

ANNIE HOCHART-GIACOBBI RÉMI CARIEL

*A propos du « St Pierre guérissant un paralytique »
attribué à Marcello Venusti. Restaurer, conserver,
deux exigences qui, dans certains cas, peuvent
se révéler contraires*



Fig. 1 Ensemble après restauration. © C2RMF, cl. Joël Requilé.



Fig. 2 Gravure extraite de *The Illustrated Bartsch* vol. 28, n° 5.



Fig. 3 Détail en cours de nettoyage montrant les déplacements des bandes blanches sur le fond rosé du carrelage et témoignant d'un projet à motifs plus resserrés. © Annie Hochart-Giacobbi.

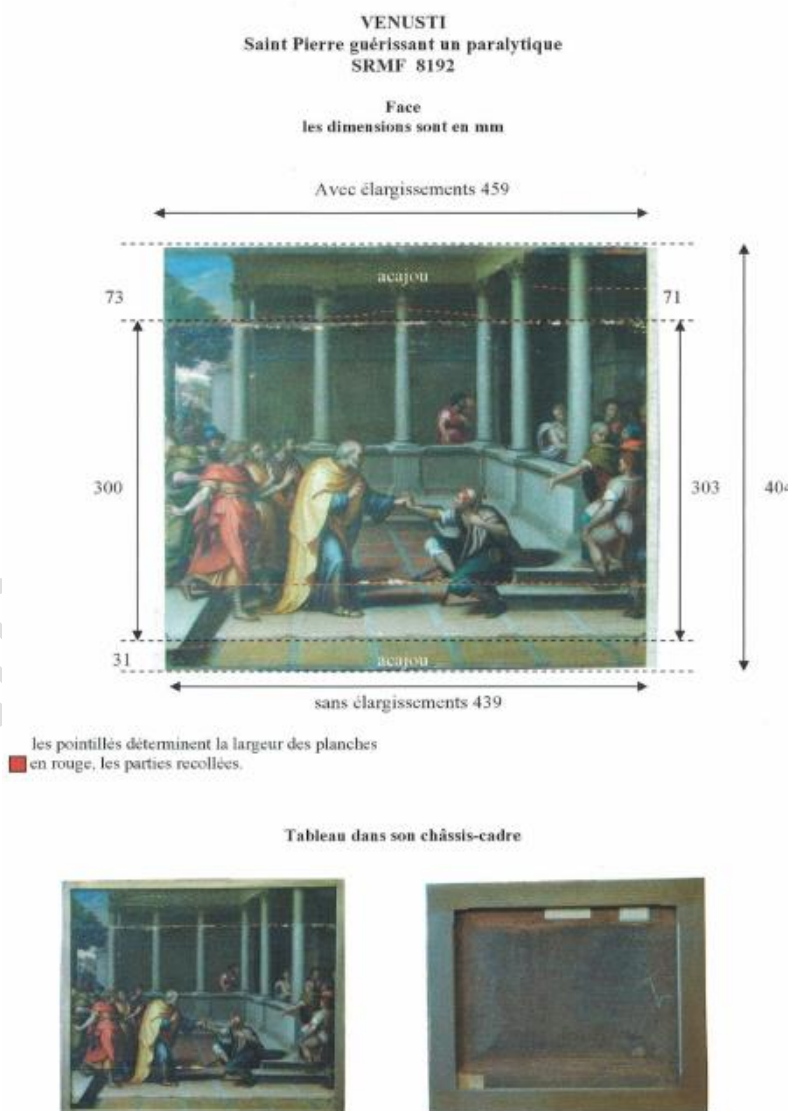


Fig. 4 Oeuvre avant restauration de la couche picturale. © Daniel Jaunard.



Fig. 5 Détail après nettoyage. La contrainte exercée par l'élargissement de côté a provoqué des désordres du support et de la couche picturale. © Annie Hochart-Giacobbi.

Maurice Magnin acquit la plupart de ses œuvres dans des ventes peu prestigieuses, soutenu par l'ambition de découvrir des œuvres rares ou de qualité sous des désignations anonymes. Aussi, plusieurs tableaux importants de sa collection restent encore aujourd'hui en quête d'auteur.

Celui-ci fut attribué par Federico Zeri et Philip Pouncey à l'entourage de Marcello Venusti (Côme, vers 1512-Rome, 1579). Le dessin de cet artiste étant souvent plus soigné et cerné, les formes plus plastiques, l'éclairage plus sombre, Arnauld Brejon de Lavergnée, prudent, se contentait de situer l'œuvre dans le contexte maniériste romain du milieu du seizième siècle, citant Daniel de Volterre et Pellegrino Tibaldi (1).

Une gravure très proche de la composition pourrait être la source de l'œuvre de Magnin, à moins qu'un dessin, aujourd'hui non identifié, n'explique la gravure et la peinture (fig. 2). La première pensée pour le carrelage imite même celui de la gravure (fig. 3). Bartsch donne

celle-ci à l'entourage de Perino del Vaga, ce qui n'éloigne pas de l'attribution à Venusti. En effet, lombard d'origine et de formation, ce peintre fut essentiellement actif à Rome et collabora dans cette ville avec Perino, qu'il avait peut-être suivi depuis Gênes.

Une restauration jugée indispensable

Peint sur un panneau de chêne, le tableau avait été élargi sur ses quatre côtés par des pans en acajou. Il était présenté dans les salles dans un cadre laissant apparaître une vue de 39,2 x 44,4 cm. Or, ses dimensions originales sont en réalité de 29,7 x 43,7 cm (fig. 4). Les élargissements latéraux présentaient au revers du panneau un épaulement de 28 mm de large dans le but de maintenir droit le support. L'ensemble était maintenu par un cadre à rainure en noyer.

La contrainte exercée par les élargissements de côté, accentuée par leur pose à contre-fil, avait généré

l'ouverture complète du joint courant sur la partie inférieure du panneau, des débuts de fente du support et des soulèvements de matière picturale. Ils ont par ailleurs fait éclater l'agrandissement horizontal supérieur (fig. 5).

L'enlèvement de ces baguettes verticales à contre-fil relevaient donc d'une pure logique de conservation. L'ajustage de deux élargissements latéraux en chêne de fil permit de conserver la largeur précédente, afin que le cadre ne morde pas sur la peinture.

La restauration de la partie originale du tableau

Elle a consisté en premier lieu dans le refixage des soulèvements de couche picturale causés par les contraintes déjà signalées, puis dans le nettoyage de l'ensemble (enlèvement des repeints et mastics anciens, allègement du vernis), et enfin dans le masticage des quelques lacunes et la retouche illusionniste. À cette occasion, une figure a été mise au jour dans le groupe de droite (fig. 6) et l'arbre en haut à gauche, débarrassé du repeint, a retrouvé sa facture d'origine. La fraîcheur des coloris a été rétablie, ainsi que la précision des détails. Enfin, les contrastes des valeurs donnent une perception plus juste de l'espace.

Le dilemme : un tableau privé de son histoire si on l'ampute d'ajouts indésirables

Les ajouts concernent principalement la hauteur ; ils représentent 37 % de la surface totale du tableau. Cette proportion est considérable et altère la composition de l'œuvre qui perd en puissance et en solidité. Si la dépose des agrandissements latéraux étaient nécessaires à la conservation de l'œuvre, préserver - et dans quelles conditions - ou non, les ajouts supérieur (6,8 cm) et inférieur (3,1 cm) posait en revanche une véritable question de conservation-restauration.

La suppression pure et simple des ajouts a été rapidement écartée par respect de l'histoire du tableau, acquis vraisemblablement en 1935 dans cet état. Il était néanmoins difficile de renoncer au plaisir de contempler cette œuvre de qualité dans son format véritable. En première approche, rien ne permettait de trouver une issue satisfaisante à ce dilemme. La nécessité de

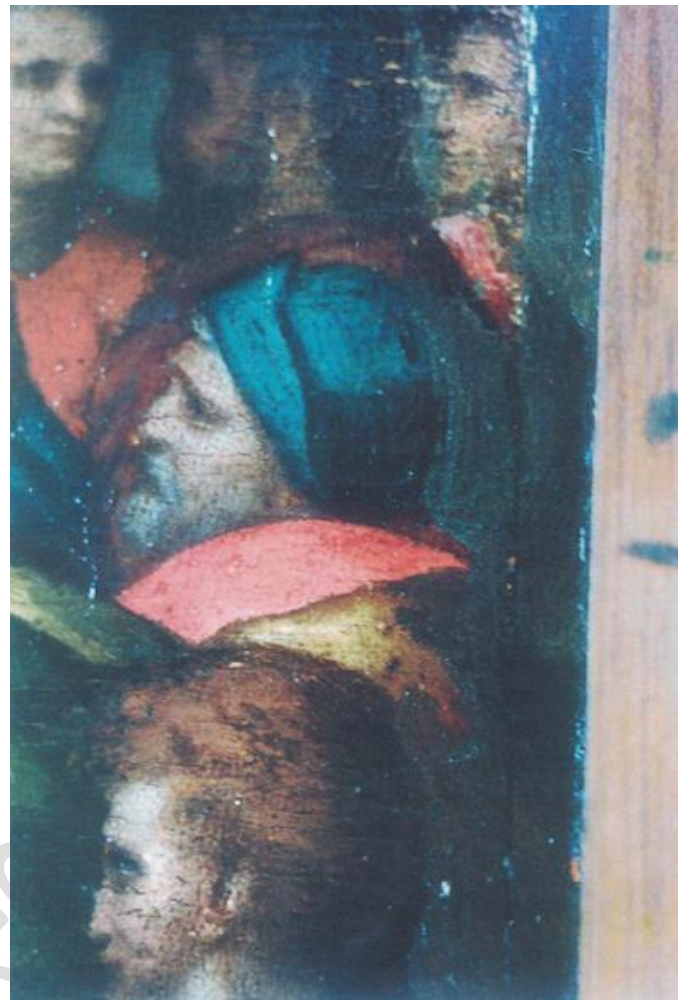


Fig. 6 Détail après nettoyage. La figure en haut à droite a été retrouvée sous un repeint. © Annie Hochart-Giacobbi.

restaurer le panneau étant incontournable, des solutions ont été recherchées à partir de ce constat.

Les choix possibles

L'une des solutions envisagées initialement, qui aurait permis tout à la fois de faire ressortir l'œuvre dans son format d'origine et de conserver le tableau tel qu'il nous a été transmis, consistait à restaurer la seule partie originale et laisser les deux grands ajouts visibles et dans leur état.

Une autre solution possible était, au contraire, une restauration dite « illusionniste » de l'ensemble (œuvre et grands ajouts), c'est à dire le retour à la situation antérieure dans un état « amélioré ». Cette amélioration était en fait difficile à obtenir. L'hétérogénéité de l'état de surface du panneau original et des ajouts nécessitaient en effet de repeindre ces derniers entièrement, afin de les accorder aux coloris plus frais de

l'œuvre elle-même, et cela sans garantie de stabilité du repeint dans le temps.

La solution : aménager les coulisses du tableau

La seconde solution a été écartée pour des raisons évidentes pourquoi conserver des ajouts qu'il aurait fallu repeindre ? La première solution, est celle qui a finalement été retenue. Mais, étant peu satisfaisante dans la perspective de la présentation au public, elle a rapidement conduit à la recherche d'un moyen pratique permettant de montrer le tableau dans la composition voulue par le peintre, où la scène ainsi concentrée retrouve toute sa force, et par ailleurs de conserver au tableau, en les dissimulant aux regards, les traces de son histoire.

Seul l'aménagement du cadre pouvait permettre de répondre à ces deux exigences apparemment contraires. Le cadre de la collection Magnin a été conservé moyennant quelques transformations. La vue a été rétrécie pour laisser visible la seule partie originale du tableau, les deux ajouts horizontaux étant dissimulés par le cadre lui-même dont la feuillure a été, pour cela, agrandie.

Questions de déontologie

Si la pratique des ajouts surprend aujourd'hui, elle fut assez courante à des époques où l'originalité de l'œuvre, sa sacralisation et celle de son auteur, une conscience toute autre de la notion moderne de patrimoine avaient cours. Mais cette pratique n'appelle pas une réponse univoque de la part du responsable de la restauration.

Sur quels critères se fonder ? Que les lecteurs familiers des principes modernes de la restauration nous pardonnent quelques rappels.

De l'œuvre pensée comme unité essentielle (plutôt qu'existentielle), Cesari Brandi (2) déduisait que la

restauration n'avait nullement pour vocation de donner l'illusion d'atténuer l'inéluctable intervalle de temps écoulé entre le moment de la création et le moment de la réception de l'œuvre ; il s'agit au contraire de prendre conscience de cette distance pour restaurer, si elle est altérée, la « présence » vivante de l'œuvre, dont la matière est la substance et non la fin.

C. Brandi mit l'accent de façon particulièrement synthétique sur la bipolarité esthétique et historique du bien culturel. Remonter à un stade originel (dont, de surcroît, la connaissance ne va pas de soi) consisterait à nier le passage du temps et constituerait donc un faux historique. A l'inverse, les altérations survenues au cours du temps ne doivent pas causer une gêne telle qu'elle empêche l'œuvre d'être reçue comme œuvre - ce pour quoi elle était destinée - et non comme simple trace d'histoire.

C'est sur cette base duelle et souvent contradictoire que doivent être examinés la patine, les allègements de vernis, les retouches... et dans le cas qui nous occupe, les ajouts. On comprendra aisément qu'il ne saurait être question de les éliminer, puisqu'ils font partie de l'histoire de l'œuvre (3). En revanche, il est possible de les laisser en l'état, ce qui fut fait avec la grande *Pietà* de Danedi (de la collection du musée), car si les ajouts lui font perdre de sa force dramatique, ils ne nuisent pas à l'œuvre. Dans d'autres cas, les ajouts peuvent au contraire être soustraits à la vue, lorsqu'on estime qu'ils mettent en cause sa perception, son unité, en les repliant derrière le châssis, lorsqu'il s'agit d'une toile (cas de la *Sainte Famille* de Dorigny de la collection), ou comme ici, en les masquant derrière la feuillure et le cadre.

Dans le processus de décision, intervient un autre élément : l'échange entre les parties prenantes à la restauration. C'est la raison pour laquelle des comités scientifiques sont réunis lors de restaurations délicates sur des œuvres importantes. Technique dans ses moyens, culturelle dans sa finalité, la restauration est aussi une démarche critique.

Notes

1. BREJON DE LAVERGNÉE (Arnaud)
Dijon, Musée Magnin. Catalogue des
peintures et dessins italiens, Paris,
1980, p. 113-114

2. Historien d'art, philosophe et
fondateur de l'Institut Central de
Restauration de Rome en 1938.
Auteur notamment de *Théorie de la
restauration*, Paris, 2000, pour la
version française

3. On suit aussi en cela l'une des trois
règles de base de la restauration : la
réversibilité de l'intervention.