

Le retable de la Crucifixion, par Louis Bréa, 1512 retour à Nice après restauration d'un chef d'oeuvre de la maturité de l'artiste, comparaisons, nouvelles pistes

Laurent Hugues, conservateur des monuments historiques



Louis Bréa, retable de la crucifixion, vue générale © CICRP-Emilie Hubert-Joly

Le 18 avril dernier, le musée Masséna de Nice ouvrait au public une salle spécialement aménagée afin de recevoir dans les meilleures conditions de conservation, et montrer au public le retable de la Crucifixion, oeuvre de Louis Bréa, provenant de l'église conventuelle des Franciscains de Cimiez.

Ce retable monumental, composé d'un panneau central cintré encadré de pilastres posés sur une prédelle, et surmonté d'une large corniche, fut réalisé en 1512 pour l'église du couvent des Franciscains de Nice, dont le volume existe encore, récemment révélé par une campagne d'archéologie du bâti, place Saint François.

Ce retable, dont la commande suivie celle d'une Piéta entre saint Martin et sainte Catherine (datée 1475), et précéda une Déposition de croix (vers 1520), fut transféré en 1546, peu après le saccage du couvent lors du siège Franco-Turc de Nice (1543), dans le nouveau monastère fondé par les frères sur la colline de Cimiez.

Les trois panneaux, ont traversé les siècles, quelque peu modifiés dans leur structure, replacés dans des retables baroques eux-mêmes modifiés au XIX^e siècle, mais font toujours la célébrité et la juste fierté de l'église franciscaine de Cimiez.

Leur maintien in situ, si remarquable soit-il a posé depuis de nombreuses années des problèmes de conservation dont au fond, les causes n'ont été que tardivement et incomplètement traitées.

La fragilité des panneaux peints sur bois, en particulier de grandes dimensions est bien connue et de longue date. Les matériaux constitutifs, tous organiques, sont particulièrement sensibles aux variations du taux d'humidité de l'air.

Les infiltrations provenant des toitures ont rendu les panneaux vulnérables, en particulier la Crucifixion, avant qu'une restauration générale des couvertures traite enfin ce problème.

D'autre part, un chauffage d'une efficacité certaine pour le confort des fidèles mais redoutable de par ses conséquences sur les oeuvres à cause de l'assèchement de l'air, et de la rétraction des panneaux de bois, a, depuis de nombreuses années, largement contribué à l'altération importante des oeuvres de Louis Bréa.

La modification dimensionnelle du bois, associée aux altérations de matières opérées par les infiltrations d'eau, ont entraîné de nombreux soulèvements de la couche picturale, les couches de préparation et de peinture étant contraintes par ces variations à des ruptures et à une perte d'adhérence avec leur panneau de support.

Le panneau de la Crucifixion, envoyé par deux fois au Laboratoire de recherche des Monuments Historiques (LRMH) à Champs sur Marne en 1950 puis de 1972 à 1986, a fait l'objet, comme les deux autres retables, de plusieurs campagnes de conservation in situ entre 1996 et 2006, sans toutefois mettre un terme aux altérations dues à un climat résolument instable.

En 2012, la conservation régionale des Monuments historiques a préconisé la pose de papiers de protection (facings) sur l'ensemble des surfaces peintes afin de prévenir toute chute de matière. Ces papiers qui, en séchant rapidement, deviennent opaques, sont une solution provisoire efficace, mais ne permettent plus de voir l'oeuvre peinte.

Ils ne peuvent être maintenus d'ailleurs trop longtemps au risque d'altérer là encore les oeuvres.

C'est dans le but d'étudier et d'entreprendre tous les travaux de conservation et de restauration esthétique de l'oeuvre, que celle-ci a été transférée par la ville de Nice, au Centre Interdisciplinaire de Conservation de Restauration du Patrimoine (CICRP) de Marseille en 2015.

L'étude, menée en partie grâce aux scientifiques du CICRP, a permis à une équipe de restaurateurs, de réaliser un très important travail de conservation puis de réintégration esthétique du panneau peint et de son retable doré qui s'est achevé en décembre 2018.

Il convient ainsi de saluer les opérations aussi délicates que remarquablement réussies, menées par les professionnels suivants :

- Danièle Amoroso, responsable pour les restaurateurs de couche picturale, accompagnée de Marine Victorien, Monique Pomey, Séverine Padiolleau, Alice Moulinier, Toshiro Matsunaga,

- Gilles Tournillon, responsable pour le support bois, accompagné de Philippe Hazaël-Massieux, et, pour la dorure, de Philippe Duvieuxbourg.

Les travaux ont confirmé la grande fragilité du panneau peint, en particulier la partie gauche, non seulement à cause d'une faiblesse structurelle du bois, mais également du fait d'anciens dégâts des eaux, de refixages fréquents dont les impacts des trous de seringue ont nécessairement altéré la couche picturale. Enfin, et ce n'est pas une surprise, cette zone, celle du personnage de la Vierge, présente une altération spécifique sur le manteau, à cause à l'emploi d'azurite, un pigment bleu particulièrement fragile, modifié dans ses valeurs chromatiques mais aussi par une usure de la matière due à la nature même du pigment.



Le panneau central après traitement de conservation et masticage des lacunes © CICRP-Emilie Hubert-Joly

Après la stabilisation du support bois, le refixage long et complexe de la couche picturale, la reprise des mastics des zones lacunaires, le long et délicat travail de retouche picturale a permis, notamment sur le manteau de la Vierge, de redonner une lecture et un modelé assurant un équilibre avec les autres parties du panneau, fort heureusement bien mieux conservées.

Un remarquable travail de nettoyage de la dorure et des fonds bleu d'azurite, suivi d'une réintégration ponctuelle des lacunes au moyen de poudre d'or posée à l'eau et brunie, a permis de restituer au retable son éclat, tout en respectant un niveau moyen d'usure.

L'exposition en quelque sorte éclatée réalisée au Palais Masséna, permet au public d'apprécier toutes les composantes de cet ensemble, et de voir certains aspects techniques et structurels de l'oeuvre qui ne seront plus accessibles après sa remise en place à Cimiez. On voit ainsi les essais de couleurs faits par Bréa sur les marges du panneau central.

L'étude puis la restauration des deux autres panneaux de Louis Bréa conservés à Cimiez seront mises en oeuvre cette année et l'an prochain. En corollaire, et après plusieurs discussions entre le service des Monuments historiques et la commune de Nice, le projet de restauration générale des intérieurs de l'église de Cimiez sera engagé, ainsi que l'a annoncé M. le Maire de Nice lors de l'inauguration.

Les trois panneaux de Cimiez, qui scandent l'oeuvre d'un artiste connu de 1475 à 1523, ont suscité un intérêt qui a permis de remettre au premier plan l'oeuvre de cet artiste, du moins pour des questions de conservation.

Ainsi, nous achèverons en juillet la restauration du polyptyque de l'ancienne collégiale de Six-Fours, peint vers 1501, nous avons mené l'an dernier l'étude de son jumeau, le polyptyque de l'église de Arcs, et des projets sont en cours pour l'étude du retable du Rosaire à Antibes ou encore celui de saint Jacques dans l'église du Bar-sur-Loup.

Les travaux de restauration du panneau de la Vierge de Miséricorde, conservé dans la chapelle des Pénitents Noirs de Nice, vont débiter très prochainement au CICRP, sous l'égide de la Sauvegarde de l'Art Français.

Enfin, il est fort probable qu'à l'occasion d'une étude réalisée à l'initiative de Pierrick Rodriguez, conservateur des Monuments historiques en 2017, nous ayons découvert sous d'épais et maladroits repeints, une nouvelle oeuvre du maître, cachée dans l'église paroissiale de Seillans.

Nous espérons, à la lumière de tous ces travaux, réactualiser la recherche sur Louis Bréa, en particulier sur ses relations avec la peinture du nord de l'Italie et les influences qu'il put intégrer à l'occasion de sa présence attestée en Ligurie, et, peut-être d'autres voyages qui ne sont à ce jour pas documentés.

La dernière étude générale sur l'artiste, publiée chez Arthéna en 2005 par Claire-Lise Schwok¹, développe, dans un chapitre intitulé "l'éclectisme", une analyse de l'évolution du style et de l'esthétique de Bréa, en relation avec ce que l'on sait de son parcours et des influences qu'il a pu intégrer de la part de certains artistes contemporains.

Reprenant les thèses développées par ses prédécesseurs, Schwok rappelle l'exemple des maîtres anciens, comme le montpelliérain Miralhet, installé à Marseille puis Nice au milieu du XV^e siècle et dont le polyptyque conservé aux Pénitents Noirs de Nice, seule oeuvre conservée du maître, démontre cet enseignement, du fait même qu'il fut ponctuellement restauré ou plutôt repeint par Louis Bréa.

¹ Schwok, Claire-Lise, Louis Bréa (ca 1450-1523), Arthéna, 2005.

Elle note également une influence plus novatrice, celle de Donato de Bardi, dont la Crucifixion, peinte vers 1448 pour l'hôpital San Paolo de Savone, témoigne de l'apport des maîtres flamands sur leurs confrères de l'Italie du nord.

Il est probable que Bréa a connu cette oeuvre dont la parenté avec le panneau de Cimiez paraît manifeste.

Mais la Crucifixion de Cimiez est un véritable tournant dans la carrière de Bréa. "La composition de la Crucifixion de Cimiez, écrit Claire-Lise Schwok, oeuvre de maturité, s'avère la plus moderne de toutes. Les figures y sont rassemblées dans un panneau unique.... Outre la composition de l'ensemble, l'exécution du paysage, très soignée, révèle une connaissance précise de la perspective."²

Plusieurs auteurs expliquent cette évolution par l'influence qu'aurait exercé sur Bréa, le peintre lombard Vincenzo Foppa, avec lequel il collabora en 1490 pour la réalisation du grand retable commandé pour la cathédrale de Savone par le cardinal Giuliano della Rovere, futur Pape Jules II.³



Savone, oratoire Nostra Signora di Castello, retable della Rovere – 1490 –
panneaux de Vincenzo Foppa et Louis Bréa © Antonello Piccone

² Schwok, p.28

³ Ce retable est conservé à Savone, au dessus du maître-autel de la chapelle Nostra Signora di Castello.

Du point de vue du vocabulaire esthétique, il est clair que ce retable, de par sa structure et son décor, s'inscrit résolument dans le courant novateur du retour à l'Antique. Les trois panneaux du registre principal, dont le saint Jean l'Évangéliste peint par Bréa, sont peints sur des panneaux cintrés en partie haute, encadrés de pilastres et sommés d'un entablement issus de l'esthétique classique. On remarquera en particulier la présence, sur les pilastres, de deux niches superposées à motifs de coquille saint Jacques, occupées par les statuettes de saints personnages.

Louis Bréa, qui jusqu'alors avait peint nombre de panneaux pour des polyptyques cernés de fines colonnettes et arcs en accolade typiquement gothiques, dut sans doute se souvenir de ce retable de Savone lorsqu'il reçut la commande du retable de Cimiez.

En effet, les saints qu'il peignit dans des niches feintes sur les plats des deux pilastres encadrant la Crucifixion, reprennent en trompe l'oeil, les pilastres de Savone.



Détail pilastre – Saint Antoine de Padoue
© CICRP-Emilie Hubert-Joly



Détail pilastre – Sainte Catherine de Sienne
© CICRP-Emilie Hubert-Joly

Cependant, il n'est que d'examiner ce retable pour voir combien le panneau de saint Jean l'Évangéliste, exécuté par Bréa, est stylistiquement très différent des autres parties peintes par Foppa. Si Bréa a pu s'inspirer du lombard pour la maîtrise des perspectives et l'organisation de ses compositions, il ne partage en rien une touche sombre, et qui a recours aux ombres brunes afin de donner du volume aux carnations, accentuant de manière assez dure un dessin très présent.

Au contraire, le traitement des carnations et des vêtements, est chez Bréa beaucoup plus progressif et doux. Les couleurs claires et lumineuses sont subtilement dégradées pour rendre par l'effet de la lumière projetée, l'illusion de la tridimensionnalité.

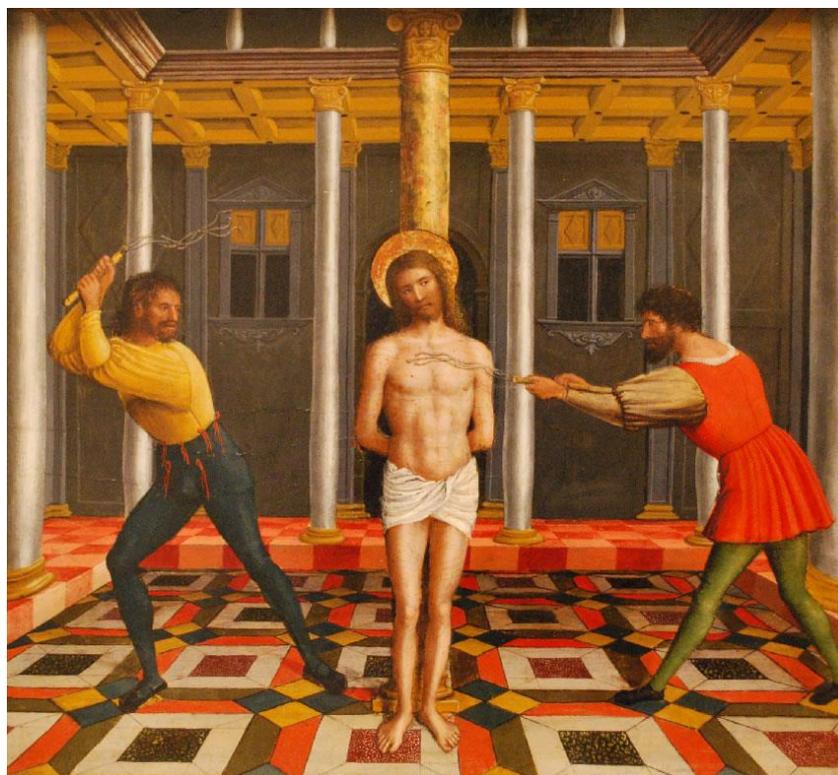
Le modèle de Bréa, même si on pense qu'il n'a jamais rencontré le maître ombrien, est bien plus Le Pérugin (v.1448-v.1523), dont on notera qu'il peignit un polyptyque pour la chartreuse de Pavie en 1500, qui eut un grand retentissement en Lombardie.

D'ailleurs, comment ne pas rappeler que le peintre Horace Vernet, découvrant sous le Second Empire le polyptyque de Six-Fours, le signala à l'administration des Monuments historiques en ne cachant pas son admiration pour une oeuvre qu'il pensait être un inédit du Pérugin ?

Plusieurs auteurs ont à juste titre rappelé cette troublante parenté, même si, d'après Schwok, "ces analogies de style entre Bréa et Pérugin ne reposent pas sur une confrontation directe avec les oeuvres de ce dernier. Aucun document en effet ne signale un éventuel séjour du Niçois en Ombrie ou dans les régions voisines"⁴.

Une telle conclusion est-elle définitive ? Sans doute pas, si l'on admet que la recherche et notre connaissance de la vie de Louis Bréa peut encore progresser, notamment sur sa mobilité qui fut réelle.

Claire-Lise Schwok reconnaît elle-même une parenté certaine entre ces deux artistes : " A l'instar de ceux de Pérugin, les personnages de Bréa ont ce trait commun qu'ils semblent issus d'un monde idéal, ne connaissant pas le drame humain."⁵



Détail prédelle : La flagellation © CICRP-Emilie Hubert-Joly

⁴ Schwok, p.96

⁵ Schwok, p.30

Je me permettrai d'ajouter à ces réflexions, un élément ou plutôt une relation nouvelle avec Louis Bréa qui, lors d'un séjour à Bologne m'avait frappé. Cette ville présente en effet un nombre remarquable de magnifiques panneaux et retables d'un artiste majeur contemporain de Bréa, Francesco Raibolini, dit il Francia (v.1447-1517), dont la relation stylistique avec le Pérugin est notoire.



Panneau central – Louis Bréa © CICRP-Emilie Hubert-Joly



Francesco Francia, la Crucifixion, Bologne, Saint Jacques Majeur, oratoire sainte Cécile © Sailko

Orfèvre, peintre et graveur, l'artiste a voyagé dans le nord de l'Italie et peint pour plusieurs cours princières, en particulier pour la famille d'Este.

On ne peut, il me semble qu'être frappé par la parenté de sa Crucifixion, peinte vers 1500 pour la basilique Saint Jacques le Majeur de Bologne, avec celle peinte en 1512 par Bréa.

La disposition des personnages de part et d'autre de la croix centrale, la position du Christ, la composition du paysage offrant une perspective cantonnée de deux tertres, sont autant de points communs.

Certes, la maîtrise par Francia du style de Pérugin est totalement intégrée à son art, là où chez Bréa, cela ne semble être qu'une influence, qui plus est concernant une oeuvre assez isolée et de la maturité de l'artiste.

Il semble toutefois, que cette piste doive être étudiée et explorée afin de comprendre cette étonnante relation entre deux oeuvres si proches d'artistes qui jusqu'à ce jour, n'avaient pas été mis en relation par l'Histoire de l'Art.

Souhaitons donc que la campagne de restauration de l'oeuvre de Louis Bréa, qui s'annonce soutenue pour les prochaines années, relance les recherches sur cet artiste et sur les peintres contemporains qu'il a pu connaître ou dont il a pu s'inspirer, dans cette époque clef qui vit la fin du gothique international et le triomphe des nouvelles expressions artistiques, de Léonard de Vinci à Raphaël.