

Courbet comme il se voit

PAR LAURENCE D'IST

Domicilié dans les sous-sols du Palais du Louvre, le Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF) est un établissement rattaché au ministère de la Culture, singulier par la nature de ses services. Créé en 1927, il dispose de laboratoires pointus et innovants pour une approche globale de la conservation et de la datation des biens culturels. La documentation et la diffusion de leurs connaissances sont uniques en Europe. Visite aux côtés de Bruno Mottin, conservateur au sein de son département Recherche, en pleine analyse d'une peinture attribuée à Courbet.

Sa première mission est d'être au service des 1200 musées de France qui en formulent la demande, que ce soit pour analyser une de leurs œuvres ou pour la restaurer, tous objets ou périodes confondus. La deuxième concerne l'examen des œuvres proposées à l'achat ou en don aux musées pour savoir si leur état de conservation mérite acquisition. Enfin, la troisième mission, et la plus passionnante pour Bruno Mottin, est de compléter de manière globale et transversale la connaissance d'un artiste par l'étude systématique de ses œuvres. Ainsi, il a pu au cours de sa carrière analyser le corpus des œuvres de Courbet présentes dans les collections publiques françaises, soit 150 dossiers complets de références ; un trésor d'imagerie, de radiographies qui permettent de recouper assez vite les informations dès qu'un nouveau tableau se présente. Coïncidence fortuite, Bruno Mottin doit donner son avis expert sur une peinture attribuée à Courbet dont l'acquisition est envisagée par un musée. « Le sujet est délicat, avance-t-il, car les œuvres sur ce thème (une marine) sont nombreuses et les critères d'authentification ne sont pas stabilisés. Entre les peintures présentées au Salon pour lesquelles on possède un historique complet et les nombreuses versions

qui en dérivent, comment différencier œuvres originales et copies ? Courbet est toujours en train de varier, et de ne pas faire ce que l'on attend de lui. Il s'imbibe de l'art des autres peintres et change de style selon la personne à qui il s'adresse. »

Interpréter les images ?

Bruno Mottin fait défiler une série d'images : la radiographie révèle d'infimes manques de matière par endroits et une très petite déchirure, plus mince qu'un cheveu. La lumière directe puis les lumières rasantes informent sur l'état de la surface, la fluorescence verte donne des indications sur le vernis, les nettoyages et les retouches. La photographie infrarouge fausse couleur instruit sur la finesse des matières tandis que la réflectographie infrarouge permet d'aller jusqu'à la préparation, où l'on découvre le visage d'une femme esquissée au pinceau. « Malheureusement, on ne connaît pas de portrait comparable chez Courbet », relève Bruno Mottin, ajoutant que le peintre écrase ses empâtements qu'il travaille au couteau très finement. Ainsi, « c'est plutôt bon signe d'avoir très peu de matière ». Sous l'examen binoculaire, agrandissant considérablement la signature, l'on saisit les



traces du pinceau ayant entraîné la couche du dessous « signifiant que la peinture était encore fraîche quand le peintre a signé ». Un autre point positif puisque « Courbet ne signait souvent ses tableaux que quand il les vendait, mais que les paysages de mer étaient commercialisés tout de suite ». L'autre critère concerne « la limite entre le ciel



et la mer que relate l'historien de l'art Klaus Herding dans un article. Courbet a du mal à fixer sa ligne d'horizon, montant très souvent la mer pour la recouvrir ensuite par le ciel. Des petits signes positifs qui ne permettent cependant pas de garantir l'authentification, qu'on a vu contestée par l'expert international de Courbet, Jean-Jacques Fernier »,

modère le conservateur devant la preuve en image que le bleu de Prusse de la mer réapparaît discrètement sous le brun du coucher de soleil.

Le C2RMF n'a pas réalisé de prélèvement de peinture, mais une série de pointés de spectrométrie de fluorescence sous X donne des informations sur la composition des matières. La spectrométrie

de fluorescence X en deux dimensions offre une vision complète des différents pigments des couches picturales. Les images du zinc, du vermillon, du cobalt, du calcium et du plomb offrent une

Gustave Courbet. *La Vague*.
1870, huile sur toile, 65,8 x 90,5 cm.
Musée des Beaux-Arts, Lyon.



Gustave Courbet. *Les Baigneuses*.
1853, huile sur toile, 227 x 193 cm. Musée Fabre.
En haut : image numérique en lumière infrarouge, niveaux de gris.
En bas : radiographie mettant en évidence
deux compositions sous-jacentes à l'œuvre définitive.
C2RMF.

mine d'informations sur la technique du peintre. Car la radiographie révèle souvent la présence de compositions sous-jacentes : faute de succès à ses débuts, Courbet recouvrait ses peintures d'autres compositions, à l'instar des *Baigneuses* (1853) qui recouvrent deux autres compositions sous-jacentes, dont *La Nuit de Walpurgis*, qu'il expose au Salon de 1848.

Devant ce puits de connaissances constamment enrichi par les outils scientifiques, l'on s'attend à ce que les analyses publiées par le C2RMF connaissent un retentissement mondial. Mais, « plébiscité pour la conservation et l'archéologie, les historiens d'art restent encore prudents pour ce qui relève de la peinture ; un domaine trop spirituel pour lequel l'expertise de l'œil prévaut », note Bruno Mottin. Ce fut le cas du dossier sur Léonard de Vinci publié en 2004, accueilli comme les travaux d'un laboratoire surinterprétant ses observations. Mais ces avancées ont été progressivement intégrées à la connaissance du maître. De même pour « Goya peintre » [voir les revues *Technè* n° 53 et *Art Absolument* n° 103], le Centre apporte des réponses à la question de l'atelier abordée par l'experte Juliet Wilson-Bareau, mais qui fait encore l'objet de nombreux débats. « Nous sommes persuadés que nos propositions seront acceptées avec le temps et que les historiens d'art développeront eux aussi le savoir de lire et d'interpréter l'imagerie scientifique. »

À lire

Revue *Technè* n° 55 –
*Matières noires, sens
et substances, 1.*

C2RMF, 142 p. – 25 €

Sont notamment abordés
les noirs de Pierre Soulages,
en plein questionnement
de conservation et de restauration.

Delacroix et Courbet, la rencontre qui n'avait pas eu lieu

—
PAR LAURENCE D'IST
—

Delacroix s'invite chez Courbet

Musée départemental Gustave-Courbet, Ornans. Du 28 octobre 2023 au 4 février 2024
Commissariat : Claire Bessède et Benjamin Foudral

Le temps de la fermeture temporaire pour travaux de l'atelier-musée parisien du peintre Eugène Delacroix (1798-1863), la quasi-totalité de sa collection voyage chez Courbet (1819-1877) dans sa maison-musée à Ornans dans le Doubs. À travers le dialogue de leur peinture et de ce que nous dit leur entourage du tempérament de ces personnalités opposées qui s'estiment, l'exposition provoque, non sans malice, la rencontre posthume et inédite entre ces deux figures majeures du XIX^e siècle.



Eugène Delacroix. *L'Éducation de la Vierge*.
1842, huile sur toile, 95 x 125 cm. Musée national Eugène-Delacroix, Paris.



L'intimité des premières salles de l'exposition, conjointement montée par Benjamin Foudral, directeur-conservateur du musée et Pôle Courbet et Claire Bessède, directrice du musée national Eugène-Delacroix, offre la vision privée des maîtres en leur demeure. D'abord, celle de Delacroix dans son atelier – avec sa vraie palette en bois disciplinée contre celle fougueuse de Courbet – qui croque sans relâche tant sur papier que sur des toiles de petit format notes et esquisses de ses commandes monumentales. Tandis que Courbet fait œuvre graphique de ses moindres formats sur papier ou toile. On y découvre aussi de belles feuilles de la collection privée de Delacroix signées Théophile Fielding (1781-1851) et les œuvres des amis peintres qui reprennent leurs sujets. Rappelons que si Courbet copie pour se former *La Barque de Dante* au Louvre, le

maître romantique est un modèle de son vivant, et les artistes vont jusqu'à reproduire l'œuvre qu'il est en train de peindre. C'est le cas de *La Mort de Sardanapale* (1827) d'après Delacroix de Louis-Henri Hippolyte Poterlet (1803-1835), saisissante malgré sa petite taille par la teinte congestionnée du couvre-lit. Preuve de sa proximité avec l'originale, elle sert de référence à préciser les teintes lors de la restauration par le C2RMF du chef-d'œuvre de Delacroix en 2022. On retrouve aujourd'hui la fascinante modernité qui fit scandale par ce drapé sanguin qui traverse la scène comme une coulée de lave. Sous le pinceau palpite le pouls du corps supplicié vers le spectateur pris dans le mouvement de l'horreur.

Personnalité incontournable de la scène artistique, c'est par l'intermédiaire d'un critique, Théophile Silvestre,

que Delacroix aurait rencontré Courbet, alors en quête de soutien pour entrer au Salon dont son aîné est membre du jury. À l'issue de cette première visite, devant les *Baigneuses* (1853), Delacroix écrit dans son journal intime regretter « la vulgarité et l'inutilité de la pensée » de la peinture. Puis le ton change quand Courbet expose dans son Pavillon du Réalisme édifié par ses soins pour y présenter ses toiles refusées à l'Exposition universelle – où pourtant une dizaine de ses peintures partagent les cimaises avec celles de Delacroix notamment... Courbet profite de cette vitrine offerte par l'événement pour se mesurer aux maîtres et se montrer en rupture des institutions. Devant *L'Atelier du peintre* (1854-55), refusé, qu'il qualifie de « chef-d'œuvre » dans son journal, Delacroix ajoute : « Pendant près d'une heure... je ne pouvais m'arracher de



cette vue. » Sans jamais dire ouvertement ce qu'il pense de la peinture de son cadet, c'est certainement lors de cette visite que le maître comprend – et tait – qu'au-delà de leur différence, Courbet cherche comme lui à imposer son style sans se conformer à l'institution. Utilisant lui aussi des formats démesurés, à son tour il compose une peinture d'Histoire d'une autre modernité, où la nature et la faune, les gens du peuple et la société progressiste composent la mythologie nouvelle du réalisme rural et social. En se rendant sur ses terres jurassiennes, on vit l'expérience des paysages par sa peinture et sa peinture par la vue des paysages. L'éclat minéral des mâchoires rocheuses qui coiffent les falaises boisées sculpte sa touche au couteau et la teinte de ses blancs calcites ; expliquant la matière minéralogique et presque cosmique de l'écume

bouillonnante des vagues et de la ouate des manteaux neigeux représentées sur ses toiles.

Si Delacroix semble taiseux, autant Courbet apparaît provocateur et irrévérencieux quand l'élus républicain, acteur de la Commune, dit du maître : « Delacroix serait un très grand peintre si le relâchement, le dévergondage de ses formes n'arrivait pas jusqu'au fantastique. » Après avoir été sa référence, il relègue le peintre indépendant devenu académicien en contre-modèle. À sa mort, alors que Courbet s'est réfugié en Suisse, le cénacle artistique parisien rend hommage, non à leur ami peintre en exil politique, mais à Delacroix en se représentant sous son autoportrait. Ce « bras d'honneur » cocasse en dit long sur la figure tutélaire de Delacroix, mais aussi sur l'ego surdimensionné de Courbet,

agaçant ses contemporains. Pour l'austère Delacroix et l'épicurien Courbet, la peinture reste absolue ; leur engagement en elle est total et inconditionnel. Seule capable à faire plier le regard de la société et à s'imposer au pouvoir d'État. Chacun dans son style y parvient. C'est là qu'opère leur rencontre ; leur ambition se fonde à leur passion. ■

Gustave Courbet.
Pirate prisonnier du dey d'Alger.
1844, huile sur toile, 81,3 x 65,4 cm.
Musée départemental Gustave-Courbet, Ornans.

À gauche : Louis Henri Hippolyte Poterlet.
La Mort de Sardanapale, d'après Eugène Delacroix.
1827, huile sur toile, 46,3 x 56 cm.
Musée national Eugène-Delacroix, Paris.