

Recherches technologiques sur la peinture de Cuno Amiet 1883–1914

Dans le passé, les travaux consacrés à la peinture de Cuno Amiet portaient généralement sur les idées sous-jacentes à ses œuvres et sur leur apparence extérieure. Ce n'est que depuis peu que des analyses fondées sur la technologie de l'art abordent aussi la dimension matérielle de cette production.

Karoline Beltinger

L'Institut suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA) a achevé avec succès ses recherches technologiques sur la technique picturale de Cuno Amiet dans son œuvre de jeunesse (jusqu'en 1914): le troisième volume de la série KUNSTmaterial présente les résultats de ces travaux, en replaçant la création d'Amiet dans les débats du tournant du XX^e siècle sur les questions de technique picturale (fig. 1).

Dans un premier temps, la recherche s'est concentrée sur soixante peintures, expertisées à l'Institut ou sur place, puis sur les archives de l'Institut et les données technologiques qu'elles contiennent, enfin sur des sources écrites livrant des indices sur les matériaux et techniques utilisés par Amiet et ses contemporains. Les analyses scientifiques des matériaux et notamment l'identification des liants ont joué un rôle-clé dans ces examens. Car même si le commerce proposait depuis longtemps au tournant du XX^e siècle un riche assortiment de produits finis, un nombre croissant d'artistes – dont Amiet – s'étaient mis à confectionner eux-mêmes à partir de matières premières ou de produits semi-finis leurs couches de fond et leurs couleurs, leurs médiums et leurs vernis, et donc à tester de nouveaux liants.

Les années de formation et l'œuvre de jeunesse d'Amiet coïncident avec une période de grands débats théoriques et une succession d'«-ismes» à courte durée de vie. Selon les observations faites tout au long du projet et comme le démontre cette publica-



Fig. 1: Kunsttechnologische Forschungen zur Malerei von Cuno Amiet 1883–1914

tion, une correspondance directe peut être établie entre le pluralisme stylistique de ses toiles de jeunesse et leur diversité matérielle et technique. Très réceptif aux nouvelles possibilités d'expression, Amiet reprenait volontiers les approches inédites et les techniques en vogue. On le voit par exemple à l'apprenti de ses œuvres: pendant ses années de formation et d'études, il a peint sur des couches de fond appliquées industriellement, peu absorbantes et

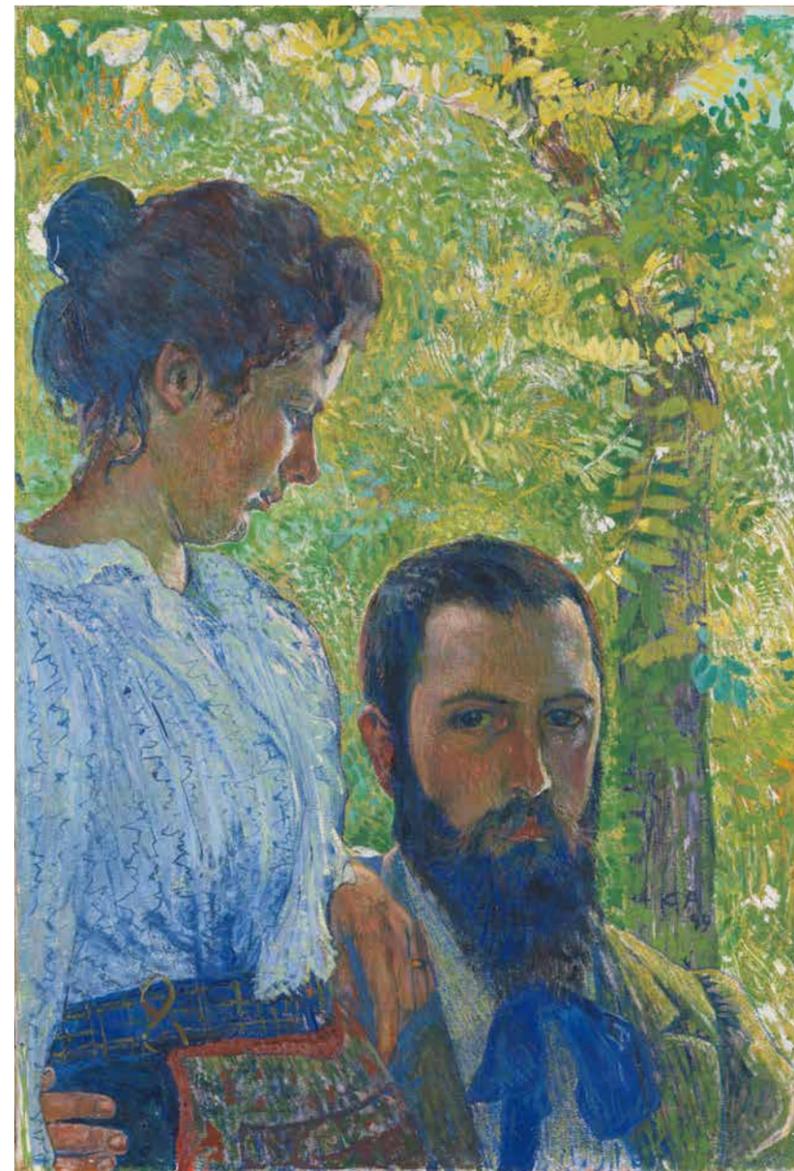


Fig. 2: Selbstbildnis mit Gattin [Autoportrait avec épouse], 1899, tempera sur toile, 76 × 52 cm, Collezione Città di Lugano, © M. + D. Thalmann, Herzogenbuchsee. Comme l'indiquent des sources et les analyses de matériaux, Amiet a utilisé pour cette peinture une tempera à l'œuf et à l'huile (appelée tempera de Lompeck)

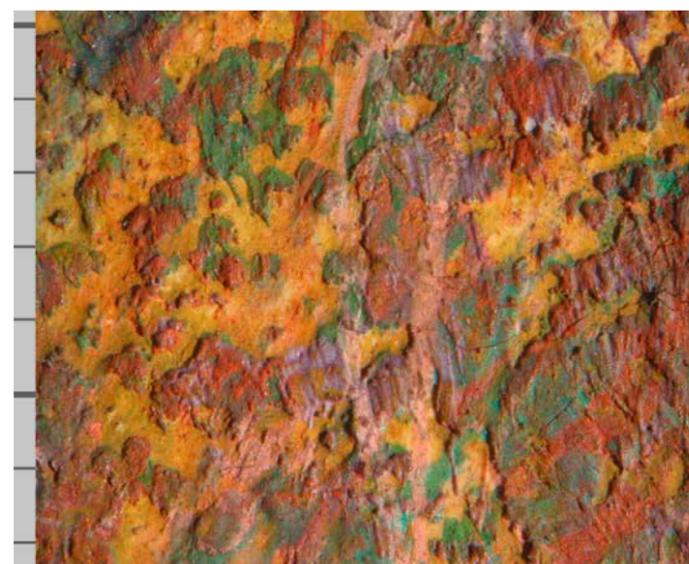


Fig. 3: Selbstbildnis mit Gattin [Autoportrait avec épouse], détail (env. 8 × 11 mm) de la joue d'Anna Amiet. La peinture appliquée par couches successives était très visqueuse; les coups de pinceau ne donnent pas une impression de continuité mais font penser – par analogie au pastel gras – à une accumulation de petits dépôts de couleur aux bords effilochés

riches en huile, comme le voulait l'usage académique et comme on le recommandait aux étudiants. Durant son séjour breton dans la colonie artistique de Pont-Aven, il a toutefois rapidement pris à son compte la pratique peu orthodoxe de l'avant-garde française. Il a dès lors préparé ses toiles lui-même – avec des sous-couches absorbantes, en phase aqueuse. Quand il a par la suite régulièrement délaissé ses couleurs à l'huile pour la peinture à la tempera, il n'a fait là encore que suivre une tendance d'alors. L'intérêt suscité par ce procédé capricieux (qui passait alors pour être la «technique picturale des

maîtres anciens») devait beaucoup à Arnold Böcklin. A partir du centre artistique de Munich – où Amiet avait étudié pendant deux ans –, l'utilisation de la tempera s'est étendue aux pays voisins et a fait de nombreux émules parmi les peintres suisses, comme le démontre pour la première fois cette recherche, sources à l'appui. Autre découverte majeure, Amiet a peint dès 1910 avec une couleur à l'huile contenant du rouge de cadmium, pigment commercialisé pour la première fois cette année-là dans les couleurs beaux-arts. Or aucun contemporain ne semble avoir utilisé d'aussi bonne heure ce nouveau pigment rouge.

Le troisième volume de la série KUNSTmaterial aborde en huit chapitres abondamment illustrés les thèmes suivants: provenance des matériaux utilisés par Amiet, à la lumière des conditions d'approvisionnement de l'époque, supports picturaux, couches de fond dans le contexte des pratiques au tournant du XX^e siècle, intérêt d'Amiet et de ses contemporains pour la tempera (fig. 2 à 4), richesse et hétérogénéité de sa technique picturale, et enfin dommages actuels constatés dans ses tableaux (fig. 5 à 7). Les résultats les plus probants sont condensés en cinq diagrammes et quatre tableaux. Les annexes comportent des résumés en anglais, des transcriptions de notes ou recettes de l'artiste, une sélection bibliographique avec des sources inédites, un glossaire des méthodes scientifiques d'examen, ainsi qu'un index des œuvres et des personnes.

Trois chercheuses ont joué un rôle de premier plan dans le projet: Karoline Beltinger, responsable de la section Technologie de l'art et auteure de ces lignes, Ester S. B. Ferreira, responsable des analyses scientifiques, et sa collaboratrice Karin Wyss. Elles ont bénéficié du soutien actif de Franz Müller, Viola Radlach et Larissa Ullmann, qui préparaient en parallèle le catalogue raisonné ainsi que le catalogue en ligne des peintures d'Amiet. Par ailleurs, les personnes et institutions ayant mis à disposition leurs tableaux ont fait preuve de beaucoup d'engagement et de compréhension. La recherche a été soutenue par Swiss Re à Zurich, tandis que l'Académie suisse des sciences humaines et sociales et la Fondation Sophie et Karl Binding ont contribué à la publication finale.

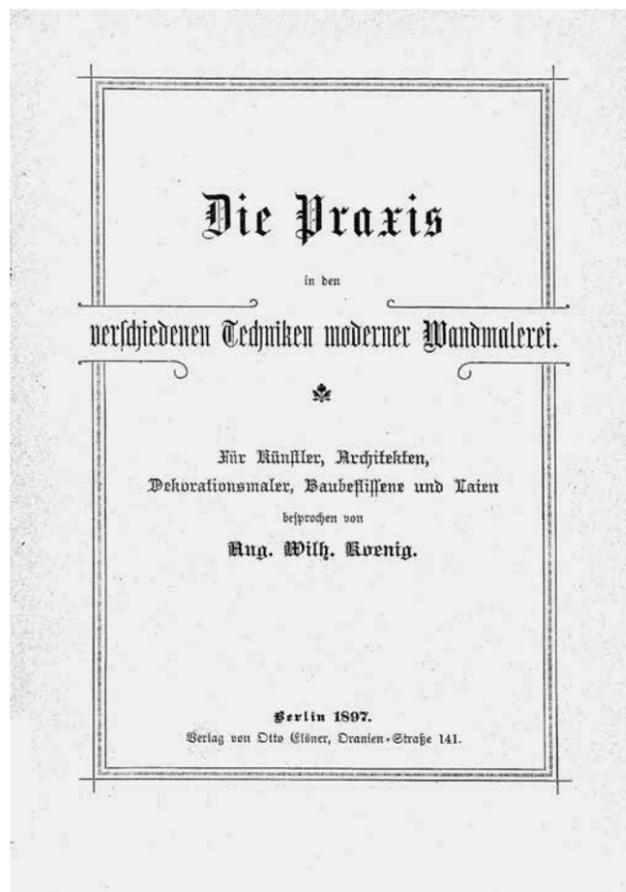


Fig. 4: Page de titre de: August Wilhelm König, *Die Praxis in den verschiedenen Techniken moderner Wandmalerei*, Berlin: Otto Elsner, 1897. En quête de matériaux adéquats pour réaliser de grands panneaux muraux, Amiet a découvert en 1899 cet ouvrage d'un fabricant de couleurs berlinois et repris ses conseils portant sur la «tempera de Lompeck». Peu après, il peignait son *Selbstbildnis mit Gattin* [Autoportrait avec épouse] (fig. 1)



Fig. 5: *Stilleben mit rotem Tuch* [Nature morte au tissu rouge], 1913, peinture à l'huile sur toile, 59×72,5 cm, Soleure, Kunstmuseum. La couleur des fleurs, à base des pigments jaune de strontiane et jaune de cadmium (selon une micro-spectroscopie infrarouge à transformée de Fourier), a partiellement viré au brun



Fig. 6: *Stilleben mit rotem Tuch* [Nature morte au tissu rouge], détail vu en lumière rasante, avec parties brunies

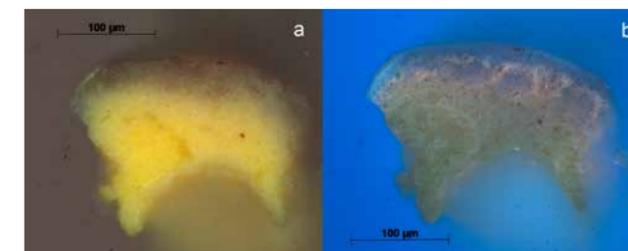


Fig. 7: *Stilleben mit rotem Tuch* [Nature morte au tissu rouge], coupe transversale d'un échantillon de couleur jaune ayant viré au brun, vue au microscope optique (champ clair, filtres polarisants croisés). Le brunissement de la couleur est superficiel