



C2RMF

3. LE FIFRE, peint par Édouard Manet en 1866 (musée d'Orsay, Paris). La lumière ultraviolette (à droite) révèle des repeints. La signature visible à la hauteur de la cheville apparaît sombre sous éclairage ultraviolet : c'est un repeint réalisé tardivement sur le

verniss. Ce tableau a subi une restauration durant laquelle la signature originale, dans le coin inférieur droit, a été recouverte d'un repeint, puis une signature apocryphe a été apposée, un peu au-dessus de la première signature masquée.

ont été posés sur les vernis qui fluorescent dans l'ultraviolet, recouvrant le tableau d'un voile bleuâtre. Sur ce voile, les repeints apparaissent sous forme de taches sombres. Sur le *Fifre*, d'Édouard Manet, des repeints masquent ainsi une signature ancienne (voir la figure 3). Le fait qu'une restauration très étendue ne soit pas signalée au public ou à un acheteur potentiel peut être, nous le verrons, considéré comme une falsification.

Seconde catégorie de travaux au laboratoire, les méthodes d'analyse. Leur mise en œuvre nécessite parfois un microprélèvement, comme c'est le cas des études sur des échantillons de matière picturale qui révèlent la stratigraphie des peintures. Ces derniers sont examinés au microscope optique ou au microscope électronique à balayage. Cependant, certaines mé-

thodes d'analyse sont non destructives. C'est le cas de la microfluorescence X directe ou de l'analyse pixe.

Dans la microfluorescence X, une source de rayons X (tube à rayons X) excite les atomes des pigments. La fluorescence de ces atomes est enregistrée, puis analysée. Le spectre qui en résulte possède des raies, caractéristiques des atomes qui ont émis la fluorescence. Grâce à ce spectre, on connaît la composition de la surface analysée. La méthode PIXE est similaire, excepté la source d'excitation qui n'est pas un tube de rayons X, mais un faisceau de particules créé à l'aide d'un accélérateur.

Le but essentiel de l'analyse est ainsi l'identification des matériaux constitutifs d'un tableau, ceux de son support, de sa préparation, de ses couches colorées et de leur liant, mais

aussi de sa ou de ses couches de vernis et des repeints consécutifs à d'éventuelles restaurations. Cette identification permet de confronter la liste des constituants découverts et la littérature technique contemporaine de l'œuvre : traités, documents d'archives, tels les statuts des guildes des peintres. Cette littérature est très réduite pour les époques les plus anciennes, mais les travaux de laboratoire ont considérablement enrichi notre connaissance des matériaux, et les données acquises depuis des décennies constituent une ressource précieuse.

Grâce à ces analyses, on a établi une table qui indique approximativement la chronologie et la géographie de l'apparition et de l'utilisation des pigments. Pour le jaune de plomb et d'étain, par exemple, nous avons

établi des esquisses de cartes de répartition des éléments constitutifs de ce pigment sur une centaine d'échantillons de jaune provenant de tableaux italiens des XIV^e et XV^e siècles.

Deux variétés de jaune de plomb et d'étain ont été mises en évidence. La première, constituée essentiellement de plomb et d'étain, la seconde de plomb, d'étain et de silicium. On a constaté que la seconde variété de ce pigment avait été remplacée par la première dans les années 1430-1440. La première variété est, par exemple, présente sur la palette du peintre Piero della Francesca dont le portrait de Sigismond Malatesta est conservé au Louvre (voir la figure 6).

D'autres pigments synthétisés aux XIX^e siècle, tels le blanc de zinc et le sulfate de baryum, ou au XX^e siècle, tel le blanc de titane, fournissent, si leur présence comme élément constitutif originel de la couche picturale d'une peinture est avérée, de bons repères pour la date de réalisation de certains faux.

Typologie des faux

Toute typologie du faux prend non seulement en compte les caractéristiques techniques d'une œuvre, mais aussi son contexte d'apparition. Certaines falsifications profitent habilement d'une situation où la demande d'une image se fait ressentir. Ce fut probablement le cas pour le portrait présumé de Bernard Palissy, céramiste de la Renaissance. La publication, en 1855, de l'essai biographique *La vie des grands hommes*, par Alphonse de Lamartine, où le céramiste figure en bonne place, joua un rôle considérable dans le parachèvement d'une réhabilitation entamée au XVIII^e siècle. Dès lors, sa gloire n'allait cesser de croître.

Cependant, l'existence légendaire de cet artiste se devait d'être associée à une effigie qui faisait alors défaut. En 1864, le musée de Cluny faisait l'acquisition d'un portrait peint sur vélin portant une inscription en lettres dorées : B. Palissy (voir la figure 4).



4. CE PORTRAIT REPRÉSENTE-T-IL VRAIMENT BERNARD PALISSY ?
L'analyse a montré que ce tableau contenait un pigment vert inventé en 1838 : l'identification du personnage avec le céramiste de la Renaissance est aujourd'hui douteuse (Écouen, musée national de la Renaissance).

Très vite, cette œuvre fut reproduite à satiété dans l'abondante littérature consacrée à ce maître-céramiste.

Ce n'est qu'en 1990 que des doutes sur l'authenticité de ce portrait furent exprimés. L'auteur de la notice du portrait dans le catalogue de l'exposition *Bernard Palissy, mythe et réalité*, alors tenue à Sainte, fait remarquer que «cette inscription semble avoir été apposée après l'exécution du portrait, et l'on peut constater que les trois dernières lettres du nom de l'artiste sont moins régulièrement disposées que les autres». Si ce dernier argument paraît peu convaincant, l'intuition initiale s'est trouvée confortée par l'analyse de l'œuvre à l'aide de la méthode PIXE. Cette analyse révéla que l'ensemble du fond vert de l'œuvre, y compris sous les lettres de l'inscription, était constitué d'un pigment contenant du chrome. Ce pigment vert est très probablement du vert émeraude (oxyde de chrome hydraté), le tout premier des pigments verts au chrome inventé au XIX^e siècle, en 1838. À lui seul, ce résultat disqualifie

presque entièrement l'identification du personnage avec Bernard Palissy.

Par ailleurs, sur l'habit du modèle, la matière grise du col contient du jaune de Naples, un antimonié de plomb. Apparu en France sur les palettes des peintres dans la seconde moitié du XVII^e siècle, ce pigment était encore en usage à la fin du XIX^e siècle. Cet indice est cependant moins probant que pour le matériau présent sous l'inscription : il pourrait s'agir d'un matériau de restauration, présent seulement localement.

En l'attente d'avis plus informés, fondés notamment sur une étude stylistique comparative d'œuvres équivalentes attestées du XVI^e siècle, bornons-nous à constater la falsification suivante : la réalisation, au XIX^e siècle, d'un fond et d'une inscription qui confère à une œuvre, dont l'auteur est resté très sagement anonyme, le grand intérêt d'être la prétendue effigie princeps de l'un des héros de l'Histoire de France.

Plus récemment, nous avons détecté ce qui est sans doute, à l'instar de l'exemple précédent, un cas de falsification partielle portant cette fois sur une signature. En 1998, le musée Saint-Denis, à Reims, a confié au laboratoire une série de peintures cataloguées sous le nom de Camille Corot, peintre français précurseur de l'impressionnisme (1796-1875).

L'une d'elles présentait d'emblée des différences stylistiques importantes avec l'œuvre de ce peintre. Le *Sous-bois* (voir la figure 5), œuvre d'ailleurs d'une bonne qualité picturale, s'apparente plus à l'art des peintres de Barbizon qu'à celui de Corot. L'œuvre a initialement été peinte sur une feuille de papier, puis, à une date indéterminée, elle a été légèrement agrandie : la feuille a été fixée sur une toile plus grande, montée sur un châssis rigide, opération nommée marouflage. Un détail de la signature en photographie infrarouge montre que celle-ci est à cheval sur le bord irrégulièrement découpé du support de papier original et la toile

un peu plus grande sur laquelle ce dernier a été marouflé.

L'apposition de la signature est donc postérieure à l'opération de marouflage, qui elle-même n'est probablement pas consécutive à la création de l'œuvre, en raison de l'aspect irrégulier, et donc déjà un peu altéré, des bords du papier. Ces constatations ne prouvent rien *stricto sensu*, mais, dans le contexte, elles jettent la suspicion sur la signature qui pourrait être une falsification à visée commerciale.

Quand le faux recouvre le vrai

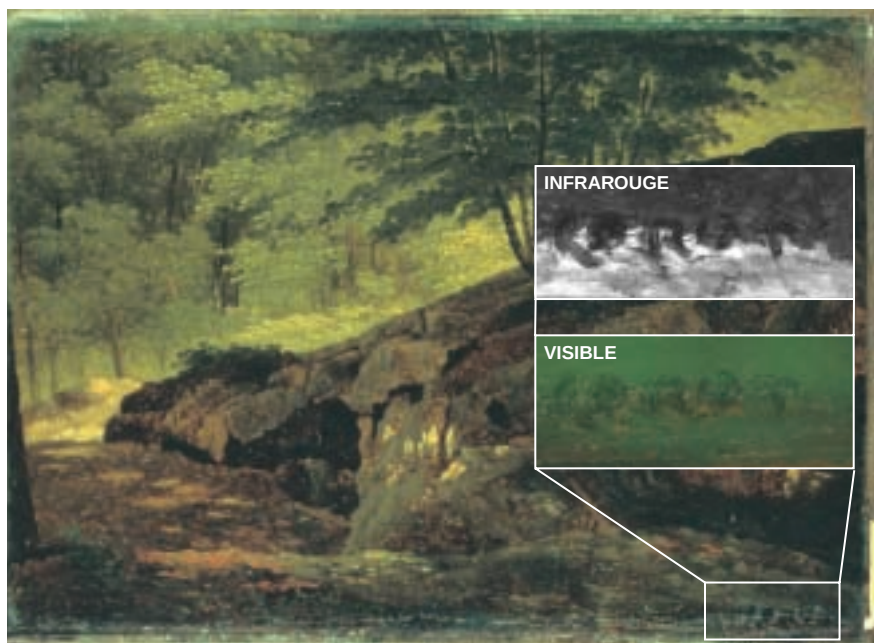
La part de la falsification peut bien sûr aller au-delà de l'ajout d'une inscription ou d'une signature apocryphe. Nous avons étudié un cas fort intéressant de récupération d'un panneau comportant non seulement un support ancien, mais aussi un fragment de composition peinte sous-jacente. La *Dame en prière* (voir la figure 7), conservée au Louvre, a été étudiée au laboratoire en 1995 dans le cadre de la préparation du catalogue des peintures espagnoles.

Cette peinture était jusqu'alors cataloguée comme étant celle d'un artiste espagnol de la fin du XVI^e siècle. La radiographie de ce panneau de chêne révéla la présence, à droite, d'une bande verticale de six centimètres de large sur laquelle la densité de matière picturale est très inférieure à ce qu'elle est ailleurs. Grâce à cette radiographie, nous avons également découvert une composition sous-jacente constituée de fragments de personnages féminins en prière, tournés vers la gauche. Dans les triptyques, c'est en effet le volet de droite qui accueillait traditionnellement les personnages féminins tournés vers le panneau central, une scène sacrée, objet de leur dévotion. C'est donc très probablement un fragment de volet droit de triptyque. La moitié d'un visage se voit à gauche du personnage visible aujourd'hui en surface.

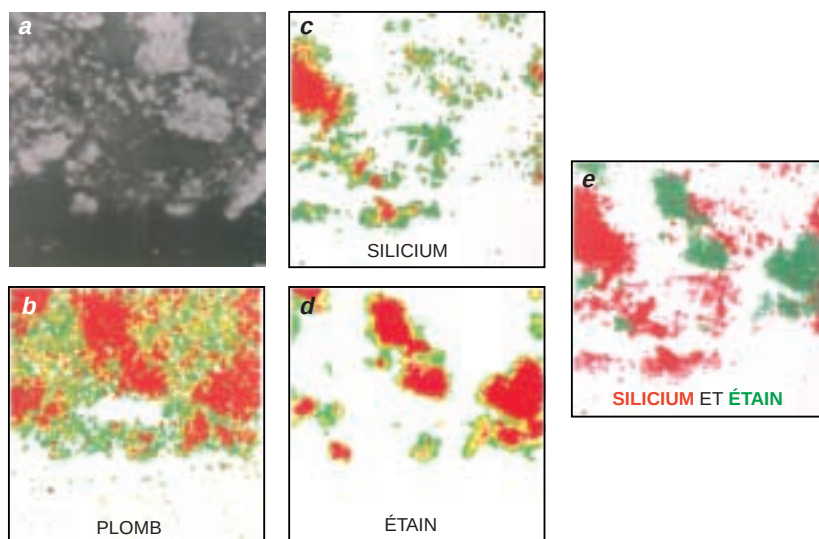
Le long du bord supérieur du panneau, on aperçoit les mains et le col blanc d'une femme qui, de par son costume, devait être une religieuse. L'analyse d'un prélèvement de matière picturale au microscope électronique à balayage et celle de l'œuvre en microfluorescence X ont révélé que la couche de préparation originale

était probablement constituée de carbonate de calcium. C'est le type de préparation qui prédomine dans le Nord de l'Europe à cette époque, l'Espagne étant alors, comme l'Italie, plutôt coutumière des préparations au sulfate de calcium, elles aussi de couleur claire.

D'autre part, l'ensemble du fond vert sombre de la composition, tant sur la bande verticale déjà signalée à droite que sur le reste du fond, est constitué de vert au cuivre et à l'arsenic, dit vert Véronèse, et localement de grains de jaune de chrome. Ces pigments ont été découverts au XIX^e siècle. L'examen



5. LE *SOUS-BOIS*, ANCIENNEMENT ATTRIBUÉ À CAMILLE COROT porterait une fausse signature. Son style s'apparente plus à celui de l'école de Barbizon qu'à celui de Corot. De surcroît, l'éclairage infrarouge montre que la signature de Corot, en bas à droite, est à cheval sur le papier de l'œuvre originale et sur la toile avec laquelle le tableau a été légèrement agrandi. Il s'agirait donc de la récupération de l'œuvre d'un artiste anonyme à des fins commerciales (musée Saint-Denis, Reims).



6. FRAGMENT DU *PORTRAIT DE SIGISMOND MALATESTA*, de Piero della Francesca (musée du Louvre), observé au microscope électronique (a). Sur cet échantillon d'une dizaine de micromètres de côté, l'analyse révèle la densité de différents éléments (b, c, d), la densité croissant du vert au rouge. Quelle variété de pigment jaune a été utilisée? Celle constituée essentiellement de plomb et d'étain, ou celle qui contient en plus du silicium? Le fragment contient effectivement du silicium, mais sa répartition n'est pas corrélée avec celle de l'étain (e) : ils n'appartiennent donc pas au même pigment. C'est la première variété qui a été utilisée et le silicium provient ici d'un pigment ocre.