

Stephen Gritt et Tomas Markevicius à propos du retable Petrobelli

Restaurateur – Stephen Gritt

Bonjour, je m'appelle Stephen Gritt. Et voici Tomas Markevicius. Nous sommes restaurateurs au Musée des beaux-arts du Canada. Et derrière nous, ou devant Thomas, et derrière moi, se trouve un grand fragment d'une peinture du peintre vénitien du XVI^e siècle, Paolo Véronèse. C'est une œuvre qui est en restauration depuis presque deux ans, et nous en sommes maintenant dans les dernières étapes. Nous apportons la touche finale au traitement. Ce tableau a été acheté par le Musée dans les années 1920. Il a été acquis en raison d'une circonstance malheureuse, ce qui signifie que nous l'avons obtenu à un prix très bas, peut-être le dixième de ce qu'il aurait dû coûter. Quand la peinture est venue d'Angleterre par bateau, elle était entreposée dans une caisse. L'emballage a été mouillé et la peinture a subi des dommages tels que les propriétaires voulaient la retourner en Angleterre et la déclarer perte totale à l'assurance. Un de nos collègues, un de nos ancêtres, si je puis dire, un restaurateur, en compagnie du directeur du Musée de l'époque, est allé la voir et a déterminé que l'état de l'œuvre n'était pas aussi mauvais que ce que tout le monde pensait. Ils ont fait une offre, qui a été acceptée, et ils ont acheté le tableau.

Ce restaurateur a également reçu le mandat de restaurer l'œuvre, dans les années 1920, et la

peinture a alors été accrochée, en grande pompe, aux murs de ce qui était à l'époque la Galerie nationale du Canada, qui n'était bien sûr pas dans le bâtiment dans lequel nous sommes aujourd'hui. En dix ou quinze ans, toutefois, les couches de surpeinture de cette première restauration ont commencé à avoir l'air un peu défraîchies et depuis, pour l'essentiel, l'œuvre a été la plupart du temps dans les réserves. La restauration actuelle est l'un des traitements les plus complets réalisés sur une toile de la collection. Elle va nous permettre d'accrocher de nouveau le tableau au mur comme partie intégrante de la collection permanente, place qui lui revient de droit. Il rejoindra deux autres peintures de Véronèse de la collection, dont l'une est présentée de façon permanente. Outre pour cette présentation dans le cadre de notre collection permanente, nous restaurons la toile en vue d'une exposition. Certains d'entre vous se posent peut-être des questions sur la forme étrange de cette peinture ; bien sûr, il s'agit d'une assez belle forme en arc, mais, d'ordinaire, les peintures qui ont cette forme descendent un peu plus bas. Et, en réalité, ce tableau a déjà été environ deux fois plus haut qu'il ne l'est aujourd'hui. Quand, au XVIII^e siècle, la cathédrale pour laquelle il avait été peint a été fermée, le tableau a été divisé en quatre parties, peut-être plus, mais nous en avons maintenant quatre. Et il a été vendu en morceaux par un marchand de tableaux

vénitien. La plupart des fragments semblent s'être rendus jusqu'en Angleterre, et deux d'entre eux sont aujourd'hui à la Dulwich et à Édimbourg. L'un des fragments n'a sans doute pas été acheminé jusqu'en Angleterre, il est probablement resté en Europe, pour finir son périple aux États-Unis. C'est une découverte récente, faite dans le cadre du projet visant à réévaluer tous les fragments dans le but ultime de les réunir. Dans environ une semaine, cette peinture dont nous achevons la restauration sera placée dans une caisse de transport et traversera l'Atlantique, jusqu'à Londres, pour une première réunion des fragments depuis plusieurs centaines d'années. Il s'agit de la première étape d'une exposition itinérante à l'échelle internationale. Le deuxième plus important rendez-vous, bien sûr, aura lieu ici, au Musée des beaux-arts du Canada, où la pièce que nous possédons sera présentée avec les autres fragments dans une sorte de reconstitution, à même la collection permanente, en tant qu'exposition temporaire.

La Restauration du *Christ mort soutenu par des anges*

Parmi les nombreux avantages de ce traitement, à part le fait que nous pouvons maintenant sortir le tableau et l'exposer pour la première fois depuis longtemps, il y avait la possibilité de bien examiner la peinture et de

dissiper quelques fausses idées que certains experts semblaient avoir à son endroit. Lorsque nous entrons dans la phase concrète d'un traitement, nous avons la chance de pouvoir mener une étude technique complète, ou presque. C'est ce que nous avons fait avec ce tableau. Nous l'avons radiographié dans les moindres détails, nous avons effectué toutes sortes d'examen techniques à l'aide de caméras infrarouges, qui nous ont révélé des aspects du dessin de fond jamais vus auparavant. Nous avons également prélevé des échantillons de peinture et analysé ceux-ci pour connaître les pigments et les médiums utilisés par Paolo Véronèse. L'une des principales grandes avancées a en fait été d'écarter toute hypothèse voulant que cette partie du retable ait été peinte par quelqu'un d'autre que Paolo Véronèse. Auparavant, dans la compréhension de ce tableau, les gens ne savaient pas à quelle période précise l'artiste l'avait peint. Et, plus tard dans sa carrière, il y avait cette question du recours à des assistants, plus ou moins incontournable lorsque l'on dirige un atelier de cette importance au XVI^e siècle. Ce recours à des assistants signifie que, parfois, la qualité des tableaux peut varier. Dans les faits, Paolo Véronèse fait appel à des assistants, mais il est aussi un remarquable contrôleur de qualité, même si on peut voir, çà et là, quelques différences. Je pense que les doutes sur la paternité de l'œuvre existaient parce que cette pièce n'avait pas été étudiée de façon

appropriée, qu'elle était restée la plupart du temps dans les réserves, ici au Canada derrière une vitre, sous des couches de saleté et de vernis et sous beaucoup de surpeintures. Mais il y avait ce soupçon que si une partie ou l'autre de l'immense retable d'origine avait été peinte avec l'aide d'assistants de l'atelier, ou pour l'essentiel par ceux-ci, il se serait agi de cette partie parce qu'elle devait être accrochée très haut. La partie la plus élevée du retable aurait été à approximativement six mètres du sol. Elle ne contient également pas de figures de donateurs ou de figures des personnes ayant commandé le retable et, aux côtés du Christ, on ne trouve aucun acteur de premier plan. Les autres sont des figurants, si l'on peut dire. On peut donc tabler sur le fait que Paolo a lui-même peint le Christ, et la qualité de cette figure est assez évidente. Mais pour ce qui est des autres personnages, à cause des dommages et de la surpeinture, cette qualité n'est pas aussi évidente. Donc, comme je le disais, l'avantage principal du traitement sur ce point a été de nous permettre pour la première fois, grâce à l'examen technique, mais aussi simplement avec nos yeux, de mesurer pleinement la qualité de la pièce, qui est constante sur toute la surface de la peinture. On peut sans se tromper affirmer, la main sur le cœur, qu'il s'agit d'une toile autographe de Paolo Véronèse, même si, à l'évidence, il a dû se faire aider pour un projet de cette taille. Mais

la qualité est telle que ça n'a pas vraiment d'importance.

Le traitement de cette peinture est l'une de ces interventions classiques et globales sur des toiles de maîtres anciens, comme nous n'avons plus l'occasion d'en faire très souvent. Mais c'est exactement le type de chose que l'on voit au cinéma, et qui est tout à fait conforme à l'image que les gens ont de la restauration. Le tableau était couvert de vernis, de saleté et de surpeinture, au point d'être presque illisible. La toile d'origine avait été collée sur une autre, ce qui conférait à la peinture un format rectangulaire, les bords courbés de l'arc originel ayant été rognés à un certain moment. Nous ne savons pas pourquoi, mais ils ont été taillés pour produire une belle image d'un arc plutôt inhabituel, quelqu'un ayant réglé le problème en en faisant un rectangle. Donc, notre traitement a consisté en réalité à défaire l'ensemble de ce travail de structure qui desservait la peinture, de démonter tout le matériel et d'éliminer tout ce qui recouvrait la surface, la saleté et la surpeinture, afin de revenir le plus près possible de l'œuvre de Paolo. Et c'est à partir de ce moment-là qu'on commence à réévaluer l'œuvre. La première étape est bien sûr le nettoyage, réalisé avec beaucoup de minutie. Les sections initiales ont toutes été nettoyées sous microscope. Vous pouvez voir ici dans l'atelier que la lumière est excellente. Nos installations sont de qualité, et le travail a été effectué avec le

plus grand soin. En fait, le nettoyage a été l'une des étapes les plus longues du traitement et s'est déroulé sur presque un an, nécessitant plus d'une personne. L'étape suivante a été l'intervention sur la structure, au cours de laquelle nous avons évalué la toile, le support d'origine et la toile de doublage, collée dans les années 1920 ; il nous a fallu ensuite décider si oui ou non nous retirions cette dernière et ce que nous devions en faire, évaluer l'état des couches de la structure dans son ensemble et déterminer ce que devrait être notre intervention. Nous avons choisi de ne pas retirer la doublure, parce qu'elle ne cause aucun problème, et qu'en fait son retrait aurait été problématique, et nous lui en avons plutôt ajouté une; ce faisant, nous avons redonné au haut de la peinture sa forme arquée d'origine, ce qui de toute évidence présente beaucoup d'avantages pour ce qui est de la composition générale de l'œuvre : la tête du Christ se trouve à nouveau positionnée au centre de l'arc, plutôt que ce soit la masse centrale de son corps qui occupe le centre du tableau. On retrouve ainsi une lecture dynamique qui deviendra plus apparente encore une fois ce fragment réuni avec les autres, ceux qui faisaient partie du retable d'origine.

L'éthique de la restauration

Toute restauration, particulièrement dans le cas de sérieux dommages causés à un tableau, 4

comporte sa part de préoccupations éthiques ; et c'est tout à fait ce qui s'est passé avec la pièce derrière moi. C'est d'autant plus intéressant que la pièce en question est un fragment de ce qui fut jadis une toile plus grande, et elle possède maintenant sa propre vie. Tomas et moi avons des expériences de travail et des formations professionnelles différentes, et nos points de vue peuvent être divergents. Nous pensons que ça a eu des effets positifs parce que, au cours de l'ensemble du processus de restauration, nous avons eu beaucoup de discussions sur la manière adéquate d'aborder tous les problèmes. Avec pour résultat que la peinture a certainement profité de ces échanges, en plus du fait que c'était plus intéressant ainsi pour nous. Quant aux étapes du traitement, eh bien, la première a été le nettoyage. Et en ce qui concerne les questions éthiques liées au nettoyage, nous n'avons pas eu tellement le choix, étant donné qu'une bonne partie des matériaux sur la surface du tableau étaient tellement décolorés et dégradés que les laisser en place n'aurait pas été rendre service à la toile. Nous avons en effet entièrement retiré tous les couches de surpeinture ajoutées dans les années 1920, et nous avons laissé quelques fragments de restaurations antérieures, du fait qu'ils étaient particulièrement tenaces et difficiles à enlever. Et bien sûr, l'une des principales préoccupations éthiques était qu'aucun matériau d'origine ne soit



endommagé lors des différentes étapes du processus de traitement.

Autre question difficile au moment d'aborder cette peinture, le fait qu'elle ait été un fragment encore plus « fragmenté » par la façon dont ses bords avaient été rognés, et qu'elle ait été modifiée pour donner cette forme étrange qui à l'origine devait être une composition en arc.

Après de longues discussions, nous avons décidé d'ajouter des bandes sur les deux côtés afin de retrouver sa forme en arc, ce qui nous a permis de parachever la composition. Dans le cas de pertes à plus petite échelle, telles les usures et les petites lacunes, la pratique de restauration ne soulève en général pas de questions. Toutefois, pour ce qui est de pertes plus importantes, il y a toujours matière à controverses et les décisions qui sont prises sortent forcément des normes. Ne serait-ce que par la taille des ajouts, nous nous sentions un peu mal à l'aise sur la manière d'aborder cette problématique. Ce n'était pas tant une question technique, parce que les ajouts que nous avons prévus devaient représenter des détails architecturaux déjà présents dans le tableau, et nous savions à quoi ils pouvaient ou devaient ressembler, à peu de choses près. Nous voulions toutefois également parachever la composition et lui permettre d'exprimer tout son potentiel et sa valeur esthétiques. Nous visions deux buts

contradictoires qui allaient à l'encontre l'un de l'autre. Finalement, après de longues discussions, nous avons décidé que nos ajouts devraient être clairement identifiables pour toute personne qui verrait la peinture.

La Restauration de la « *Tête de Saint Michel* »

L'un des nombreux aspects fascinants du travail sur ce projet a été la redécouverte du quatrième fragment manquant, qui est un élément fondamental pour la compréhension du retable. C'est un fragment qui est probablement demeuré en Europe, avant de finir plus tard son périple au Blanton Museum of Art à Austin, au Texas. La peinture est venue ici pour un traitement, n'ayant pas fait, elle non plus, l'objet d'interventions complètes depuis le XIXe siècle. Nous étions les personnes toutes désignées pour ce faire, puisque nous travaillions déjà sur le fragment le plus grand.

Chacun des fragments rescapés du retable soulève ses propres questions éthiques. Dans le cas du fragment de saint Michel du Blanton Art Museum au Texas, la surface d'origine du tableau ne va que jusqu'à cette marque ici. Quand je dis la surface d'origine du tableau, je veux parler de la partie d'origine de la peinture qui représentait saint Michel. Il y a une bande ajoutée ici, qui était au départ

beaucoup plus large. La toile, quand elle a été découpée du retable puis vendue au début du XIXe siècle, avait peut-être environ cette largeur, et les restaurateurs qui ont modifié le format du tableau ont utilisé, pour élargir celui-ci, une autre section provenant du retable, section dont ils se seraient autrement débarrassés. La toile sous la peinture, ici, provient d'une autre partie du retable sur laquelle on aurait dû voir un ciel bleu, mais qui n'était pas du tout dans cette palette-là. Donc, à l'origine, ce fragment aurait été un peu plus large; nous pensons que ses dimensions ont été réduites quelque part au XIXe siècle, et que les restaurateurs qui ont modifié le format de l'image auraient préservé une aile sur ce côté. Nous croyons que c'est probablement parce que l'aile de saint Michel, de ce côté, faisait toujours partie de la peinture originelle. Lorsque nous avons reçu le tableau pour restauration, il était bien sûr de cette dimension. Nous n'avons rien fait de ce qui suit, mais dans le processus de nettoyage, si nous avons retiré le vernis et la surpeinture, nous aurions révélé que cette section du tableau était sans conteste différente. Et nous aurions créé une démarcation soutenue le long du visage de saint Michel. De plus, les formes des plis ici, qui viennent de la restauration effectuée au XIXe siècle, nous les aurions effacées, découvrant ainsi un ciel bleu fragmentaire et une petite partie d'une colonne. Ce que nous avons choisi de faire, par conséquent, a été de

retirer plus ou moins complètement les matériaux de restauration jusqu'à cette ligne, puis de travailler avec ce qui restait pour respecter l'histoire du fragment en tant que tableau autonome, et de donner un petit peu d'espace sur ce côté du visage de saint Michel, afin qu'on puisse en apprécier toute la beauté, sans être dérangé par cet étrange détail. La précision dans la restauration ou la retouche est telle que, lorsqu'on traverse la salle pour s'approcher du tableau, cette bande ajoutée ne saute pas aux yeux et n'est pas gênante, mais que si l'on observe le tableau de plus près, on voit qu'il existe une petite différence dans le traitement de la surface, que pour l'essentiel les formes de ce côté du trait sont légèrement plus ternes, légèrement plus grises et que leurs couleurs sont légèrement moins intenses que de l'autre côté. Certains coups de pinceau dans la toile ne traversent pas la ligne. Ce sont autant d'indices visuels que cette section du tableau n'a pas été peinte par Paolo Véronèse et qu'elle est probablement l'œuvre d'un restaurateur.