

## ***Vernis pour la lutherie et vernis à tableaux, quelles relations ?***

**François Perego, restaurateur de tableaux et membre de la Section française de l'International Institute of Conservation**

*Vernis ou vernis ? Quels rapprochements peut-on faire entre les vernis à tableaux et ceux utilisés en lutherie ? Pour les tableaux, cette mince pellicule tente de se faire oublier tout en étant indispensable ; alors que, pour la lutherie, on ne fait que parler d'elle... Mais c'est aussi une question de fond ! Sans oublier la forme, car le vêtement se veut invisible dans un cas et moulant dans l'autre... On essayera, au cours de cette présentation, de dresser des parallèles et de souligner les différences entre ces deux domaines. Pour cela, nous comparerons les formulations, la mise en œuvre des matériaux, les pratiques d'atelier, les relations interdisciplinaires, les principes optiques entrant en jeu...*

Sauf mention, mes propos s'appliqueront principalement aux vernis pour les tableaux peints à l'huile et pour les instruments du quatuor, et ce pour la période du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle inclus.

On peut définir un vernis comme étant une couche finale transparente, colorée ou non, et dont l'aspect de surface va du brillant au mat. Cette couche doit avoir une épaisseur suffisante pour que les deux interfaces optiques, air/vernis et vernis/subjectile, soient perceptibles (une pellicule de cire n'est donc pas un vernis). En effet, la transparence n'est ressentie qu'à condition que la surface du matériau soit sensible (autrement il est tout simplement invisible !) Les vernis mats ne répondent donc pas à cette condition...

### **I Quelles différences majeures y a-t-il entre les vernis pour la lutherie et les vernis à tableaux ?**

#### ***I.1 Approche technique***

Comme nous allons le voir dans ce bref résumé, la fonctionnalité très différente des instruments de musique et des peintures de chevalet impose des cahiers des charges divergents. Généralement, le vernis allie une fonction esthétique à une volonté de protéger l'objet. L'acoustique, « hors sujet » dans le cadre de cette comparaison, sera laissée de côté.

— Le rôle protecteur :

Un instrument de musique étant un objet fonctionnel, le vernis apporte au bois une protection mécanique, mais la démarche n'est pas systématique. La fonction de ralentisseur des échanges hygrométriques n'est pas à négliger non plus.

Un tableau étant rarement manipulé (excepté certaines œuvres religieuses), le rôle de protection mécanique du vernis est peu présent. En revanche, limitant les échanges entre la couche picturale et l'air ambiant, le vernis fait office de

barrière physique vis-à-vis des polluants atmosphériques et il ralentit également le vieillissement de la peinture. Par ailleurs, un vernis à base de résines naturelles tant soit peu jaunies protège des ultraviolets (remarque également valable pour les vernis pour la lutherie).

— Le rôle esthétique :

Généralement, les vernis pour la lutherie sont colorés, brillants et transparents, même s'il arrive que la transparence ne soit pas parfaite. L'évolution de ces caractéristiques dans le temps est évidemment importante. D'ailleurs, on se pose beaucoup de questions sur la couleur originelle des instruments anciens. En revanche, un vernis à tableaux doit être le plus transparent et incolore possible afin de ne pas dénaturer le rendu de l'image. L'aspect de surface varie du brillant au mat. On a vu plus haut que les vernis mats ne respectent pas la notion de transparence. En effet, ils sont transparents comme l'est un papier-calque !

Entre un vernis à tableau et un vernis pour la lutherie dont le brillant est comparable, l'aspect de surface est très différent, du fait de la composition du vernis d'une part, et surtout de la forme d'usure. Donc, le « premier contact » de l'œil avec le vernis est totalement autre.

Les vernis pour la lutherie font également intervenir des jeux optiques subtils, allant au-delà de la simple coloration et du brillant, et propres aux trois dimensions de l'objet.

Enfin, une chose est certaine, ce que nous voyons aujourd'hui des vernis anciens pour la lutherie, de surcroît largement usés, retouchés et bichonnés, est certainement très loin de l'état originel. Effectivement, tandis que le vernis d'un tableau est régulièrement remplacé ou « rafraîchi », le vernis pour les instruments du quatuor a plusieurs siècles (par endroits tout au moins...) ! La richesse de la matière est, bien évidemment, liée à cet âge canonique.

### ***1.2 Approche « pratique »***

Un vernis à tableaux est normalement appliqué plusieurs mois, voire plus d'un an, après que l'artiste a terminé son œuvre. Alors qu'un violon peut être verni peu de temps après qu'il a été assemblé... Et l'instrument n'est d'ailleurs terminé qu'une fois verni, et utilisable seulement quand le vernis est stabilisé.

Par ailleurs, ce que l'on attend du comportement à la lumière de nos deux vernis est opposé ! Dans un cas, la couleur ne doit pas disparaître avec le temps... Dans l'autre, le vernis doit rester le plus incolore possible... Et c'est justement pourquoi un vernis à tableaux doit être réversible : car, après 50-70 ans, tout vernis à base de résine naturelle est devenu trop jaune et altère la balance chromatique de l'œuvre, on doit le retirer. Encore une fois, il ne fait pas de doute que ces points aient une influence sur le choix des ingrédients et sur les procédés de fabrication.

### ***1.3 Approche « artistique »***

Le peintre illusionne le spectateur sur la troisième dimension, et le vernis est là pour l'aider discrètement en donnant de la profondeur aux couleurs et en égalisant l'aspect de surface (Plin l'ancien y fait allusion au 1<sup>er</sup> siècle après

J. - C.!). Au contraire, le luthier joue avec la forme et le volume de l'instrument et la mouvance spatiale de l'aspect du bois.

Certes, en lutherie, le vernis met en valeur le bois, mais aussi ce dernier est plus ou moins savamment préparé pour que le vernis en question, produise l'effet magique escompté. Alors qu'un tableau reçoit simplement une pellicule protectrice et régulatrice de l'état de surface... La démarche du luthier consiste délibérément à mettre en avant ce vernis. En lutherie, le vernis est une œuvre en soi. Il est là pour être vu et regardé. Alors qu'un vernis à tableaux est là pour protéger et mettre l'œuvre en valeur, tout en se faisant oublier... C'est un auxiliaire, un épiderme qui se veut invisible, une vitrine.

Alors, existe-t-il un vernis spécifique à la lutherie ? Remarquons déjà qu'en peinture, avec les mêmes produits du commerce, les artistes obtiennent des rendus très différents. La mise en œuvre a donc son importance. Le « geste artistique » d'un vernis pour la lutherie est caractéristique, et il a peut-être même prévalu sur les fonctions purement techniques plus souvent qu'on ose le penser.

## **II Qu'est-ce que les matériaux et les techniques d'application utilisés peuvent nous apprendre sur les différences entre vernis pour la lutherie et vernis à tableaux ?**

Il me semble inutile de vous énumérer les huiles, résines et autres matériaux entrant dans la composition des vernis de la période concernée. Exceptés la gomme-laque, et accessoirement l'élémi, la plupart étaient utilisés aussi bien en peinture que dans les vernis pour la lutherie... Ils sont assez peu nombreux en regard de ce dont on dispose actuellement, mais les combinaisons possibles sont déjà impressionnantes ! Et le nombre de variantes devient énorme si l'on fait intervenir les procédés de mise en œuvre (déterminants sur le résultat comme on le sait)... Ainsi, lors des tests comparatifs que j'ai faits sur une formulation de base en variant paramètre par paramètre, j'ai pu constater, par exemple, que le sulfate de zinc ou l'alun calcinés que l'on conseille dans de nombreuses recettes anciennes jouent nettement en faveur d'un vernis peu coloré ! Ce qui est loin des préoccupations des luthiers.

L'analyse des vernis, l'étude des textes et les reconstitutions livreront peu à peu des indices, puis des réponses... Sans perdre de vue que les recettes perdent tout leur sens si l'on oublie que, en lutherie comme en peinture, on a souvent fait « avec de que l'on avait sous la main » et beaucoup modifié les produits existants... Enfin, si avec les mêmes produits du commerce, les artistes peintres réalisent des œuvres très différentes, les luthiers peuvent obtenir des vernis extrêmement variés avec des ingrédients identiques (et ajoutons à cela la complexité introduite par la préparation du bois). De surcroît, la formulation des vernis pour un violon de prix était sans doute différente de celle d'un violon ordinaire.

Mais, avec l'évolution des techniques, l'écart s'est creusé entre les vernis pour la lutherie et les vernis à tableaux. N'étant pas spécialiste de l'histoire des vernis pour la lutherie, je ne décrirai que l'évolution des vernis à tableaux. Les vernis gras sont connus depuis très longtemps. Au XII<sup>e</sup> siècle, Théophile donne deux recettes de vernis gras. Mais la clef du problème repose sur l'histoire de la

distillation... Vers 1400 encore, Cennino Cennini ne parle pas d'essence de térébenthine, ni d'essence de pétrole... La grande interrogation sur l'histoire de la peinture dans les trois premiers quart du XV<sup>e</sup> siècle est de savoir comment les artistes ont peint « à l'huile » s'ils n'avaient pas d'essence pour diluer la peinture !!! (Il y a des résurgences du problème dans les vernis gras sans solvant et dans les fonds gras en émulsion) Les vernis gras sans solvant étaient appliqués à la main ou avec une éponge, comme le décrivent Théophile et Cennini. Quant aux vernis maigres... leur existence était tout simplement impossible ! Puis l'essence de térébenthine, comme l'essence de pétrole, sont largement répandues dès le XVI<sup>e</sup> siècle. Les vernis maigres deviennent alors courants et leur réversibilité en généralise l'emploi pour le vernissage des tableaux. Enfin, la distillation de l'alcool se perfectionnant aussi, on obtient des alcools de titre suffisamment élevé pour préparer des vernis à la gomme-laque. Voilà donc l'histoire des vernis résumée en quelques lignes sur la base de celle de la distillation. On peut attirer aussi l'attention sur l'évolution des recettes avec le temps, il suffit de comparer la recette de vernis à l'ambre de Théophile avec celle de T. de Mayerne, déjà « moderne » quoique écrite vers 1630. Les vernis gras sans solvant nécessitaient généralement d'être exposés au soleil pour sécher. De nombreuses recettes des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles mentionnent encore ces vernis gras qui ne sèchent qu'au soleil... Toutefois, en peinture, s'il avait disparu du vernissage final des tableaux, le vernis gras persista dans la couche picturale en tant que liant additif (appelé de nos jours médium à peindre). T. de Mayerne parle d'ailleurs d'adjonction de vernis à l'ambre dans la peinture.

Alors, les luthiers utilisaient-ils de « mauvais » vernis (aux yeux des peintres) ? Si l'on examine le tarif figurant dans *L'Art du peintre, doreur, vernisseur* de Watin, édition de 1773, on constate que le vernis maigre le plus cher est celui pour les violons (2,4 fois plus coûteux que le vernis rouge pour les meubles), mais il reste 4 fois moins cher que les plus beaux vernis gras à l'ambre ou au copal !

Une question qui n'est pas anodine avant de clore ce succinct exposé : on admet sans peine que les vernis pour les instruments du quatuor sont empreints d'un geste artistique, et que les luthiers auraient alors utilisé des pigments, voire des techniques, propres à la peinture. Néanmoins, lorsqu'un vernis est fortement chargé ou pigmenté, est-ce encore un vernis ou est-ce déjà une peinture, autrement dit un glacis ? Sur le plan optique comme sur le plan mécanique, les qualités d'un tel vernis s'écartent de celles d'un vernis à phase homogène.

En conclusion, il est fréquent que la peinture, très mobile du fait de l'évolution rapide des styles et des graphismes, soit en décalage de quelques siècles avec des métiers d'arts parents. Et puis, quand on obtient de bons résultats avec une technique, il n'y a pas de raison d'en changer... Et c'est ainsi que l'on peut rencontrer des « recettes coelacanthé » qui circulent impunément, désuètes pour la plupart des autres utilisations, mais parfaitement adaptées au milieu où elles « vivent » ! Et inversement, une technique peut faire perdurer une recette. Par exemple, le fait de vouloir appliquer un vernis gras sans solvant (donc, étendu avec la paume de la main, un tampon de cuir ou une éponge) « canalise » la recette. En effet, ce type de vernis nécessite une huile cuite assez filante et une proportion de résine dans le vernis qui ne soit pas trop élevée.