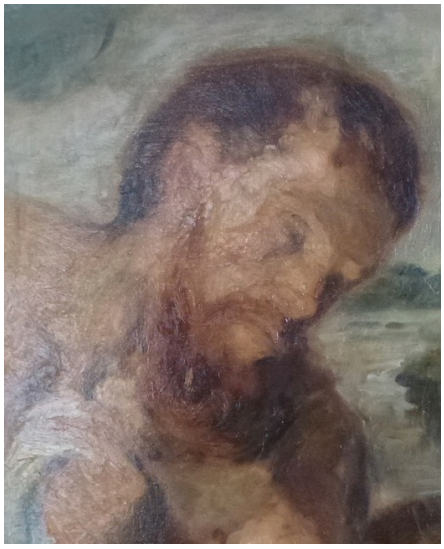
DEVERNISSAGE DE JUPITER ET ANTIOPE



Marguerite Jeanne Carpentier et la technique

Carpentier pratiquait la peinture avec des méthodes classiques apprises en 1905 auprès de Jean Paul Laurens, son professeur aux Beaux-Arts. Elle admirait les peintres comme Rubens, Rembrandt, Velasquez et connaissait la construction progressive d'une œuvre d'art. De la toile à l'enduit, des couches préparatoires à la couche d'huile, et enfin des glacis au vernis.
Pour preuve la qualité de conservation générale de ses œuvres.

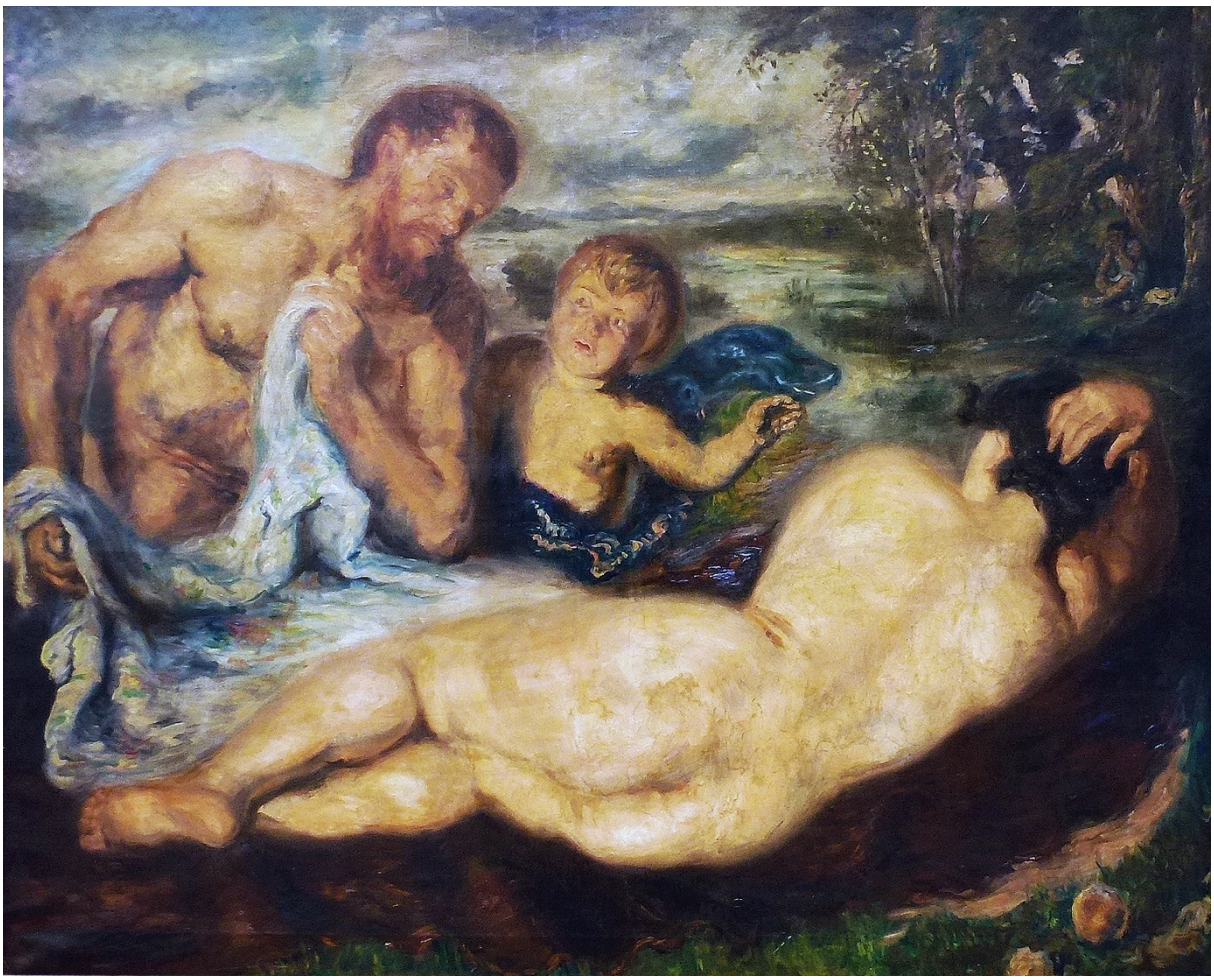
On peut regretter parfois l'utilisation d'un bitume, couleur chère à son maitre Delacroix et dont on connaît maintenant les effets destructeurs - craquelures prématurées que l'on peut voir dans l'esquisse d'Ariane.
Dominique Dupont Dartevelle, son élève, témoigne qu'elle faisait des études préparatoires très approfondies ; études à l'huile souvent sépia, ou noires et blanches, qu'elle dégraissait sur un papier journal afin de construire l'œuvre colorée sur un dessin déjà en pâte ; la règle en peinture étant « gras sur maigre » pour une bonne stabilité de la couche picturale.
Une fois l'œuvre sèche, Marguerite Jeanne Carpentier vernissait **complètement ou partiellement** son œuvre. Ce qui rend le dévernissage très délicat à opérer. On le voit clairement dans ses natures mortes où seul le rouge de garance est largement verni.

La première fois que j'ai restauré une œuvre de Carpentier, « Le Silène gaulois », j'ai été confrontée à ce problème. Bien que verni de façon générale, on sentait sous la couche de dammar, des profondeurs dans les bruns, les rouges et les ocres plus saturés de vernis.

Le cas de « Jupiter et Antiope » est un peu différent, car il est pour l'instant recouvert d'une épaisse couche grise générale et d'un épais vernis jauni, posé par le restaurateur ou propriétaire précédent.
On ne peut pour l'instant détecter les zones particulières de glacis.

Le nettoyage, comme l'explique John Beck, historien d'art dans la revue Ceroart, est une opération cyclique qui ponctue la vie des œuvres d'art. Le jaunissement du vernis s'installe progressivement, tandis que l'intervention de dévernissage, en comparaison, semble instantanée. Elle suscite parfois de véritables chocs esthétiques, ébranlant par moments les théories d'histoire de l'art.
Souvenons-nous au début des années quatre-vingt du tollé soulevé par l'apparition des couleurs vives et acides du plafond de la chapelle Sixtine

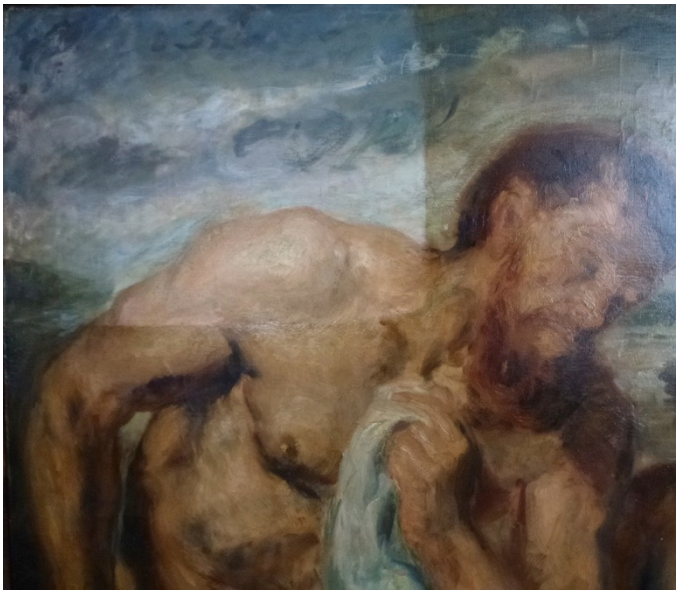
L'image révélée après l'intervention de nettoyage n'est ni l'image originelle produite par l'artiste, ni l'image vieillie, car elle est amputée d'une partie de sa patine. C'est une troisième image, physiquement et esthétiquement différente : un artefact hybride entre un artiste, le temps et une opération conservateur-restaurateur.



Séparons pour plus de clarté, dans notre nettoyage, **les dégradations endogènes et exogènes**. Les deuxièmes concernent les dégradations superficielles altérant l'apparence du vernis sans en modifier la structure, comme l'encrassement et l'empoussièrement. Ces dépôts troublent la perception de l'image et peuvent être traités par des interventions légères de dépoussiérage et de décrassage.

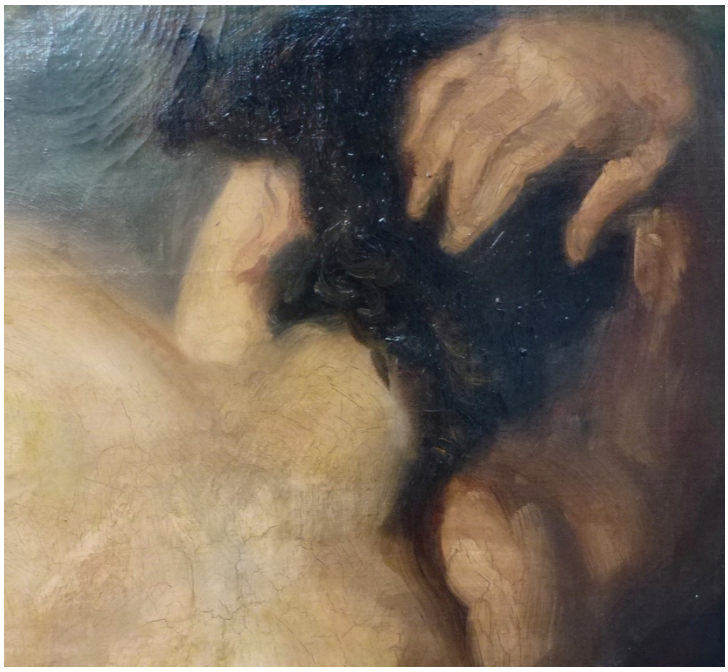
Les altérations endogènes modifient, en revanche, la nature même du vernis et demandent une intervention structurelle fondamentale.
Le vernis jauni a tendance à installer la scène dans un camaïeu jaune-marron : les bleus deviennent verts, les rouges, orangés et les blancs, jaunes. Il rajoute du doré aux teintes ; la clarté et la saturation diminuent. Ce phénomène équivaut à regarder l'œuvre soit à travers un filtre transparent doré, soit éclairé par une lumière dorée. Mais ce filtre ne transforme pas les couleurs de façon homogène : les couleurs sont altérées plus ou moins suivant leur teinte, leur clarté et leur saturation. Le dessin, le contraste et la composition sont également modifiés comme nous allons le voir.

Le vernis jauni diminue ainsi la palette chromatique du peintre et désaccorde les combinaisons colorées. Son retrait ne modifie pas uniformément la dominante orangée et seule une partie des couleurs est translatée vers le bleu. En fait, le retrait du filtre orangé formé par le vernis vieilli permet surtout de retrouver les bleus. Le corollaire de cette dernière donnée est qu'une fenêtre de dévernissage ouverte sur un ciel bleu créera une impression de changement avant / après plus importante que sur une plage colorée rouge ou jaune.



Présent en couche plus épaisse dans les interstices de la matière peinte, le vernis jauni atténue les différences de dénivelés de la peinture et souligne par une couleur plus dense les creux, en exacerbant les coups de pinceau. Le dessin et la composition sont également modifiés. En effet, les lignes vues à travers ce film opacifié de vernis deviennent plus floues. La limpidité de l'air des scènes peintes semble ainsi baisser, comme par un jour brumeux et les couleurs sont plus chaudes, à l'opposé des jours de grand soleil où les lignes sont précises. Voir un paysage dans les tons d'un camaïeu doré situe la scène plus en automne qu'un ciel très bleu et un paysage contrasté. L'atténuation du contraste noir et blanc, du contraste couleur ainsi que le floutage des lignes vient alors diminuer la perspective des plans. La scène parait plus resserrée, avec moins de nuances et de plans.

Le Nettoyage en deux étapes de « Jupiter et Antiope »
La première action est le dégraissage/dépoussiérage de la surface du vernis. En effet, les matières exogènes souvent faites de pollution, nicotine, graisses s'agglomèrent en plaques et dans les empâtements et bloquent l'action des solvants.

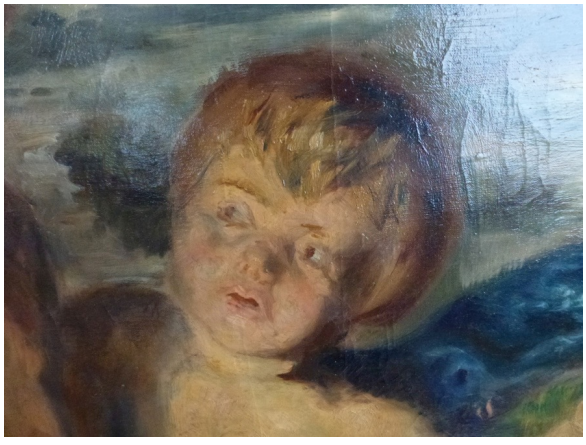


Les tests au citrate d'ammonium dilué à 7% se sont avérés efficaces pour éliminer la couche grisâtre.
Rappelons qu'autrefois les tableaux étaient quasi systématiquement rentoilés et que l'une des opérations consistant à couvrir la face du tableau par une colle de pâte et un papier permettait lors de leur retrait de nettoyer la surface du vernis. La colle de peau, d'un PH acide, jouait alors le rôle de « savon ». Les évolutions de nos techniques font que cette opération est peu à peu abandonnée. Nous sommes donc contraints de renouveler nos méthodes. C'est ainsi qu'apparaissent les gels d'agar et de klucel qui nous permettent de nettoyer les salissures en limitant l'apport d'eau.

Les altérations endogènes dans l'œuvre « Jupiter et Antiope »
Le vernis jauni et épais, passé tardivement, est composé de résine dammar et de térébenthine, la lumière UV nous **montre une couche** ….
Plusieurs types de solvant s'offrent à nous, les meilleurs tests sont obtenus avec un mélange de White spirit et d'éthanol. Lors des tests on constate que le vernis peut s'alléger, c'est à dire diminuer progressivement ; cela permet une action contrôlée, un recul sur le travail quasi définitif que l'on fait sur l'œuvre.
Particulièrement dans les grand formats la vision de loin est très importante, l'harmonie et l'équilibre de l'ensemble doit toujours être au cœur de ce travail délicat.

Deux méthodes d'applications s'offrent à nous :
Le mélange de solvants trouvé peut être passé tel quel ou bien en gel.
Ces deux techniques sont comme deux outils, dont le restaurateur peut se servir.
Le dos la toile de « Jupiter et Antiope » montre des zones plus sombres suivant le réseau de craquelures de la face. En suivant ces craquelures, la dernière couche de vernis s'est infiltrée dans ce jeu de fentes, comme s'infiltrerait l'eau dans un mur fendillé.
Rappelons que le vernis est une substance filmogène transparente appliquée à la surface d'un tableau pour en améliorer l'aspect esthétique et le protéger des agressions extérieures. En revanche quand il est passé, cinquante ans plus tard, et qu'il atteint la fibre

de lin il la durcit et la rend cassante, provoquant à la longue des déchirures dans l'œuvre.
Lors de l'allègement du vernis la dilution du vernis par le solvant va lui permettre de se glisser lui aussi dans les craquelures citées ci-dessus.
La meilleure façon de lutter contre cette migration est donc d'épaissir notre mélange, de le rendre plus visqueux avec des matières comme le calcogel, klucel ou laponite.
L'action mécanique n'est alors plus du tout semblable et c'est plus en « temps de pose » que l'on définit l'allègement, et non en geste.
Rappelons notre problème majeur : Carpentier vernissait partiellement les tableaux et jouait avec les glacis. Cela complique infiniment notre travail.
Il faudra donc alterner les deux outils :
Le gel pour dégrossir la masse épaisse du vernis sans provoquer la migration vers le dos de la toile, action mécanique et systématique nécessaire sur cette couche très épaisse.
Le solvant libre, où la main du restaurateur ressentira les couches variées du vernis, comprendra l'accroche du vernis sur le coton, modulera sa force et son passage sur les matières irrégulières de la couche picturale, méthode moins scientifiquement contrôlée, mais plus en correspondance avec l'histoire de la matière.
Ce moment de l'allègement est pour le restaurateur celui où il se rapproche le plus de la main de l'artiste. Chaque coup de pinceau, chaque empâtement, est révélé sous le coton roulé chargé de vernis jaune.
Je me souviens d'une fois où un restaurateur m'avait montré comment glisser ses doigts dans le vernis au moment où la résine se dilue pour répartir la matière en douceur ; méthode que j'ai dû malheureusement abandonner, pour une question évidente de santé, mais qui a eu le mérite de me rendre sensible à une certaine alchimie entre l'artiste et le restaurateur.
Rappelons que le travail de dévernissage est toujours réalisé sous le contrôle de la lumière UV, qui nous montre la diminution progressive de l'épaisseur du vernis. Mais il faut prendre garde de ne pas systématiser : ce n'est pas parce qu'il reste du vernis à la lumière U.V. dans une zone qu'il faut insister lourdement. La main et l'œil sont toujours primordiaux.

Vingt cinq ans de pratique de la restauration m'ont convaincue que cette étape de dévernissage, appelée pudiquement allègement, est l'une des plus influentes dans la vie d'une œuvre. Elle est facile à première vue, mais il ne faut jamais se précipiter, il faut avoir une vision de l'ensemble, toujours compter sur son expérience, autant que sur la science. Celle-ci, grâce à Dieu, évolue rapidement et nous donne chaque jour de nouveaux outils passionnants, et de moins en moins toxiques, tant pour l'œuvre que pour le restaurateur.

Référence électronique
Grazia Nicosia, « Le vernis des apparences », *CeROArt* [En ligne], 5 | 2010, mis en ligne le 14 avril 2010, consulté le 29 mai 2016. URL : http://ceroart.revues.org/1483
James Beck, *professeur d'histoire de l'art dénonce le nettoyage excessif réalisé par les restaurateurs du Vatican, et crée alors une association de vigilance : Artwatch International Inc. Sur l'émoi public suscité par la réception des travaux de restauration de la chapelle Sixtine, confer l'article de CAST, D., « Finishing the Sistine», dans The Art Bulletin Magazine, 1991, vol. 73, n° 4, p. 669.*
BOUST, C., EZARTI J.-J., *« la mesure de la couleur appliquée à la restauration et à la diffusion des œuvres d'art », dans Techné : la couleur des peintures, n° 26, 2007, p. 113-120.*