

Existe-t-il des similitudes entre l'art du vernisseur et l'art du peintre de chevalet ?

Table ronde

Christine LALOUE, conservateur au Musée de la musique, Paris

Michel MENU, chef du département recherche du C2RMF (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France), Paris

François PEREGO, restaurateur et chercheur

Stéphane VAIEDELICH, responsable du laboratoire de recherche et de restauration du Musée de la musique, Paris

William WHITNEY, restaurateur, maître de conférences à l'UFR 03 de l'université Paris I

Stéphane VAIEDELICH

Au cours de cette journée, nous avons entendu différents termes, comme vernis, glacis, matière, matériau, couleur, transparence, et nous allons essayer de remettre les choses dans l'ordre. Je demanderai pour commencer à Michel Menu, en sa qualité de chercheur, de faire une synthèse.

Michel MENU

Il importe de revenir sur la définition même du vernis : entend-t-on la même chose quand on parle du vernis d'une peinture ou de celui d'un instrument de musique ? Les fonctionnalités ne sont pas les mêmes ; il faut creuser cette question. Il n'existe pas de méthode universelle permettant de déterminer de quel vernis il s'agit. Il est nécessaire de développer un certain nombre de techniques, d'avoir une approche multianalytique permettant d'obtenir une base de données de références importante. Alex Von Bohlen qui a analysé plus de cinq cents vernis, s'est intéressé à leur partie inorganique. Il serait intéressant d'adopter une démarche similaire pour les vernis de référence à partir de fragments de violons anciens, afin de développer une nouvelle base de données. Une ou deux personnes ne peuvent mener à bien un tel travail : des collaborations seront nécessaires au niveau national et international. Les deux journées prévues au mois de mars 2007 permettront d'approfondir la question de l'analogie entre les vernis des instruments de musique et ceux des peintures. Elles seront organisées par le Musée de la musique, le C2RMF et le

réseau EU-Artech, permettant l'accès à l'accélérateur de particules du Louvre, qu'Alex Von Bohlen a utilisé. Elles permettront également de réfléchir au développement d'analyses et à la caractérisation des matériaux. Douze laboratoires ou infrastructures européennes sont rassemblées dans le réseau EU-Artech, ce groupe réfléchit sur la caractérisation des matériaux organiques, les liants des peintures et les vernis des violons en particulier avec le laboratoire de la National Gallery de Londres ou l'Institut de conservation hollandais à Amsterdam.

S'agissant des méthodes analytiques, nous avons évoqué la méthode FLIM; Mady Elias a évoqué la fluorescence UV. Il existe d'autres techniques, comme la résonance magnétique nucléaire, qu'il serait pertinent de tester également puisqu'il s'agit d'une méthode non invasive permettant une analyse directe sur l'objet sans le toucher. Il importe par ailleurs d'évoquer les méthodes de datation comme le carbone 14, qui nécessitent le recours à un accélérateur de particules. D'autres recherches doivent être poursuivies, comme la chromatographie, qui sépare les différents composants organiques afin de les identifier.

Au cours de cette table ronde, nous pourrions chercher une définition du vernis, trouver des analogies avec le monde de la peinture, parler du développement des méthodes analytiques, et voir quelles informations nous pouvons retirer des recettes anciennes.

William WHITNEY

Lorsque l'on parle des vernis, des glacis, la question des composants volatils vient à l'esprit, que ce soit ceux des résines ou des diluants ajoutés. Personne n'a parlé aujourd'hui des diluants nécessaires aux procédés d'application des résines, puis du vernis. La plupart de ces diluants sont volatils et ne laissent pas de traces dans l'instrument ou sur le tableau. C'est donc tout l'intérêt de mes recherches autour de la conservation-restauration.

Le mot « technique », que chacun utilise, n'est pas assez précis pour le monde universitaire. Il est plus pertinent de parler des outils, des gestes, des matériaux et des procédés utilisés autour des vernis, que ce soit sur un tableau ou sur un instrument. Comprendre le sujet nécessite de confronter plusieurs points de vue. Selon moi, les composants volatils du produit d'origine et les diluants utilisés sont d'une haute importance. C'est à partir des outils et des gestes mis en œuvre que l'on va pouvoir approfondir notre connaissance des matériaux, et savoir si le même geste, le même but, le même outil ont été utilisés.

En ce qui concerne les bases de données, une étudiante en thèse à l'Ecole pratique des hautes études, en histoires des sciences, sous la direction de Danielle Jacquart et moi-même, travaille sur les recueils de recettes des XV^e et XVI^e siècles. Elle a mis au point un logiciel pour répertorier les matériaux mentionnés et les terminologies. Ce logiciel nous permet de faire appel aux matériaux et aux produits, sous leurs différents noms.

En conservation /restauration, en histoire de la technologie, il nous faut tenir compte des procédés, des glacis, des vernis. La différence entre un vernis et un glacis tient aux éléments volatils. Il nous faut donc essayer de reconstituer les recettes, et nous devons utiliser la base de données que j'ai évoquée afin de mieux exploiter les recettes anciennes. Quelques années seront toutefois nécessaires avant que ce

système ne devienne exploitable par le C2RMF, la Cité de la musique ou l'Ecole pratique des hautes études.

Christine LALOUE

Il m'a semblé intéressant d'étudier les rapprochements possibles entre les instruments de musique et leurs revêtements, peintures ou vernis, et le domaine des beaux-arts ou même du mobilier. L'exemple qui vient à l'esprit est évidemment celui de la représentation de l'instrument. A ce titre, je vous présente un portrait de Jean-Louis Duport (appartenant au musée de la Musique), violoncelliste de la fin du XVIII^e siècle, qui a été peint en 1788 par Rémy-Furcy Descarsin. Duport était connu pour son traité de doigté du violoncelle et de tenue de l'archer. Il possédait quelques violoncelles, dont un Stradivarius (appelé « le Duport »). Musicologues et organologues auraient aimé prouver que le violoncelle représenté sur ce tableau était un Stradivarius, mais les éléments déterminants sont trop peu nombreux. Parfois, l'étude de la représentation d'un instrument, contemporaine de l'instrument lui-même, peut apporter des éléments complémentaires. Cependant l'étude iconographique exige une très bonne connaissance de l'histoire du tableau : présence de repeints, vieillissement du vernis.

A l'inverse, il est également possible de partir des instruments. Il a beaucoup été question aujourd'hui de vernis et de glacis, mais on peut parler aussi de peinture sur les instruments. Voici un projet de vitrail pour la chapelle mortuaire de Ferdinand, duc d'Orléans, exécuté par Ingres en 1842, et représentant saint Ferdinand. Cette œuvre est reprise en peinture sur le fond d'une contrebasse de Jean-Baptiste Vuillaume, datée autour de 1850. Le rapprochement entre peinture de beaux-arts et revêtement d'instrument est ici flagrant.

Un autre exemple significatif est celui du clavecin Ruckers de 1612 (collection du Musée de la musique), ravalé au XVIII^e siècle. Son couvercle en deux parties présente des peintures flamandes, attribuées à Bril, Brueghel de Velours et van Balen, véritables tableaux pour lesquels on peut se demander si, compte tenu du mode de présentation en biais et non à la verticale, il y a eu une recherche dans le vernis par rapport à la réflexion de la lumière.

Un deuxième élément intéressant pour ce clavecin est la frise de putti qui souligne la structure de l'instrument et en particulier la très belle courbe de la caisse. Cette peinture reprise, par le biais des gravures, de modèles conçus par Erard et Testelin illustre l'intégration de l'instrument de musique dans la conception des « grands décors » qui comprenait la décoration des appartements et du mobilier (y compris les carrosses). Au XVIII^e siècle, il y a des rapprochements possibles entre des décors de clavecin dans l'esprit de Bérain, et ceux de chaises à porteur.

Il existe donc ici des similitudes entre instrument et beaux-arts, grand décor et mobilier (similitude de piètement par exemple).

Michel MENU

L'analogie entre le couvercle du clavecin et les œuvres d'art est intéressante. J'ai à l'esprit une œuvre de Sebastiano Ricci (collection du Musée du Louvre) qui est

désormais présentée comme un tableau de bois, alors qu'il s'agissait à l'origine d'un couvercle de clavecin. L'histoire de cette œuvre a été totalement occultée.

François PEREGO

Tient-on compte de l'inclinaison pour l'effet d'anamorphose ? Ce couvercle n'est pas totalement vertical...

Christine LALOUE

En effet, il n'est pas vertical, et c'est pourquoi je disais qu'il pourrait être intéressant d'étudier la question des vernis, ce qui à ma connaissance n'a jamais été fait. Un phénomène peut être fréquemment observé compte tenu des transformations que les clavecins ont subies : si les peintures des couvercles ont souvent été respectées, les caisses, qui ont été agrandies, ont reçu de nouvelles décorations. Les couvercles portent donc des peintures flamandes, et la caisse un décor du XVIII^e siècle qui reprend des ornements du XVII^e siècle. Cela permet de voir l'évolution du goût.

Remarque de la salle

François Perego a indiqué ce matin qu'à une époque, la tendance a été de vouloir ôter les vernis des tableaux. A quel moment était-ce ?

François PEREGO

C'est une question complexe. Au XVI^e siècle, les vernis maigres à l'essence de térébenthine n'étaient pas utilisées, contrairement aux vernis à l'alcool. Or les vernis à l'essence de térébenthine étaient de toute évidence connus. De Mayerne nous en parle autour de 1620-1640, ainsi que de vernis à l'essence d'aspic, et n'en parle pas comme d'une nouveauté. Nous avons l'évidence d'essence de térébenthine à la fin du XV^e siècle, et l'évidence de recettes de vernis au début du XVII^e siècle.

La réversibilité dépend du fait qu'un vernis maigre ou un vernis gras a été utilisé. En effet, si le vernis gras contient beaucoup de résine et si la peinture est solide, la restauration est possible. Si le tableau est extrêmement sensible aux solvants et si un vernis gras a été utilisé, nous ne disposons pas des moyens physico-chimiques pour l'enlever.

Remarque de la salle

De Mayerne oppose les vernis gras aux vernis maigres, et son souci est moins de pouvoir les retirer que pouvoir les nettoyer.

Michel MENU

Il évoque notamment la possibilité de nettoyer les tableaux avec de la moutarde. Il faut garder à l'esprit le fait que les vernis sont différents selon qu'ils sont destinés aux meubles, aux boîtes, aux tableaux, etc. En lisant les recettes, il est important de voir à quoi le vernis est destiné. De Mayerne donne ainsi la recette d'un vernis spécifique pour la lutherie ; il est parfois très précis, parfois beaucoup moins. On constate par ailleurs, lorsque l'on observe son manuscrit, que tout n'a pas été écrit de sa main. Les restaurateurs ont introduit la notion de nettoyage des vernis ; auparavant, il était certainement nécessaire de les retirer. Je souhaiterais par ailleurs noter que le sens des termes glacis, glaçure et vernis change selon les professions... En peinture, un glacis est nécessairement un système pigmenté alors que le terme de vernis porte une ambiguïté, on attend de lui une transparence, il peut être pigmenté mais plus favorablement coloré.

William WHITNEY

Où se situe en effet la frontière entre un vernis et un glacis ? Les termes en fonction des professions changent : glacis, glaçure. L'une des frontières est la mise en œuvre d'une résine indépendamment des glacis : à mon sens, l'un aurait plus de diluant que l'autre. On évoque une nouvelle fois la question des composants volatils, qui ne sont plus présents chimiquement. La résine a toujours contenu un solvant volatil, mais dans de nombreux procédés, des diluants sont ajoutés. Ils subsistent parfois dans des quantités infimes, et leur origine est très difficile à déterminer.

Stéphane VAIEDELICH

Il est indispensable de prendre en compte la notion de geste et d'intention artistique du facteur ou du peintre. Les travaux concernant la facture instrumentale n'en sont qu'à leurs balbutiements ; l'information est encore très lacunaire, et un travail en collaboration avec les spécialistes du geste est nécessaire. Le travail de reconstitution des vernis permet de faire avancer la réflexion sur le geste et, nous l'espérons, pourra conduire à une meilleure compréhension de la chimie en elle-même.

Remarque de la salle

La chimie est l'étude de la matière. Mais lorsque cette matière n'est plus là, il est bien sûr impossible de l'identifier.

William WHITNEY

Ces travaux sont complémentaires, ce sont les deux morceaux d'un puzzle.

Remarque de la salle

On peut effectuer des déductions par le croisement des regards. Un résultat qui paraît incomplet peut en effet être interprétable par un expert venant d'un autre horizon.

Michel MENU

Des propos qui ont été tenus par Stéphane Vaiedelich et William Whitney, nous pouvons retenir la nécessité d'étudier les composés volatils et les gestes disparus. Un groupe de travail, appelé ASTR, mis en place au sein du comité de conservation de l'ICOM, a pour vocation de mener des recherches sur l'histoire des techniques de l'art. Un colloque a eu lieu à Amsterdam en 2004, et un autre sera organisé à Madrid cet automne. La reconstitution peut fournir une entrée pour comprendre les qualités et les fonctions des vernis.

Remarque de la salle

Le praticien me semble absolument indispensable à cette recherche. Avec une même recette, les résultats obtenus peuvent être totalement différents en fonction de la manière dont les vernis ont été appliqués, et notamment du nombre de couches passées et de la quantité de diluant utilisée. Mais comment le praticien peut-il s'intégrer au protocole ?

François PEREGO

Lors d'un stage que nous avons récemment effectué, nous avons présenté un même vernis à onze luthiers ; la moitié d'entre eux a jugé qu'il permettait d'obtenir un bon résultat, l'autre moitié a pensé le contraire. Chacun a sa pratique et ses gestes, et doit s'adapter au produit, mais aussi adapter le produit à lui-même. Nous avons parlé de diluants, mais rappelons qu'il existe des vernis sans solvant, qui exigent une adaptation de la recette : la viscosité du produit doit être différente de celle d'un vernis à solvant.

Michel MENU

Nous ne pouvons pas étudier tous les paramètres qui entrent en jeu, sans quoi il nous faudrait des millénaires pour résoudre une seule question. Par ailleurs, il me semble intéressant d'observer ce qui a été fait en archéologie, domaine dans lequel des avancées ont été accomplies grâce à la confrontation entre l'expérimentation et les analyses physico-chimiques.

Stéphane VAIEDELICH

Je souhaiterais répondre aux interrogations sur les recherches qui doivent être promues et sur le positionnement des acteurs de la facture instrumentale vis-à-vis des institutions. Le Musée de la musique a un rôle fédérateur pour les acteurs de la facture instrumentale, comme il l'a montré par le passé. Prenons l'exemple de la

facture du piano. Il y a quelque temps, la matière première utilisée par les anciens facteurs pour recouvrir les marteaux des pianos des années 1850 était devenue très difficile à obtenir. A l'initiative du musée, un travail a pu être mené réunissant entre autres des facteurs. Nous avons pu, en regroupant les travaux aboutir à l'organisation d'une journée d'étude d'une part, et d'autre part à la mise en place d'une collaboration avec la société Hermès, qui a mis à la disposition de la facture instrumentale française son réseau de fournisseurs, ses connaissances, ses compétences et son savoir-faire d'expertise. A présent, les facteurs les plus isolés savent où trouver les matériaux qui leur sont nécessaires pour effectuer les restaurations. Nous sommes tous en charge d'un patrimoine, et les questions que vous vous posez sur la restauration, l'entretien ou la conception sont patrimoniales. En ce sens, nous avons le devoir d'articuler une collaboration qui s'inscrira forcément dans le long terme, dont les modalités restent à définir. La relation entre la peinture et la facture étant évidente, la nécessité d'un dialogue entre peintres et facteurs ne fait aucun doute.

Remarque de la salle

Nous avons vu cinq expériences conduites par le musée, avec la participation d'un certain nombre d'acteurs. Avez-vous la volonté de poursuivre cette politique ?

Stéphane VAIEDELICH

La mission fondamentale d'un musée est d'assurer la pérennité des collections dont il a la charge ; son laboratoire doit lui en donner les moyens sur le plan scientifique et technique. Nous travaillons par exemple sur les corpus des Stradivarius parce que notre métier consiste à mettre en œuvre les « meilleures » conditions de conservation possible, au regard des connaissances actuelles.

Remarque de la salle

Travaillez-vous en collaboration sur ces sujets avec les autres musées instrumentaux ?

Stéphane VAIEDELICH

Il existe des collaborations ponctuelles qui permettent à l'ensemble des musées intéressés par la facture instrumentale d'échanger des informations. Nous développons également des collaborations avec des laboratoires de recherche à l'étranger. A l'échelle européenne, seules peu d'institutions s'intéressent à la facture instrumentale et sont dotées des outils avec lesquels nous avons travaillé dans le cadre de ce projet. Le Musée de la musique mène d'autres projets ; l'un d'entre eux, en particulier, dans lequel le C2RMF est impliqué, porte sur le bois et l'interface entre bois et vernis.

Remarque de la salle

Je suis intéressé, en tant que constructeur, par les analyses chimiques, mais je manque de connaissances en ce domaine. Cette journée me donne envie d'avoir plus d'informations sur les techniques anciennes. J'ai beaucoup appris dans les savoir-faire d'autres métiers, et le savoir-faire des métiers qui n'ont pas évolué est primordial. Je n'ai par exemple pas réussi à utiliser la prêle, faute d'indications.

Alex von BOHLEN

Je souhaite encourager tous nos collègues à nous consulter. Nous avons besoin de vos connaissances.

William WHITNEY

Pour en revenir à la prêle, je préciserai que ce matériau est inutilisable sans recette. Elle peut être utilisée selon des procédés très divers, qui peuvent donner des résultats magnifiques.

François PEREGO

J'ajouterai que le moment choisi pour le ponçage est très important : le ponçage d'un vernis peut ne pas fonctionner deux jours après son application, donner un résultat parfait dix jours plus tard, et ne plus être possible après un mois. Le ponçage est une abrasion, et le résultat de l'abrasion dépend de la dureté de la matière poncée. Le moment choisi pour chaque opération est d'une haute importance. Je souhaite par ailleurs noter que le chimiste a un rôle essentiel, dans la mesure où il donne une explication, alors que l'artisan ne donne qu'un précepte. Or un précepte transmis sans être expliqué ni compris est voué à disparaître.

William WHITNEY

Je vous encourage à lire Xavier Guchet qui insiste, dans *Les sens de l'évolution technique*, sur l'importance de l'oubli comme composante de la connaissance. Les secrets d'ateliers ne sont pas réellement des secrets, mais des « surconnaissances ». Le savoir-faire doit permettre d'oublier la technologie.

Michel MENU

Il me semble intéressant, pour clore cette journée, de noter que nous nous sommes largement intéressés aux recettes anciennes, alors que nous aurions pu évoquer les vernis plus modernes mis au point par les industries chimiques. Un colloque plus important aura lieu ici-même les 6 et 7 mars 2007. Je vous appelle à présenter des propositions de communication pour alimenter les réflexions qui seront menées lors de ces deux journées.