

Bronzino, La lamentation sur le Christ mort

La restauration

Aubert Gérard, Cinzia Pasquali-Vidler, Véronique Sorano-Stedman et Nathalie Volle

La restauration du célèbre tableau de Bronzino s'est déroulée sur place au musée des Beaux-Arts de Besançon, d'avril 2005 à mars 2007. Cette durée ne correspond pas seulement aux interventions matérielles sur l'oeuvre. Elle intègre le temps nécessaire à la recherche et à la réflexion, indispensables pour un tableau de cette importance. Un conseil scientifique d'historiens et de conservateurs s'est périodiquement réuni au cours des différentes étapes, pour commenter et valider le travail de restauration. L'expertise scientifique, fruit d'une collaboration européenne avec le Laboratoire de Recherche et de Restauration des Musées de France, a également apporté son concours et permis de répondre aux questions soulevées par la technique du peintre. Ce délai de 3 ans est aussi le reflet d'un travail accompli par phases successives, depuis les mesures d'urgence qui ont présidé à cette entreprise, jusqu'aux finitions esthétiques, sources de débats.

L'oeuvre, de part ses qualités d'exécution, présentait malgré le jaunissement des anciens vernis de restauration, un aspect équilibré, qui aurait pu satisfaire le spectateur, en dépit de la perte du contraste et de la justesse chromatique. La prudence est de mise en matière de changement esthétique, et le restaurateur confronté à cette problématique, est aujourd'hui tenu avant d'intervenir, d'en démontrer la nécessité. Lors du dégât des eaux survenu du 22 au 24 juin 2002, ce sont principalement les matériaux ajoutés lors des restaurations successives qui ont subi des altérations irréversibles. Il a donc fallu les ôter. La consolidation ponctuelle de parties de la peinture en soulèvement a également entraîné la suppression d'un vernis faisant barrière à la pénétration des adhésifs. La logique technique de mesures a priori conservatrices, a de fait abouti à une intervention aux conséquences esthétiques importantes, qui a permis de redécouvrir la palette véritable du Bronzino et de la confronter à la copie réalisée par lui, encore visible à Florence.

Les premières étapes : refixage et consolidation

Le ruissellement de l'eau, a eu pour conséquence principale, de provoquer le soulèvement généralisé des matériaux à tendance hygroscopique, comme les mastics de restauration, à base de colle de peau et de plâtre. Ces soulèvements, par leur extension sur l'original risquaient d'entraîner celui-ci. Une mesure d'urgence avait donc consisté à poser des papiers de protection sur les écailles pour les maintenir en place et éviter la perte de matière. La deuxième étape a eu pour but de consolider ces zones avec de la colletta, adhésif pénétrant à base de colle de peau et de vinaigre, fluidifiée par la chaleur, puis de maintenir les écailles en place sous des poids. Un certain nombre de mastics, désagrégés par l'eau et irrécupérables, ont dû être éliminés, ce qui a donné lieu à une première dérestauration, localisée principalement dans la partie basse. Celle-ci, anciennement plus remaniée car assez endommagée, avait perdu une grande partie de sa lisibilité, et bon nombre de détails étaient masqués par la dégradation du vernis.

Problème du vernis

Au cours des campagnes de restauration antérieures, le tableau avait été plusieurs fois verni. Les vernis majoritairement utilisés, à base de résines naturelles, ont une tendance au jaunissement à la lumière et se dégradent par oxydation. Il s'ensuit une transformation chimique qui sensibilise les résines à l'humidité. La conséquence est une microfissuration qui engendre perte de transparence et blanchiments. La couche picturale avait ainsi « disparu »

visuellement derrière les vernis altérés. Les méthodes efficaces de régénération du vernis, impliquaient l'emploi de solvants « lourds » c'est-à-dire pénétrants et peu volatils. Une suppression du vernis s'est donc avérée préférable, des points de vue conservatif et esthétique. Elle supposait l'enlèvement d'une partie des repeints les plus récents, chimiquement et physiquement « solidaires » des vernis, et de ce fait, la remise à jour des accidents anciens .

Les restaurations antérieures

L'étape du nettoyage a été précédée de sondages mais aussi, d'une série d'examens scientifiques préalables pour mettre en évidence la technique du peintre et les interventions précédentes, leur localisation, leur ampleur et leurs conséquences esthétiques. La surface du tableau, magnifiée par la profilométrie, a révélé une épaisseur de matière au niveau des chairs, peu habituelle chez Bronzino, mais néanmoins originale. Les stries de la brosse, très présentes malgré un aspect général émaillé, rendaient compte de l'exécution à la fois minutieuse et large de l'artiste. L'examen rasant précisait aussi l'emplacement des incisions de mise en place et des surépaisseurs. L'évidence de plusieurs types de matériaux présents dans les retouches altérées ou visibles, confirmait la succession de plusieurs campagnes de restauration

Les grandes lacunes

Les principales altérations de surface décelables, étaient liées à des nœuds du bois et à un réseau de craquelures d'âge, fréquentes sur les panneaux de cette époque. Les mastics de rebouchage d'anciens accidents, révélaient 3 zones principales de réfections suite à des lacunes de taille importante : sur le vase bleu à droite, le front du Christ et la main le soutenant, le drapé jaune de St Jean et sa jambe, et le genou gauche du Christ.

Les ajouts

Au XIXème siècle, la limite irrégulière de finition du tableau sur les bords (ceux-ci à l'origine, étaient masqués par l'insertion du panneau dans la boiserie de la chapelle à Florence), avait été recouverte par un repeint complétant la peinture jusqu'aux extrémités du panneau. Autre aménagement ancien : le rajout en 1834 d'une bande augmentant la base du tableau de 6,5 cm dans le sens de la hauteur, assortie de raccords de peinture complétant les motifs.

Les « Bichonnages »

Plusieurs petites interventions successives au XXème siècle, à priori localisées, semblaient correspondre aux restaurations de menus accidents. Les deux principales campagnes hormis celle du XIXème siècle ayant trente ans d'intervalle, la seconde a probablement effacé la précédente, selon les indications fournies par les documents d'archives. Cette dernière, datée de 1965, correspond aux repeints les plus solubles retrouvés sur la peinture à l'endroit des accidents. Les refixages mentionnés dans les documents d'archives ont sans doute concerné les zones instables telles que les mastics de restauration. L'une des dernières intervention de remise en ordre faisait état de l'usage de vernis à retoucher synthétique et de quelques reprises. Elle n'était pas précisément datée mais se situait autour de 1975.

Le choix du degré de nettoyage

Les ouvertures pratiquées dans les vernis de restauration et les anciennes retouches lors des sondages, ont convaincu le conseil scientifique du bien fondé d'un nettoyage permettant de retrouver les modulations du chromatisme original d'une peinture émaillée, en pleine pâte et sans glacis. La décision fut prise, sans beaucoup d'hésitation, de retirer, tout en respectant l'épiderme de la couche picturale, les vernis rapportés, les repeints et les mastics souvent débordants. Les premiers tests avaient démontré l'existence d'un chromatisme fondé sur le bleu et ses variantes. L'éclat exceptionnel du bleu est lié au pigment utilisé par Bronzino, le lapis lazuli, précieux et stable à la lumière. Par contraste, la copie et les répliques ultérieures semblent décolorées, car les bleus à base de pigments différents comme le smalt, se sont altérés et ont viré au brun. Dans leur ensemble, sur le tableau de Besançon, les carnations, dont les analyses ont montré qu'elles contiennent un dosage précis de bleu ou de laque, ont des nuances subtiles et une dominante froide qui n'étaient plus discernables sous le vernis jaune. Elles coïncident avec l'état physique et émotionnel des personnages représentés. Autre gain important du dévernissage : le ciel, travaillé légèrement en frottis, est construit sur un contraste de densité et de nuances plus ou moins mauves. Il est déterminant pour l'efficacité des plans. Le jaunissement du vernis avait abouti à une inversion de ces nuances entre les nuages et le fond du ciel et un aplatissement de la surface au détriment de la profondeur. La présence des figures qui se détachent sur le fond est incomparable une fois le tableau nettoyé. Dans un tableau où les couleurs froides dominent, la modification due au jaunissement des vernis de restauration est plus marquée.

Les réserves émises par le conseil scientifique concernaient les nombreux repentirs de Bronzino, que le vieillissement avait déjà rendus légèrement discernables en transparence. La suppression du vernis n'accuserait-elle pas ces reprises ? Le conseil se réservait néanmoins la possibilité de poser au final une patine sur le tableau en cas de « jactance ¹ » des couleurs en elles et d'atténuer les repentirs trop présents par des retouches : ce qui fort heureusement ne fut pas le cas. L'autre proposition qui ne fut pas retenue était d'amincir le vernis pour en conserver une fine strate et d'enlever mécaniquement les repeints : rassurante de prime abord, elle risquait néanmoins de donner un résultat irrégulier et en définitive inacceptable.

Revenir au format original

Une autre question d'importance débattue, a été celle du format primitif et de la présentation de l'œuvre. La planche d'agrandissement en chêne ajoutée dans la partie inférieure reprenait-elle la dimension d'origine du tableau ou était-elle une adjonction correspondant à une nécessité aujourd'hui inconnue ? Le nettoyage a révélé par ailleurs que deux ²des bords étaient à l'origine nus et qu'ils avaient été complétés postérieurement pour faciliter, sans doute, la présentation de l'œuvre.

L'examen de la réplique commandée à Bronzino, à nouveau en place dans la chapelle d'Eléonore de Tolède au Palazzo Vecchio de Florence était nécessaire même s'il n'a pas apporté de réponses catégoriques aux interrogations bisontines². La disposition d'origine en effet n'est plus connue car c'est en 1909 seulement que le tableau, encadré d'une moulure moderne, a été replacé au dessus de l'autel. Il semble néanmoins acquis que son format correspond au format du tableau de Besançon diminué de son ajout.

Le cadrage resserré de la copie de Pierre Dargent datée de 1575 et conservée dans l'église d'Ornans a également conforté le caractère non autographe de cet agrandissement : le conseil

¹ Selon l'expression de C. Brandi.

² Le tableau de Florence a pu être examiné de près par les restaurateurs mais n'a pu être décroché pour des raisons logistiques ; la comparaison entre les deux œuvres n'est donc que très partielle.

scientifique a donc validé la proposition de le retirer et de revenir aux dimensions vraisemblablement originales.

Mise en œuvre du nettoyage

Les premiers essais ont été réalisés pour favoriser les examens scientifiques en infra rouge. Il s'agissait en effet de pouvoir caractériser les pigments et liants de la matière originale sans interférence parasite avec les matériaux de restauration tels que le vernis. D'autre part, l'enlèvement des papiers de protection et le refixage des soulèvements dans la partie basse avaient engendré la nécessité de dévernir et la suppression d'une partie de repeints solubles à l'eau ou suffisamment altérés pour avoir perdu leur cohésion et se solubiliser avec le vernis dans les mélanges volatils testés.

Ces essais montraient que la couche picturale originale est pour l'ensemble en bon état de conservation ; elle comportait quelques usures mais peu de lacunes et l'importance des repeints pouvait s'expliquer par l'accumulation de bichonnages successifs.

Afin de permettre la dépose du morceau d'agrandissement dans la partie inférieure, deux opérations ont été pratiquées :

- Le dégagement des repeints débordant sur l'original et des mastics de raccord afin de faciliter le détachement du joint
- La pose d'un cartonnage local pour éviter toute chute de matière lors de cette dépose

Le dégagement s'est effectué avec un mélange solvant de dichlorométhane/méthanol 50/50 et par action mécanique au scalpel.

Le cartonnage a été réalisé avec du papier japon et de la méthylcellulose faiblement concentrée.

La suppression du vernis et des différents repeints s'est effectuée par étapes et avec des mélanges solvants conçus en fonction des matériaux à retirer : aquarelle, pigments au vernis, parfois à l'huile pour les repeints les plus anciens. Parmi les altérations remises à jour sous ces repeints, sont apparues des traces de coulures perpendiculaires à la hauteur du panneau, confirmant les dégâts survenus lors du transport de l'œuvre en France au XVI^{ème} siècle. L'aspect décoloré de la couche picturale dans ces zones est-il du à une attaque chimique au contact de la poix utilisée pour protéger la caisse ou aux produits utilisés pour la retirer ? la question demeure sans réponse mais la mention de ce dégât ancien est confirmée dans la matière.

Une nouvelle présentation à concevoir

La phase de réintégration a eu pour objectif de fermer les lacunes et d'atténuer les altérations qui affaiblissaient l'original: usures, taches et coulures. Elle a comporté elle aussi des étapes nécessaires à la réflexion. Une première phase classique de fermeture des petites et moyennes lacunes et de repiquage³ des usures a été réalisée. L'une des difficultés rencontrées pour cette dernière opération, était liée à la surface du panneau, qui avait engendré de micro arrachages de matière peinte lors des nettoyages anciens. Ces abrasions multiples en creux, gênantes pour la précision des chevelures ou des détails d'ornements, ont du être soigneusement retouchées. Dans la partie supérieure au niveau du ciel, le repiquage a été conçu pour s'accorder avec la légèreté du traitement des nuages. Il s'agissait en effet de conserver une certaine transparence à la matière, compatible avec la technique en frottis voulue par l'artiste, pour contraster avec la densité des chairs et des vêtements. Les lacunes les plus nombreuses étaient situées principalement dans la partie basse, à l'exception de quelques manques de petite dimension dans

³ On désigne par repiquage, la retouche des micro usures avec la pointe d' un pinceau très fin, par analogie avec le repiquage en retouche photographique.

le groupe des angelots. Les grandes lacunes exigeant une reconstitution étaient localisées sur le genou gauche du Christ, son front et la main soutenant sa tête, le drapé jaune de St Jean, le vase bleu au fond à droite. Une retouche illusionniste a été appliquée, avec pour référence si nécessaire, les retouches anciennes et la copie de Florence. La remise à jour de fragments d'original parfois recouverts a cependant constitué la base principale de référence. De nombreux défauts de surface : creux, nœuds, craquelures, ont dû être intégrés à la réintégration. En effet, le recouvrement de ces défauts par la retouche, en alourdisait l'aspect. Sur certaines grosses lacunes, par exemple la main soutenant la tête du Christ ou la jambe et le drapé de St Jean, le réseau de craquelures a parfois été prolongé ou reproduit pour une meilleure intégration visuelle de la retouche.

Les repentirs n'ont pas été systématiquement masqués. Seuls les plus gênants ont été atténués : genou du putto dans le ciel, doigts d'Eléonore. Le bras droit de l'ange au voile situé à droite, rendu peu lisible en raison de la transparence accrue qui assombrissait les valeurs a dû être amélioré par des glacis.

Présentation de la bordure

La mise à jour des bords non peints a de fait posé la question de l'encadrement définitif après la restauration. Le tableau, comme les autres tableaux de Bronzino encore en place⁴, était sans doute à l'origine encastré dans la paroi et entouré d'une moulure recouvrant les bords : différents projets sont à l'étude pour sa présentation dans les futures salles rénovées du musée. Pour son traitement en réintégration, le recours à la solution esthétique la plus sobre a été adopté. Le choix s'est porté sur la mise au point d'une teinte neutre, la plus apte à mettre en valeur l'original et à minimiser l'effet de contraste entre les matières, en reléguant ces bords à l'arrière plan. La teinte appliquée est un gris assez clair et légèrement transparent.

⁴ Comme par exemple à l'église de la Santissima Annuziata à Florence.

