römerholz, après avoir été déverni, présente son état authentique propre à cette période de création. Le *Portrait du peintre Sisley* daté de 1868 était de même non-verni à l'origine (Collection Fondation E.G. Bührle à Zurich).

Cependant, à partir de 1873 environ, Renoir commence, sous l'influence de Delacroix, à expérimenter

les glacis, mis en œuvre avant tout dans ses portraits qui lui valurent un si grand succès. L'un des sommets de cette manière en glacis est le *Portrait d'Irène Cahen* d'Anvers peint en 1880, si merveilleusement intact (actuellement dans la Collection Fondation E.G. Bührle à Zurich) – portrait dans lequel Renoir atteint une rare délicatesse dans le rendu de la peau et des cheveux de cette jeune fille. Cette qualité picturale vient aussi du vernis original conservé. Dans ce type de peinture, le vernis fait intégralement partie de l'œuvre, et l'on peut voir par cet exemple combien ce vernis d'origine a peu jauni.

Ici, comme dans d'autres tableaux de Renoir, les glacis se sont bien conservés grâce à la part d'huile de pavot – peu jaunissante – qu'ils contiennent. Un nettoyage mal compris de telles œuvres aura des conséquences fatales : il en existe beaucoup de preuves.

Le *Portrait de Madame Charpentier* (1880, Collection privée) est un exemple remarquable de cette période, dont les glacis et le vernis sont conservés. Renoir réalisa des retouches à l'huile par-dessus ce vernis d'origine ; elles sont reconnaissables en maint endroit, surtout dans les joues et sur la manche.

Puis, à partir des années 80, Renoir abandonne cette manière de travailler traditionnelle, en un certain sens, au profit d'une peinture plus maigre et plus lisse. Il dilue parfois très fortement sa matière avec de l'essence de térébenthine et superpose plusieurs couches de couleur qui, après séchage, resteront maigres et sans grand éclat. Il renonce au vernis, de même qu'au début de sa carrière. Le *Nu dans un*

fauteuil, daté de 1900, provenant de la collection du Kunsthaus, est un exemple de cette manière ayant conservé toute son authenticité. Datant des années 1880-82, la *Vue sur la mer, Guernesey*, laisse encore percevoir un glacis d'ensemble très mince, qui confère à l'œuvre une qualité d'atmosphère incomparable.

Plus tard encore, Renoir reviendra à une peinture en transparence et retouchera alors ses œuvres antérieures avec des glacis et des vernis. Nous connaissons de nombreux exemples de ses retouches posées sur le vernis. Les peintures de Renoir, lorsque leur état d'origine a été préservé (et dans la mesure où il les a achevées), possèdent une unité et une subtile harmonie des couleurs.

A l'occasion de beaucoup de restaurations des œuvres de Renoir, par des dévernissages – certes pleins de bonnes intentions – ce sont non seulement les vernis d'origine, mais encore les glacis et les retouches de l'artiste qui ont disparu, faisant ainsi ressurgir les bleus clairs ou les roses bonbon des couches inférieures, ou encore des visages livides.

La coloration qui caractérise aujourd'hui de nombreux tableaux de Renoir est, en réalité, le signe d'une falsification de ses œuvres. Elle rend difficile l'estimation de leur valeur artistique et de leur sens dans notre histoire de l'Art, quand elle ne la rend pas impossible.

Paul Pfister

(traduit de l'allemand pour *Nuances*
par D. Rouquette)

.....

A CE PROPOS...

Le Musée d'Orsay a accueilli récemment six chefs-d'œuvre français prêtés par Francfort. Peter Waldeis, le restaurateur du musée allemand, a consacré un article du catalogue aux impressionnistes non vernis à l'origine.

Il s'y réfère abondamment aux connaissances exceptionnelles de Paul Pfister dans ce domaine.

Il explique comment un tableau de Monet (Maisons au bord de la Zaan) et un Manet (La Partie de croquet) ont été remis récemment dans leur état non verni initial. Du fait de sa facture particulière, le tableau de Manet, une fois le vernis enlevé, présentait une inégalité de

saturation, restant trop mat par endroits. Pour résoudre ce problème d'embru que les peintres connaissent bien, Waldeis a tenu à se conformer à une pratique que Manet lui-même employait sur ses œuvres (attestée par une lettre de l'artiste) qui consiste à passer une solution très légère de résine Dammar dissoute dans de l'essence de térébenthine. Ceci a permis de rétablir l'unité de la surface, sans toutefois constituer un nouveau vernis.

Nous apprécions cette attention prêtée aux volontés de l'artiste.

Michel Favre-Félix