

Noémie Etienne
19, ruelle de la Mère-Elise
1252 Meinier
022.750.03.02

Université de Genève
Département d'Histoire de l'Art
Travail de Mémoire
po. Mauro Natale

Les restaurations de la *Cène* de Léonard de Vinci : pratiques et théories

octobre 2005

1. Introduction	pp. 2-6
2. La peinture : Remarques préliminaires	pp. 7-26
2.1. La technique et les dégradations	
2.2. La conservation par procuration : les textes et les copies	
2.2.1. Giorgio Vasari	
2.2.2. Frédéric Borromée et le Vespino	
2.2.3. Francesco Maria Gallarati	
2.2.4. Giuseppe Bossi	
2.2.5. Les copies de la <i>Cène</i> au XX ^e siècle	
3. Histoire de l'art et beau idéal : 1726-1770	pp. 27-40
3.1. Les restaurations	
3.2. Contexte théorique	
4. La restauration comme conservation : 1852-1954	pp. 41-78
4.1. Les restaurations	
4.1.1. Le XIX ^e siècle	
4.1.2. La première moitié du XX ^e siècle	
4.2. Contexte théorique	
4.2.1. Avènement et fortune d'une nouvelle conception	
4.2.2. Positivisme et beau relatif	
4.2.3. Instance historique et instance esthétique	
4.2.4. La métaphore organique	
4.2.5. La place particulière dévolue à la <i>Cène</i> dans l'histoire de l'art	
4.2.6. Résumons-nous	
5. L'authenticité comme valeur historique et comme valeur esthétique : 1979-1999	pp. 79-97
5.1. La restauration	
5.2. Contexte théorique	
6. Conclusions	pp. 98-102

1. Introduction

Le présent travail aura pour objectif d'envisager les restaurations de la *Cène* de Léonard de Vinci parallèlement aux contextes théoriques dans lesquels elles nous semblent s'inscrire, étant présumé que ces contextes sont caractérisés par une manière de penser l'œuvre d'art et son rapport au temps. Dans ce but, nous utiliserons simultanément deux angles d'approche : premièrement, les nombreuses restaurations auxquelles a été soumise la peinture de Léonard depuis sa création nous permettront de mettre en évidence des pratiques effectuées sur cette image à des moments précis.¹ La succession de ces interventions donnera comme cadre chronologique à notre travail un large arc allant du XVIII^e au XX^e siècle.² Deuxièmement, nous présenterons les accents forts de la pensée contemporaine à ces interventions. L'enjeu de ce travail sera d'inscrire les options choisies à différentes époques en matière de restauration pour la *Cène* dans un contexte théorique qui dépasse l'histoire de la restauration, mais touche à une histoire de la pensée de l'œuvre d'art.

La présente recherche est donc sous-tendue par l'hypothèse qu'il existe un contexte abstrait et relevant du domaine de la pensée, qui peut de manière pertinente être rattaché à la pratique de la restauration. Cette hypothèse n'est pas révolutionnaire. Elle est l'héritage direct et déjà formulé de la conception de la restauration qui prévaut depuis la deuxième moitié du XX^e siècle. Cette conception enjoint en effet à problématiser la pratique à laquelle elle se réfère, et la définit comme une action déterminée par des paramètres contingents. Pour Brandi, il s'agit d'une intervention « che non possiamo considerare *nel solo campo della pratica*, ma con cui veniamo a tradire inevitabilmente i presupposti teorici che guidano la nostra azione, anche se non ce ne rendiamo conto »³. L'auteur affirme donc déjà la corrélation entre présumés théoriques et travail pratique du restaurateur. Il inscrit ce dernier dans un cadre de notions plus abstraites, influant de manière généralement indirecte, voire insensible, sur la pratique. Cette réflexion nous semble extensible à l'ensemble des restaurations passées et futures.

Partant de ce postulat, il nous appartiendra dans ce travail de dégager les accents théoriques contemporains des nombreuses restaurations dont la *Cène* de Léonard a été l'objet, et de mettre en évidence les éventuels liens entre ces pratiques et ces théories. Mais il nous faut aussi et avant tout tenter de définir la nature de ces présumés.

¹ Nous nous limiterons aux restaurations de la *Cène* proprement dite, et excluons de notre champ d'investigation les interventions effectuées sur les lunettes. Nous profitons de cette première note pour ajouter que la bibliographie de notre travail contient un grand nombre de livres en langues étrangères. Chaque fois que cela a été possible, nous avons utilisé une traduction. L'orthographe d'origine a été conservée. Toutes les italiques sont un ajout de notre part. Sauf exception, les livres dont les références complètes sont données en note ne figurent pas dans notre bibliographie, et n'ont été utilisés que ponctuellement.

² L'excellent travail d'Alessandro Conti (A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milan, 1988.) nous dispensera d'esquisser une histoire globale de la restauration. Nous ne chercherons pas non plus à situer les modifications apportées à la *Cène* dans l'évolution technique ou dans la tradition historique de la restauration en Italie telle qu'elle est définie par cet auteur, dans la mesure où nous ne cherchons pas ici à appliquer nos hypothèses à d'autres œuvres.

³ Brandi 1954, p. 90. La restauration et l'interprétation de l'œuvre ne sont pas pour l'auteur deux approches exclusives, mais une seule et même chose.

Dix ans après l'article que nous avons mentionné, Brandi propose une définition synthétique du travail de restaurateur : « (...) *la restauration constitue le moment méthodologique de la reconnaissance de l'œuvre d'art, dans sa consistance physique et sa double polarité esthétique et historique, en vue de sa transmission aux générations future* »¹. Cette définition de la restauration et le relativisme qu'elle implique donne ainsi son cadre au contexte théorique sur lequel portera notre travail.

La polarité de l'œuvre d'art comme monument historique et objet esthétique dessine ainsi la pensée selon laquelle le travail de restauration de l'œuvre sera effectué dans la deuxième moitié du XX^e siècle. L'instance historique et l'instance esthétique sont conçues comme des instances variables et contingentes. Rétablir la lecture d'une œuvre du point de vue historique est une action liée à la conception historique que se fait l'époque qui veut (ou non) la transmettre (idolâtrie, rejet, nationalisme, etc.). Il en est évidemment de même pour l'instance esthétique.

Brandi n'est pas seul à introduire au XX^e siècle ce relativisme². Telle qu'elle est aussi formulée par Ségolène Bergeon, la définition de la restauration nous amène aussi à réfléchir à la contingence historique de valeurs telles que « l'image » ou le « message ». Si le but de la restauration est aussi la transmission d'un objet esthétique et d'un héritage historique, on ne peut en effet omettre que les actions entreprises pour favoriser cette transmission s'inscrivent elles aussi à un moment historique donné, et qu'elles sont donc pétries par les valeurs de leur temps dans ce domaine.

Une ontologie de l'œuvre comme monument historique et comme œuvre esthétique qui comprend l'historicité et la relativité de ces notions se dessine donc au XX^e siècle. Bien que caractéristique de l'après-guerre, cette lecture nous donnera des outils pour préciser la teneur des contextes théoriques antérieurs que nous nous proposons de retracer. Les inquiétudes concernant l'état de dégradation avancé de la *Cène* ont en effet émergées peu après la peinture elle-même. Elles ont toujours cohabité avec un discours conscient de la valeur historique et artistique de l'œuvre³. Bien que formulées tardivement en ontologie bipolaire de l'objet à restaurer, il nous semble que ces deux valeurs sont donc déjà au centre des discours qui accompagnent les restaurations de la *Cène* au XVIII^e siècle. Selon notre hypothèse, toute intervention de restauration ne peut en fait émerger que comme une opération critique, intrinsèquement définie par un regard subjectif modulé par les conceptions que l'époque qui le porte se fait de la valeur artistique et historique de l'objet. L'intervention de restauration est

¹ Brandi 2001 (1963), p. 30.

² « Ce qui fait la difficulté conceptuelle du problème n'est pas tant l'aspect technique lié à la transmission de la matière dont est faite une œuvre d'art *mais plutôt l'aspect culturel lié à la transmission de l'image et du message inhérent à l'œuvre.* » Bergeon 1993, p. 10. Le mot image semble ici employé au sens de Brandi, soit en opposition à la matière. Pour le théoricien italien, la matière est le moyen par lequel se manifeste l'image. La manifestation de l'image est la finalité de la matière, et la constituante *sine qua non* de l'œuvre d'art. Si l'image ne se manifeste pas, ou ne peut plus se manifester, l'œuvre d'art n'existe pas (ou plus). Au début du XX^e siècle, Beltrami cherche déjà à contextualiser les restaurations de la *Cène*: « il restauratore, al quale potrà incombere una responsabilità proporzionata alle condizioni morali e materiali dell'epoca in cui visse... » Beltrami 1908, p. 25.

³ Nous mettrons cet aspect en évidence tout au long de notre travail.

donc intrinsèquement sous-tendue par une façon de penser ces deux valeurs et les rapports qu'elles entretiennent.

Nous situerons ainsi les présupposés théoriques auxquels fait allusion Brandi principalement dans le cadre de la valeur artistique et de la valeur historique. Nous ne perdrons pas de vue pour autant que ces deux valeurs s'appliquent dans notre travail à un objet spécifique, caractérisé par une fortune critique quasi mythologique. Nous essayerons ainsi de mettre en évidence les conceptions historiques et esthétiques qui prévalent dans les époques dans laquelle la *Cène* est restaurée, ainsi que la place particulière dévolue à cette œuvre relativement à ces conceptions¹.

Nous postulons donc pour la pertinence et l'intérêt d'une inscription des restaurations de la *Cène* dans le contexte théorique qui leur est contemporain, partant du principe qu'aucune action destinée à conserver ou à restaurer l'œuvre ne peut se faire en dehors d'une certaine conception de l'art et du temps, et que les variations de cette conception explique en partie les différences des ambitions (et des résultats) dans ce domaine. Ces valeurs sont toutefois soumises à des interprétations différentes selon les époques et se modifient avec le temps. Il nous appartiendra de spécifier ces contextes, soit de mettre en évidence les conceptions de l'histoire et de l'œuvre d'art qui les caractérisent à différentes époques, ainsi que la place particulière dévolue à la *Cène* dans ces systèmes. Cette reconstitution est possible à notre avis par une mise en perspective de différentes sources théoriques.

Cette démarche pose ainsi la question de la documentation à utiliser pour reconstituer ce contexte. Nous avons choisi d'envisager parallèlement différents types de textes, étant bien entendu qu'ils travaillent fréquemment sur des terrains communs, et que chacun d'entre eux peut contenir des éléments des autres. Premièrement et essentiellement, nous tiendrons compte des textes traitant explicitement de la restauration, qui émerge parallèlement aux premières interventions documentées sur la *Cène*. Deuxièmement, nous prendrons en considération des textes à dominante philosophique, dans la mesure où ils proposent une définition ontologique de l'œuvre d'art (et mettent donc en évidence les intérêts de l'instance esthétique). Troisièmement, nous nous intéresserons aux textes des historiens d'art, dans la mesure où ils sont révélateurs d'une conception de l'histoire, des œuvres et de leur rapport au temps (et déterminent l'inscription de l'œuvre dans un récit historique)².

Cette approche engendre un certain nombre de tensions avec lesquelles il nous faudra travailler. Premièrement, nous supposerons possible d'inclure ponctuellement à ce contexte des conceptions ou des réflexions qui n'appartiennent pas spécifiquement au discours sur la restauration. Deuxièmement, il nous faudra garantir la pertinence pour notre problématique

¹ Nous prenons ici le terme esthétique en son sens moderne et large, comme expérience du beau mais aussi de l'œuvre d'art (sur cette acception, cf. par exemple E. Gilson, *Peinture et réalité*, Paris, Vrin, 1958, p. 13).

² Dans sa préface à la traduction de *Der moderne Denkmalkultus* de Riegl, Françoise Choay note : « l'invention du monument historique est solidaire de celle des concepts d'art et d'histoire. » Avant-propos, p. 11. Elle souligne le lien entre la naissance d'un récit comme mise en perspective des œuvres dans un déroulement historique plus ou moins autonome, et l'avènement du monument historique, qui est l'objet même de la conservation et de la restauration (l'objet dont on a reconnu dans un premier temps la valeur, et dans un deuxième, la nécessité à être transmis) Sur les liens entre la conception de la valeur historique et artistique des œuvres de l'antiquité à la Renaissance et leur protection, cf. pp. 12-13.

des sources théoriques utilisées, et notamment de celles qui ne sont pas d'origine italienne¹. Troisièmement, on notera que nombre des premiers ouvrages théoriques consacrés spécifiquement à la restauration concernent avant tout le domaine architectural. Nous privilégierons alors leur aspect méthodologique, et laisserons de côté les spécificités architecturales.

Pour rester dans les limites de ce travail, nous ne prétendons à aucune exhaustivité. Nous n'aurons pas l'ambition de rendre compte de l'intégralité des ramifications du contexte théorique qui prévaut à l'époque de chacune des restaurations. Nous chercherons seulement à en mettre en relief certains aspects, dans la mesure où nous supposons qu'ils peuvent permettre d'éclairer les interventions réalisées sur la *Cène* au même moment. Nous relèverons donc les accents forts de pensées diverses qui nous semblent en jeu. Nous articulerons le lien entre ces éléments théoriques et les options pratiques sous forme d'hypothèses, étant entendu que ces liens peuvent être de natures différentes selon les époques.

Notre première hypothèse (partie 3) aura pour objet l'éclairage des deux restaurations du XVIII^e siècle relativement à une certaine conception du beau et de l'histoire de l'art. La partie 4 de ce travail nous permettra de mettre en évidence l'émergence vers 1850 d'une nouvelle conception de la restauration et sa fortune dans la première moitié du XX^e siècle. Nous tenterons d'en expliquer l'origine. La troisième hypothèse (partie 5) nous amènera à mettre en évidence une notion théorique spécifique, qui fonctionne selon nous à la fois comme moteur et comme achoppement de la dernière restauration. En aucun cas nous ne chercherons à émettre des conclusions valables pour toutes les restaurations d'une époque donnée ; nous tendrons seulement, en partant de la diversité des options concrètes prises pour la restauration de la *Cène*, à mettre en évidence ce qui a pu, dans le domaine de la théorie, favoriser ces choix.

Dans le cadre de notre problématique, il nous a semblé opportun de relever aussi l'importance de deux types de pratiques dont la *Cène* a été l'objet à de nombreuses reprises, qui ne relèvent pas de la restauration, mais inscrivent aussi l'œuvre dans un rapport au temps : les descriptions textuelles et les copies. Le nombre extraordinaire de produits dérivés de la *Cène* nous a amené à privilégier ceux qui avaient un lien explicite avec les notions de conservation et de restauration. Suivant l'angle d'approche que nous avons défini ci-dessus, nous nous attacherons à les envisager sous l'angle du couple théorie et pratique (soit dans le cas du texte, ce qui tient du méta-dicours, et dans le cas des copies, ce qui touche à la légitimation verbale de la représentation textuelle). Il ne nous appartiendra pas de faire ici l'histoire du rapport des textes et des copies avec l'histoire de la conservation, mais seulement de mettre en évidence dans quelle mesure ces pratiques sont motivées, dans ce cas précis, par le sentiment d'un devoir de conservation du passé pour les générations futures (mot d'ordre de Brandi).

¹ Ce dernier point ne devrait toutefois pas poser trop de problème, dans la mesure où l'histoire de la ville de Milan est caractérisée par une forte présence étrangère (principalement autrichienne et française). On trouve par exemple les échos d'influences extra-italiennes dans l'introduction de Lanzi à son *Histoire de la peinture en Italie*, qui loue les tentatives de Richardson, Mengs et Winckelmann. Lanzi 1824 (1796), t. 1, pp. 8 et 9.

2. La peinture : remarques préliminaires

Le *Cenacolo* a été peint en 1498 par Léonard de Vinci sur la paroi septentrionale de la salle du réfectoire du couvent milanais de Santa Maria delle Grazie. L'abondante littérature sur le sujet ainsi que l'objectif de ce travail nous soustrait à la nécessité de faire une présentation détaillée de cette peinture. Nous ne nous arrêterons donc pas sur les questions historiques ou iconographiques relatives à cette œuvre¹. Il nous semble néanmoins utile de faire ici brièvement quelques remarques préliminaires destinées à rappeler les particularités de sa technique et de sa conservation, ainsi que la fonction spécifique dévolue à certaines représentations qui en sont dérivées.

2.1. La technique et les dégradations

Le mauvais état de conservation de la *Cène* est attesté moins de vingt ans après son achèvement. Les raisons de sa dégradation ont fait l'objet de spéculations diverses, et ont souvent été attribuées à un choix technique erroné. Pourtant, en 1517, Antonio da Beatis émet déjà dans son récit du *Voyage du cardinal d'Aragon* l'hypothèse d'une influence néfaste du milieu ambiant sur la peinture qu'il croit être une fresque.

A Milan, au monastère Sainte-Marie-des-Grâces (...), nous vîmes dans le réfectoire des Frères de l'ordre de saint-Dominique, une Cène *peinte à fresque* par Léonard de Vinci, à qui nous avons rendu visite à Amboise. Elle est d'un art excellent, mais malheureusement elle commence à se gâter, je ne sais pas si c'est à cause de l'humidité du mur ou pour une autre raison.²

Une autre tradition coexiste cependant, et décrit la technique utilisée par Léonard comme une peinture à l'huile. Dans son *Trattato* (1584), Lomazzo relate l'anecdote du visage du Christ laissé inachevé suite au conseil que Zenale aurait prodigué à Léonard, et constate le mauvais état de conservation de la peinture : « e cosi Leonardo fece, come oggidì si vede, benchè *la pittura sia ruinata tutta* »¹. Six ans plus tard, Lomazzo explique ces dégâts par la technique du peintre. Il identifie la source des malheurs à l'emploi de l'huile, caractéristique selon lui de la pratique du peintre : « Ora Leonardo fu quello che lasciato l'uso della tempera *passò all'olio* (...) onde è *causato che quasi tutte le opere sue si sono spiccate dai muri* (...) che sono

¹Sur les questions iconographiques en général et le problème de la perspective, voir par exemple L. Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper*, Zone book, New York, 2001. Sur le contexte historique et la volonté de faire de l'église de Santa Maria delle Grazie un mausolée familiale pour les Sforza, ainsi que sur la chronologie que les documents (texte de Bandello, lettre de Pacioli, etc.) permettent d'esquisser, Brizio 1985, pp. 75-79. Sur les deux grandes interprétations thématiques qui voient la peinture soit comme le moment de l'annonce de la trahison, soit comme celui de l'institution de l'eucharistie, voir le résumé qu'en fait Marani 1997, p. 200. L'auteur penche pour une interprétation combinée, la *Cène* pouvant ainsi être vue comme le moment de l'annonce de la trahison, sans que l'on puisse exclure l'interprétation eucharistique qui ne peut être dissociée du thème. Sur les dessins préparatoires de cette peinture, voir le catalogue d'exposition de Clark et Pedretti, 1983, Marani 1997, p. 226, ou l'article du même auteur, « I disegni di Leonardo », dans cat. expo. 2001, pp. 103-153.

²A. de Beatis, *Voyage du cardinal d'Aragon en Allemagne, Hollande, Belgique, et Italie (1517-1518)*, trad. M. Havard de la Montagne, Perrin & Cie, Paris, 1913, pp. 293-294.

guaste per l'imprimatura ch'egli gli diede sotto »². Cette explication est aussi donnée par Paolo Giovio et Paolo Pino³, ainsi que par Armenini, qui voit le Cénacle vers 1546 et y reconnaît une œuvre « *dipinto a oglio sul mura (...) allora mezzo guasto* »⁴.

Les témoignages qui font mention du mauvais état de conservation sont aussi nombreux au XVII^e siècle. En 1635, Mazenta explique les dégradations par l'application d'huile sur un mur humide. En 1657 et en 1671, Scannelli et Sant'Agostino concordent pour décrire le mauvais état de conservation de la peinture. Le père Bosca (1672) relève l'influence du sirocco, qui, porteur d'humidité, fait apparaître la paroi presque blanche lorsqu'il souffle sur Milan⁵. Seul Torre (1674) trouve les couleurs splendides et la composition merveilleusement dessinée⁶. Au XVIII^e siècle, l'hypothèse de la fresque est reconduite par Charles de Brosses⁷, De La Condamine et La Lande⁸, tandis que Richardson⁹, le peintre irlandais James Barry et Bianconi y reconnaissent une peinture à l'huile¹⁰. Bien que l'abbé Gallarati identifie à la fin du XVIII^e siècle le processus de condensation de l'humidité qui laisse apparaître sur la paroi une fine couche de moisissure blanche¹¹, Luigi Lanzi affirme dans sa *Storia dell'Arte* publiée en 1796 la responsabilité de Léonard dans la dégradation de la peinture, qu'il attribue à un choix mal adapté de la technique de l'huile.

Si Léonard avait voulu suivre l'usage de son temps, qui était de peindre à la détrempe, nous aurions encore aujourd'hui ce trésor. Mais comme il faisait toujours de nouveau essai, il l'avait peint sur une certaine préparation qu'il avait imaginée, avec des huiles distillées ; et cette méthode fut cause que la peinture se détacha peu à peu du mur. (...) Cinquante ans après que le grand Cénacle eut été peint, c'est-à-dire lorsqu'Armenini le vit, il était déjà à moitié gâté, et Scannelli, qui l'observa, en 1642, assure que l'on pouvait à peine distinguer le sujet de cette peinture.¹²

Au XIX^e siècle, on attribue aux deux restaurateurs qui ont opéré au siècle précédent une large responsabilité dans le mauvais état de visibilité de la *Cène* : « Le déplorable état de l'œuvre (...) est dû à ce que Léonard peint à l'huile sur le mur. *D'outrageux repeints, en particulier au siècle dernier, ont fait le reste* »¹³.

¹ Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milan, 1584, Beltrami 1919, doc. 263 b).

² *Idea del Tempio della Pittura*, 1590, cité par Bossi 1810, p. 34.

³ Beltrami 1908, p. 16.

⁴ Marani 1997, p. 203. Sur les autres remarques concernant l'état de conservation de la peinture au XVI^e, et notamment celles de Pasquier le Moyne, Vasari et Mazenta, Beltrami 1919, Möller 1952, p. 77-78, Marani 1997, pp. 195-202.

⁵ Wittgens 1954, p. 7.

⁶ Marani 1997, p. 203.

⁷ Lettre datée du 16 juillet 1739, extraite de *Lettres d'Italie du Président Charles de Brosses*, Mercure de France, Paris, 1986, p.129.

⁸ Cités par Bossi 1810, pp.63 et 65.

⁹ Richardson 1720, pp. 33-34.

¹⁰ Möller 1952, p. 76.

¹¹ Wittgens 1954, p. 7.

¹² Lanzi 1824 (1796), p. 90.

¹³ Burckhardt, 1885 (1855), t.2, p. 647. C'est aussi la version diffusée au grand public, comme en témoigne cet extrait d'un guide de voyage : « Dans le réfectoire se trouve la *Cène* de Lionard, le chef d'œuvre de l'art qui formait l'admiration de tous les connaisseurs et de tous les amis des beautés ; *elle a été presque détruite par plusieurs combinaisons malheureuses* ; il n'en reste que quelques contours [de] la main de ce maître sublime

La réception critique du travail des restaurateurs qui sous-tend cette hypothèse est en fait déjà attestée avant le XIX^e. On notera l'existence dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle d'un discours sur les restaurations qui pose la question de l'authenticité de ce qui est visible sur la paroi, et cherche à déterminer ce qui reste de la manière léonardesque. C'est le cas notamment de La Condamine¹, Lalande² ou Lanzi³. Toutefois, si leurs témoignages révèlent une attention portée spécifiquement à la matière léonardesque, cette préoccupation ne coïncide pas avec une pratique de la restauration qui tiendrait compte des fragments autographes⁴. Ils contribuent en revanche à former le mythe d'une œuvre autographe à jamais disparue.

Au début du XIX^e siècle, Barezzi reprend à son compte cette interprétation, identifiant une grande partie de la surface visible aux interventions de restauration (« profano ritocco »)⁵. La tentative de dépose qu'il effectue laisse supposer qu'il part du principe qu'il s'agit d'une peinture à fresque⁶. À la même époque Bossi défend toutefois l'opinion inverse, et identifie la technique de la *Cène* comme de l'huile⁷. En 1851, les premières analyses réalisées sur les couleurs et l'*intonaco* par le chimiste Kramer permettent de conclure que le peintre a utilisé un liant de nature grasse, sans toutefois pouvoir identifier plus précisément sa composition⁸. En 1870, le professeur Pavesi effectue lui aussi une série d'analyses sur les couleurs, et relève la présence d'un liant de type huileux⁹. C'est aussi l'hypothèse que reprend Müntz dans la monographie qu'il consacre à Léonard en 1899, identifiant comme l'avait fait Lanzi la cause des dégradations au mauvais choix technique du peintre¹⁰.

[qui] avait tracé tant de beauté. *C'est malheureusement dans le siècle le plus illuminé, qu'on a laissé détruire le plus beau monument de la peinture.* » *Nouvelle description de la ville de Milan, suivie d'une description des environs de la ville et d'un voyage aux Trois Lacs*, Milan, 1819, pp. 244-245. A partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, la *Cène* devient une véritable attraction touristique, dont le succès conduira à l'introduction en 1875 d'une taxe d'entrée pour les visiteurs (Beltrami 1908, p. 39).

¹ « Il ne suffit donc pas de supposer que depuis vingt-cinq ou trente ans il ait été nettoyé, comme on le dit aux voyageurs : mais il faut qu'il ait été repeint entièrement. C'est ce qui m'a été confirmé de bonne part. *Il y a donc rien de l'apparence que la belle ordonnance des figures, la composition en un mot est aujourd'hui presque la seule chose dans ce tableau qui appartienne bien sûrement à son premier auteur.* » La Condamine (1757) cité par Bossi 1810, p. 63.

² « Ce tableau du tems de Misson, dans le dernier siècle, étoit si noir qu'on en distinguait plus les figures. Un Anglois, vers 1725, au rapport des religieux du couvent, entreprit de le nettoyer. M. de la Condamine soupçonne qu'il l'avoit repeint, et le Cardinal Pozzobonelli, alors légat à Milan, approuva sa conjecture de manière à lui persuader qu'il étoit sûr du fait. *Si cela est, on ne peut plus regarder que le trait comme l'ouvrage de Léonard.* » Lalande (1769) cité dans Bossi 1810, p. 65.

³ « On a cru, dans notre siècle pouvoir faire revivre ce chef-d'œuvre au moyen d'un vernis ou de je ne sais quel secret, comme on peut le voir dans Bottari. Je me contenterai seulement d'ajouter que, *dans toute cette composition, il ne reste rien du pinceau de Léonard*, à l'exception de trois Têtes d'apôtres, plutôt tracées que peintes. » Lanzi, vol IV, école milanaise, seconde époque, 1796 (1824), pp. 90-91.

⁴ Nous tenterons de montrer dans la suite de ce travail que les enjeux qui caractérisent la pratique de la restauration de la *Cène* à cette époque sont distincts de la notion d'originalité, et que la prise en compte de cette valeur par les restaurateurs ne peut avoir lieu qu'au siècle suivant, relativement à une modification du contexte théorique.

⁵ Cité par Möller 1952, p. 83.

⁶ Möller cite Barezzi qui contredit l'hypothèse d'une peinture à l'huile au moment où il effectue sa tentative de dépose, Möller 1952, p. 73. Nous reviendrons sur cette intervention.

⁷ Bossi 1810, p.

⁸ Möller 1952, p. 76, Brambilla 1986, p. 126.

⁹ Möller 1952, p. 76, Brambilla 1986, p. 126.

¹⁰ Sur l'identification de la technique à de l'huile, Müntz 1899, p. 181. Il rajoute en note, pp. 200-201 : « Le procédé employé par Léonard était *d'ailleurs si défectueux* que, dès le milieu du XVI^e, la *Cène* pouvait être considérée comme au trois quart perdue. »

Au début du XX^e siècle, le restaurateur Luigi Cavenaghi identifie la technique comme de la « *tempera forte* »¹. Dans la section IX de sa *Storia dell'Arte* consacrée à la peinture du *cinquecento* et publiée en 1925, Adolfo Venturi reconduit toutefois la vieille hypothèse selon laquelle il s'agit d'une peinture à l'huile². En 1935, Kenneth Clark identifie la technique comme « un mélange d'huile et de vernis »³. Si cinq études sur les conditions hygrométriques et caloriques sont réalisées dans la première moitié du XX^e siècle⁴, témoignant de la prise en considération toujours plus importante des conditions environnementales pour l'état de conservation de la peinture, il faudra attendre la deuxième moitié du XX^e siècle pour que puissent être réalisées des analyses permettant d'identifier plus précisément la technique utilisée par le peintre.

Deux études majeures en effet publient en 1979 et 1983 les résultats d'analyses destinées à définir la technique utilisée pour *La Cène* par Léonard de Vinci. En 1979, Matteini et Moles prélèvent dix échantillons sur la peinture. Leurs analyses au microscope révèlent une superposition de couches plus ou moins nombreuses. Tous les échantillons présentent une stratification différente⁵. Quatre ans plus tard, Newton effectue de nouvelles analyses sur les mêmes fragments. Pour identifier le liant utilisé par le peintre, il les soumet à la méthode Johnson et Packard, qui doit permettre de détecter la présence de protéines et d'huile. Il remarque ainsi que huit sur dix des échantillons prélevés possèdent les traces d'un liant oléagineux, ce qui en fait le « *predominant painting medium* ». Six des dix échantillons prélevés contiennent de la colle, ce qui laisse supposer à l'auteur que Léonard ait suivi les recommandations de Cennini comme préparation de l'huile pour le mur. L'intérêt de cette étude tient à sa mise en parallèle avec les traités techniques de la renaissance. Ainsi Léonard « *seems to have combined and followed the recommendations for oil grounds by Eraclius, Cennini, Alberti and Filarete* »⁶. Les échantillons 1, 3, et 8 contiennent un liant à base d'œuf. La difficulté tient évidemment à l'interprétation de ces résultats, et à l'attribution des matériaux aux diverses restaurations ou à l'auteur lui-même.

La variation des stratifications rend difficile la description d'une stratification prototype. Toutefois, en confrontant les informations transmises par Brambilla et les données révélées par l'étude de Newton, on peut esquisser le schéma suivant : un enduit, composé de chaux, d'un sable fluvial local et d'une poussière de quartz, recouvre le mur. Son épaisseur varie entre 1,5 et 2 cm⁷. Une préparation à base de chaux, de colle et de poussière de nesquehonite est ensuite disposée sur l'enduit⁸. Elle apparaît de couleur jaunâtre sur les échantillons prélevés, et il semble qu'elle ait, en raison de sa nature poreuse, absorbé les différents

¹ Cavenaghi 1908, p. 51.

² Venturi 1925, t. IX, partie 1, p. 29

³ Clark 1967 (1935), p. 173.

⁴ Brambilla 1986, p. 127.

⁵ M. Matteini et A. Moles, « A Preliminary Investigation of the Unusual Technique of Leonardo's mural *The Last Supper* » dans *Studies in conservation*, vol. 24, no. 3, août 1979, pp. 125-133.

⁶ Newton 1983, p. 75.

⁷ Brambilla 1999, p. 423.

⁸ La nesquehonite est une pierre blanche transparente qu'on trouve dans les montagnes du nord de l'Italie. Une fois réduite en poussière et mélangée à la chaux, elle a pour fonction d'augmenter la luminosité des couleurs qui vont s'y superposer. Newton remarque qu'on trouve la mention d'une utilisation d'un matériau similaire chez Alberti, Newton 1983, p. 75.

produits utilisés pendant les restaurations. Son épaisseur varie entre 100 et 200 microns. Il s'agit selon Brambilla du point faible de la peinture. Sa mauvaise adhésion et les craquelures qui la traversent seraient en partie responsables de la mauvaise conservation de la *Cène*. Une fine couche blanche d'une épaisseur variant entre 10/30 microns (*l'imprimitura bianca*) est encore placée entre la préparation et les couleurs. Elle est composée de blanc de Plomb (litharge) et de chaux¹. Des craquelures plus fines et plus nombreuses strient aussi cette couche, et viennent se superposer au premier réseau de craquelures².

L'interprétation des analyses de la couche de matière posée sur *l'imprimitura* se révèle plus délicate. Les traces d'un liant oléagineux et d'un liant protéagineux (œuf) complexifient en effet l'identification de la technique picturale utilisée par le peintre. Même les publications récentes présentent des conclusions divergentes. La nature du liant découvert sur les échantillons 1, 3 et 8 permet en effet d'identifier la technique de Léonard comme de la *tempera*. La majorité des matériaux oléagineux auraient donc été appliqués postérieurement sur la peinture, bien qu'il semble que Léonard soit lui-même intervenu à plusieurs reprises sur la surface par une superposition de glacis à l'huile caractéristique de sa manière³. Brambilla explique pour sa part la différence de nature des liants relevés dans les analyses d'une manière légèrement différente, soit en reconduisant l'hypothèse émise par Cavenaghi d'une *tempera grassa*, qui explique la présence conjointe d'huile et d'œuf dans un même échantillon par leur présence simultanée dans le liant même⁴.

Les conditions environnementales ont aussi exercé une influence néfaste sur la conservation du *Cenacolo*. La mauvaise adhésion de la pellicule picturale est en effet en partie due à l'humidité ambiante, comme l'avait déjà supposé Antonio da Beatis. L'étude de Newton révèle que la superposition des couches sus-mentionnées compromet la perméabilité du mur, et retient l'humidité à l'intérieur de la surface. Une étude antérieure avait déjà révélé l'économie d'une double influence interne et externe sur la conservation de la pellicule picturale : « [La dégradation] est la résultant d'un apport extérieur de poussière et d'un apport « intérieur » des produits solubilisés par l'humidité du mur »⁵. Cette étude relève aussi la formation d'une pellicule superficielle noirâtre sur la peinture, ainsi que l'incrustation locale de pollens et des spores dans les cavités de cette couche superficielle, due notamment à la pollution et aux micro-organismes véhiculés par les visiteurs.

¹ Newton 1983, p. 76.

² Brambilla 1999, p. 350.

³ « (...) n'ayant pas été exécutée à fresque mais à *tempera* (enrichie peut-être en certains endroits de *glacis à l'huile*) » Marani 1999 (2), p. 228. « It was common to *superimpose tempera and oil* in Italian painting of this period. » Newton 1983, p. 86.

⁴ « L'artista avrebbe dipinto impiegando una *tempera grassa* realizzata probabilmente emulsionando all'uovo olii fluidicanti. » Brambilla 1999, p. 431.

⁵ C.Y. Janson et S.B. Curry, « Microstructures minéralogiques et biologiques dans les matériaux du support d'une peinture murale de Léonard de Vinci », *Proceedings of section Lipids and works of Art*, Poligrafico articioli editore, Modène, 1976, p. 46.

2.2. La conservation par procuration : les textes et les copies

Comme nous l'avons entrevu, la *Cène* fait l'objet depuis sa création d'un nombre important de commentaires dans la littérature. Dans le cadre de notre problématique, nous relèverons ici les textes dont la production est dévolue à sa conservation. Nous verrons que cette démarche se double fréquemment d'un travail de copie, destiné à retenir de l'œuvre ce qui s'en échappe. Nous envisagerons donc pour commencer deux approches parallèles à la restauration : la conservation de la *Cène* par les textes, et sa conservation par la pratique des copies¹.

Ces deux types de productions artistiques ont déjà été liés à l'histoire de la conservation par Conti : « Per conservare la memoria delle opere d'arte (...) vi sono anche *le copie* (...). Un altro modo per tramandare la memoria delle opere di disegno è, infine, *la loro descrizione* »². Le rôle particulier dévolu aux copies dans une histoire de la conservation est aussi relevé par Bergeon³. La notion de conservation n'est pas à entendre chez ces deux auteurs au sens muséologique du terme, puisqu'il ne s'agit pas ici de préserver l'œuvre elle-même, mais bien, comme le répète Conti d'en conserver la *mémoire* (« la memoria »).

Pour opérer un choix dans l'abondante littérature qui accompagne l'histoire de la *Cène* depuis la fin du XV^e siècle, nous chercherons à mettre en évidence les descriptions dont l'ambition de pallier la destruction matérielle de la peinture milanaise est explicite. Il nous faudra pour cela prendre en compte deux types de discours : premièrement, celui qui mentionne cette volonté spécifique ; deuxièmement, le produit de cette volonté, soit la description même. Le caractère forcément subjectif de ce dernier, nous permettra d'apercevoir ce qui faisait la mémoire de l'œuvre d'art à un moment historique donné (puisque comme le dit Conti c'est elle le véritable objet de ce type de conservation).

La réalisation de copies est une pratique artistique courante, et dont les motivations peuvent être très diverses (admiration, formation, falsification, etc.)⁴. Le nombre important de copies réalisées à partir de la peinture de Léonard témoigne de l'extraordinaire succès de l'œuvre, et aura une influence notable sur la production européenne⁵. Nous n'envisagerons ici la question des copies que dans la mesure où elle s'intègre à notre problématique. Nous tenterons de mettre en évidence la conscience historique qui fait copier ou décrire la *Cène* de Léonard pour la conserver. Dans la mesure où nous nous bornerons à l'étude des copies présentées explicitement comme produits d'une volonté de conservation, il nous faudra relever les traces

¹ Nous ne ferons pas ici l'historique du rôle des textes et des copies relativement à la notion de conservation, qui puise probablement ses origines bien avant la fin du XV^e. Nous ne ferons pas non plus un répertoire de tous les textes qui mentionnent le Cénacle ni de toutes les images qui le reproduisent. Nous nous contenterons de relever les descriptions et les copies de cette peinture produites *dans l'intention de la conserver*.

² Conti 1988, p. 39.

³ Bergeon 1993, pp. 13-14.

⁴ Du point de vue des commanditaires, l'exécution de copies de la *Cène* a généralement pour motivation le désir inassouvi de possession. Ainsi l'anecdote de Vasari : « La noble qualité de cette peinture, tant pour sa composition que pour l'incomparable soin de son exécution, fit souhaiter au roi de France de l'emporter dans son royaume ; il chercha à tout prix des architectes qui puissent l'armer de traverses de bois et de fer, pour permettre le transport sans danger ; il n'aurait regardé à aucune dépense, tant il la désirait, mais la peinture adhérerait au mur et sa Majesté resta avec son désir, les Milanais avec l'œuvre. » G. Vasari, « Vie de Léonard de Vinci », dans Chastel 1952, p. 29. Sur les liens entre le désir de possession et les commanditaires de copies français, Möller 1952, p. 121.

⁵ Sur la fortune de la *Cène*, voir le catalogue d'exposition *Il Genio e le Passioni*, en part. pp. 176 et suivantes.

de cette volonté dans les textes qui en font mention. Il se pourrait donc bien que nous laissions de côté bon nombre de copies dont la raison de production participait à cette même idée, sans que les textes n'en témoignent.

Ce détour par la notion de conservation, comprise comme la production d'un objet dérivé en vue de garder la mémoire de l'œuvre à laquelle il se rattache, nous permettra momentanément un élargissement de notre arc chronologique. En effet, si les premières restaurations documentées remontent au XVIII^e, la pratique de la conservation par l'écrit et la représentation visuelle fait l'objet d'un discours dès XVI^e siècle.

2.2.1. Giorgio Vasari

Le travail de conservation de la *Cène* par la description trouve une première expression chez Vasari. Il nous semble même assez logique de supposer que cette volonté de conserver par le texte un objet matériel estimé et voué à disparaître soit en partie à l'origine de l'émergence d'une histoire de l'art. C'est en tout cas l'interprétation qu'on peut faire d'un extrait fameux de la préface des *Vies* :

Après mûre réflexion sur l'exemple des anciens et des modernes, j'ai constaté que les noms de nombreux architectes, sculpteurs et peintres anciens et modernes, avec *quantité de leurs chefs-d'œuvre, sont en diverses régions d'Italie voués à l'oubli*, et s'évanouissent peu à peu, condamnés à une sorte de mort prochaine. *Afin de les préserver autant qu'il est en mon pouvoir de cette seconde mort, et de les maintenir le plus longtemps possible dans la mémoire des vivants*, j'ai passé un temps considérable à rechercher leurs œuvres, employé une diligence extrême à retrouver la patrie, l'origine, et l'activité des artistes (...).¹

C'est relativement à cette démarche que l'on peut lire la description du Cénacle que propose l'auteur. On remarquera toutefois que c'est moins la dégradation matérielle spécifique de la peinture qui motive sa description, qu'une conscience historique préoccupée plus généralement par l'oubli que génère le passage du temps. L'auteur fait de la peinture de Léonard la description suivante :

Il peignit à Milan pour les Dominicains de Sainte-Marie-des-Grâces une Cène d'une admirable beauté. Il donna aux visages des Apôtres une si majestueuse beauté qu'il laissa inachevé celui du Christ (...). Car Léonard voulut et sut exprimer le trouble des Apôtres anxieux de savoir qui a trahi leur maître ; on lit sur leur visage l'amour, la crainte, l'indignation, ou encore la douleur de ne pouvoir comprendre toute la pensée du Christ, et l'on ne distingue pas avec moins d'émerveillement l'obstination, la haine, la trahison chez Judas. La moindre partie de l'ouvrage est d'un soin incroyable : le tissu de la nappe est peint de telle sorte que la toile même ne serait pas plus vraie.²

¹ G. Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition sous la direction d'André Chastel, Berger-Levrault, Paris, 1989 (1981), p. 53.

² G. Vasari, « Vie de Léonard de Vinci » dans Chastel 1952, p. 28.

Si Vasari ne fait pas exécuter de copies de la peinture de Léonard, l'utilisation de reproductions visuelles fait aussi partie de sa méthode de travail. L'auteur avait en effet formé une collection de dessin (*libro de' disegni*) dont il parle dans sa deuxième édition¹.

2.2.2. Frédéric Borromée et il Vespino

En 1625 paraît à Milan le *Musaeum* du cardinal Frédéric Borromée. Publié seize ans après l'inauguration de la Bibliothèque Ambrosienne et sept ans après l'ouverture de la Pinacothèque, le livre du cardinal est une sorte de promenade dans les salles du Musée qu'il a lui-même créé. Il témoigne aussi de l'intérêt que portait à la *Cène* l'élite milanaise dans la première moitié du XVII^e siècle. L'option prise pour sa sauvegarde à cette époque diffère fondamentalement de celles choisies cent ans plus tard, et représente un des moments clé de la conservation de cette peinture. Malgré l'existence d'un dispositif muséographique, la nécessité d'un à-côté textuel pour conserver la mémoire de toutes les œuvres est légitimée par l'auteur relativement aux descriptions conservées de Pline le Vieux².

Rammentavo, in effetti, che era stata viva tra gli antichi la preoccupazione *di conservare tutti i maggiori capolavori* di pittura, scultura e architettura anche per mezzo di *descrizioni scritte* : in tal modo essi vivevano una duplice vita, sia quella donata loro dall'ingegno degli artisti, sia quella offerta dalla letteratura. Gli eventi successivi dimostrano al di là di ogni dubbio che questa seconda vita era più duratura della precedente.

(...) Questo dimostra l'abilità con cui sono riusciti gli scrittori a restituire uno per uno i contorni e i tratti, dando vita a un'entusiasmante gara tra la penna e il pennello o lo scapello, con risultati tanto fortunati da lasciare il dubbio a quale dei due contendenti debba essere aggiudicata la vittoria.³

Dans une rhétorique qui rappelle celle des *Paragone* renaissants, l'auteur semble donner sa préférence en matière de conservation à la démarche textuelle. Il produit en effet une description longue et détaillée de la peinture de Léonard.

E veramente l'artista non ha espresso soltanto dolore e pianto, cosa che forse chiunque altro saprebbe fare, ma nei gesti ha reso evidenti gli affetti, così che a quanti percorrono con lo sguardo questo quadro risuonano nelle orecchie le voci degli apostoli, quelle almeno che essi si scambiarono dopo che il Salvatore ebbe pronunciato le tremende parole : « Chi intinge con me la mano nel piatto, proprio costui sta per tradirmi ». Il venerabile volto del Salvatore indica una profonda tristezza, che pur tenuta celata da un severissimo controllo e cancellata si riesce ancora a intuire. I discorsi degli apostoli, le parole che essi si scambiano tra di loro e col Salvatore in rapporto all'atrocità del fatto in un certo senso sono udibili.¹

¹ Bazin 1986, p. 41. Sur le travail de Vasari restaurateur, Conti 1988, pp. 38-42.

² Sur les références à Pline, Borromée 1997 (1625), pp. 2-7. Sur l'intertextualité et l'influence de *Naturalis Historia*, pp. 38-39 de la préface, et sur l'importance de ces descriptions pour la connaissance de l'art grec à la renaissance, Bazin 1986, p. 47.

³ Borromée 1997 (1625), pp. 3-5.

Mais le potentiel conservateur des copies est aussi reconnu par l'auteur, qui regrette l'inexistence de représentations visuelles des peintures d'Apelle. On retrouve une conception similaire de la copie en général à la même époque chez de Piles. Bien que l'auteur prône la reproduction par l'estampe pour elle-même, il perçoit le rôle que peuvent jouer ces produits dérivés dans le temps². Toutefois, si Borromée étend la pratique de la description à toutes les œuvres de son musée, suivant une politique de conservation préventive, il insiste sur le fait que la reproduction visuelle doit se limiter aux œuvres dont l'état de conservation laisse à désirer, et pose comme critères d'exécution une attention et une fidélité parfaite au modèle original³. C'est suivant ces considérations qu'il fait exécuter une copie de la *Cène* par le Vespino.

I resti del Cenacolo si possono ancora scorgere in un monastero della nostra città, noto come Santa Maria delle Grazie. Quando una volta ebbi modo di vedere sul posto la parete pericolosissima per tale opera e i pezzi d'intonaco che cadevano da essa, *provai un bruciante desiderio di salvare il dipinto*, se solo fossi riuscito a trovare un mezzo concreto da farlo. A tale scopo convocai un pittore di cui avevo particolare stima. Questi con parole colme di disperazione si schermì, trovando una scusa nelle figure rovinate, indistinguibili e distrutte ; con queste parole distrusse ogni mia precedente speranza ; poi però, sollecitato a tentare la riproduzione almeno di alcune teste di discepoli che ancora rimanevano, riuscì col suo lavoro a far tornare visibili due o tre volti ; così fu battuta la sua disperazione e le mie speranze si accrebbero di nuovo. Così *lentamente e laboriosamente* e con un'enorme pazienza da parte di tutti, anche attraverso varie interruzioni l'opera è stata condotta a fine quale ora si presenta. Prova delle difficoltà incontrate è il fatto che questa copia del Cenacolo non è contenuta in un unico pezzo di tela, ma su varie tele racconciate insieme. *Della fedeltà dell'artista non si può dubitare*. Perché sono state rintracciate anche *copie dello stesso Leonardo su pergamena* di questa medesima forma ; l'artista inoltre per mezzo di un reticolo e di una particolare illuminazione ha esplorato le teste una per una.⁴

La réalisation d'une copie de la *Cène* s'inscrit donc dans une stratégie de conservation dont le but est aussi de « salvare il dipinto ». Le tableau réalisé suite à cette démarche est toujours conservé à la Pinacothèque, et est daté par Rossi entre 1611 et 1616⁵. Une inscription en latin,

¹ Borromée 1997 (1625), pp. 45-47. L'allusion à une peinture « audible » n'est pas sans rappeler l'adage combattu par Léonard qui fait de la peinture une poésie muette et de la poésie une peinture parlante (aveugle selon Léonard), cf. Arasse 1997, p. 260.

² « Si les Anciens avoient eu en cela le même avantage que nous avons aujourd'hui, et qu'ils eussent par le moyen des Estampes transmis à la Postérité tout ce qu'ils avoient de beau et de curieux, nous connoîtrions distinctement une infinité de belles choses dont les Historiens ne nous ont laissés que des idées confuses (...). » De Piles, 1993 (1699), pp. 98-99.

³ « *che non siano fatte fare copiare tutte le opere senza alcun criterio, ma quelle soltanto che o sono già state danneggiate dall'età o si sospetta possano andar perdute per un qualche evento e restare distrutte.* » Borromée 1997 (1625), p. 21.

⁴ Borromée 1997 (1625), p. 43.

⁵ Andrea Bianchi, dit il Vespino, huile sur toile, 118 x 835 cm, Milan, Pinacothèque Ambrosienne, inv. 1002. Pour la datation, Rossi donne ces deux *termini* en raison de l'absence de cette copie dans un inventaire de la collection de Borromée en 1611, et de sa citation en 1616 dans un épigramme dédié à Léonard. « *Ecce tuas tabulas Federicus servat ab aevo...* » Rossi, dans cat. expo 2001, pp. 228-229. Une grande majorité des informations qui suivent ont pour source cet article. Pour une datation entre 1612-13, Marani 1997, p. 199.

placée sur son extrémité supérieure gauche, rappelle sa fonction conservatrice, telle qu'elle a été définie dans le *Musaeum* : « reliquiae coenaculi fugientes hac tabula expectatae sunt ut *conservaretur* leonardi opus ». La notion de conservation est donc explicitement revendiquée. Elle est ici associée au terme de « relique ». Comme témoin d'une œuvre mourante et déjà canonisée, la copie possède une valeur intrinsèque : « *Questo Cenacolo (...) è caro e piu caro senz'altro ci sarà ogni giorno una volta che risulti completamente rovinata e distrutta l'opera originale di Leonardo che è stata sempre considerata un vertice assoluto dell'arte* »¹. C'est le statut particulier (absolu) de l'original qui donne son prix à la copie, et ce prix est croissant parallèlement à la dégradation du premier². L'introduction du terme de « reliques » définit à lui seul le système de dépendance entre les deux objets. On notera qu'il ne s'agit pas des restes matériels de la peinture, mais uniquement des restes de son image, et donc de sa performativité. C'est conserver un témoignage de cette image (au sens de Brandi) qui équivaut dans ce contexte à « *salvare il dipinto* ».

Borromée insiste sur le soin et les précautions prises par son peintre pour donner une image fidèle de la peinture murale. L'objectivité du travail de son copiste est vérifiée par le cardinal à travers la confrontation avec les parchemins (*pergamena*) qu'on croit être de Léonard lui-même : les cartons de Strasbourg³.

Pourtant, cette copie ne résiste pas plus que les autres à l'analyse implacable de Bossi :

(...) una sola di questo genere vanta l'elenco che son per dare di quelle del Cenacolo, ed anche questa, oltre che non è di tutta l'opera, fu fatta in tempo che l'originale era in gran parte perito, ed essa ha sofferto per cattiva escuzione un tale imbrunimento di colori che diminuisce notabilmente il suo pregio e ne ha distrutto interamente l'effetto.⁴

Son allusion à l'*effetto* détruit nous permet de supposer la continuité entre le XVI^e et le XIX^e siècle d'une conception de la peinture préoccupée par l'*effet* produit sur le spectateur (que la copie est *a priori* à même de conserver) et sa transmission aux générations futures. Möller n'est lui non plus guère enthousiaste sur cette copie, et reproche au Vespino de s'être « *manche Veränderung nach dem Geschmack der Zeit erlaubt* »⁵.

¹ Borromée 1997 (1625), p. 47

² Sur contexte qui contribue encore à accroître la valeur de Léonard, comme ancêtres des artistes locaux, Marani 1997, p. 205.

³ Les dessins regroupés sous l'appellation « Cartons de Strasbourg » constituent une série de six dessins au crayon, fusain, pastel et aquarelle, conservés au Cabinet des Estampes de Strasbourg. Ils représentent les têtes de Jacques le Mineur (565 x 433 cm), Andrea (562 x 432 cm), Judas (562 x 435 cm), Pierre (562 x 435 cm), Jean (562 x 432 cm), et du Christ (562 x 434 cm). Leur fidélité à l'original a été reconnue dès le XVI^e siècle, comme en témoigne leur attribution à Léonard par Lomazzo dans le *Trattato*. Ils feraient originalement partie d'une série de douze dessins, qui seraient les plus anciennes copies du *Cénacle* selon Möller. L'auteur les attribue à Beltraffio, dont l'intention aurait été de réaliser des études précises, pour effectuer ensuite une copie complète de la peinture (p.103). Cette attribution remonte au XIX^e siècle, mais Geddo les a récemment attribués à Giampetrino (cf. Rossi dans cat. expo 2001, p. 192). Malgré leur forte ressemblance avec l'original, ils ne semblent pas avoir été des dessins préparatoires pour la peinture de Léonard, et la récente restauration n'a pas dégagé qu'il en fit usage. Sur l'histoire de ces cartons telle qu'elle est reconstituée par Möller, de leur possession par le comte Galeazzo Arcontati, puis par Udny et de leur séjour à Saint-Petersbourg, Möller 1952, pp. 93-102.

⁴ Bossi 1810, p. 130. Voir aussi pp. 153-156.

⁵ Möller 1952, p. 161.

2.2.3. Francesco Maria Gallarati

En 1769, soit une année avant la deuxième restauration attestée de la *Cène*, l'abbé milanais Francesco Maria Gallarati définit les enjeux de son travail dans ses *Réflexions sur Le Cénacle de Léonard de Vinci* :

Pour fournir au public une connaissance suffisante de ce grand ouvrage, je m'engage à le *décrire en abrégé* ; non cependant comme il paraît à présent, (...) mais comme il a du être *dans son premier tems*, ou il se maintenait mieux. Pour le faire donc concevoir comme il étoit dans le tems heureux de sa magnificence, il souvrait *la connaissance, que nous avons de la beauté, et de la perfection de son pinceau, qui se manifesta assez bien dans beaucoup d'autres ouvrages bien conservés* ; je ferai même usage des sentiments des Professeurs et des Ecrivains contemporains les plus savants, les plus accrédités et j'exposerai au Letteur ces notions, que j'ai pû tirer de l'examen de ce qui restait de cette représentation, quand je commençai l'ouvrage. (...) C'est la route que j'ai suivie, par le moyen de laquelle, après des réflexions bien mûres, et des soins fort longs, je formai un jugement de l'insigne modèle, et de tous les éclats de sa ressemblance ancienne. Mais à fin que les idées déjà formulées ne s'échappassent pas, et avant que l'ouvrage fût tout-à-fait perdu ; je me hâtai de la renouveler en miniature avec la plus grande diligence, y employant toute l'exactitude pour le rendre uniforme à la peinture ancienne (...) et de *rendre [les couleurs] vives et conformes au coloris, que l'on admire dans ces autres ouvrages bien conservés*.¹

Pour fournir au lecteur du XVIII^e siècle une description qui lui permettra de se représenter le Cénacle « comme il a du être dans son premier tems », l'auteur prend pour sources les autres œuvres mieux conservées de Léonard et y cherche les caractéristiques spécifiques du style de l'auteur (notamment la chromatique). Nous verrons au chapitre suivant que cette démarche n'est pas le fruit d'une réflexion mais s'inscrit dans une réflexion émergente au XVIII^e siècle. Il ne s'agit plus ici de conserver l'œuvre telle qu'elle apparaît, mais de restituer une image de l'original. A la description verbale s'ajoute une reconstitution visuelle, qui procède de la même démarche : comme c'était le cas pour les restaurations de ce siècle, on cherche ici non pas à figer le temps, mais à le remonter. Si cette reconstitution a été menée à bien, il semble qu'on en ait aujourd'hui perdu la trace².

2.2.4. Giuseppe Bossi

Bossi reconnaît et utilise lui aussi la fonction mnémonique inhérente au texte et à l'image. Ce pressentiment sous-tend la rédaction de son ouvrage publié en 1810, dont les livres I et III font la somme des écrits et des copies de la *Cène* : « L'ordine (...) sarà lo stesso che usai nel primo libro per le *memorie scritte* del Cenacolo (...). Debbo anche ripetere per queste che

¹ Cité par Bertelli dans cat. expo 1983, pp. 12-13.

² D'autres copies ont été réalisées au XVIII^e siècle. Parmi les plus importantes, on notera celles, d'André Dutertes, 1789-94 (Brizio 1985, p. 88), de G.B. Bianchi, 1790-91 (cat. expo 2001, p. 372), Raffallo Morghen, 1797-1800 (Marani 1997, p. 211).

potrei chiamare *memorie dipinte* del Cenacolo »¹. Le premier livre totalise les descriptions et les mentions de la *Cène* avant 1810, et le troisième répertorie toutes les copies dont l'auteur a eu connaissance. Ces textes et ces images sont considérées pour leur caractère documentaire (leur fonction mnésique). Mais l'auteur ajoute à ces compilations sa propre description du *Cenacolo* (livre deuxième)² et un compte-rendu de la méthode qu'il a adoptée pour son propre travail de copiste³.

Tout le deuxième livre est consacré à la description de l'image, apôtre par apôtre. Il donne toutefois une lecture générale de la représentation et en fait une interprétation qui s'inscrit dans la tradition initiée par Vasari et poursuivie par Frédéric Borromée :

E mentre l'ira, l'amore, il desiderio della vendetta, il dolore, le proteste di fedeltà, lo stupore, l'orrore, il sospetto, e tutti in fine quegli affetti raccolti attorno ad un movente universale e nati da una stessa origine, sebbene diversamente modificati a seconda dell'animo di ciascheduno, preparavano all'opera una non meno singolare e meravigliosa unità.⁴

Du point de vue des copies, Bossi regrette d'une manière générale leur médiocrité et leur manque d'objectivité : « Si conchiuderà in fine che *non sono vere copie* se non quelle nelle quali colla volontà espressa di buono e giudizioso conoscitore che le commetta, si accordi lo sforzo e la perizia *dell'artefice copiatore* in reppresentare con precisione ogni parte dell'originale »⁵. Pour pallier ce manque, il entreprend de réaliser à son tour une copie de la *Cène* aujourd'hui perdue, mais dont témoigne encore une photographie⁶. Mu par la volonté de rendre avec précision l'image originale du *Cenacolo*, il utilise pour ce faire une méthode à caractère philologique relativement particulière. A partir du mois de mai 1807, il entreprend en effet d'étudier les écrits et les œuvres de Léonard. Il achète et observe les dessins du maître, et va jusqu'à recopier les textes autographes. Avant même d'exécuter le carton préparatoire (format original), il dessine encore les parties des copies qui lui semblent les plus proprement léonardesques, relativement à l'idée qu'il se fait de la manière du peintre par l'étude des œuvres et des traités.

Les copies auxquelles se réfère prioritairement Bossi sont celles de Castellazzo, de Ponte Capriasca et du Vespino. La première décorait à l'origine le couvent du monastère géronimite de Castellazzo. En 1832, à la démolition du couvent, la fresque fut déposée et transportée à la Pinacothèque de la Brera, où elle fut transposée sur toile et restaurée en 1891 par Giuseppe Bertini, alors directeur de l'institution. Au début du XX^e siècle, elle fut exposée sur le mur droit de réfectoire, perpendiculaire à l'image originale, et elle fut détruite lors du bombardement de 1943. L'autre copie à laquelle se réfère Bossi est celle qui se trouve à l'église Sant'Ambrogio de Ponte Capriasca, près de Lugano. Bossi voit dans la vieille église

¹ Bossi 1810, p. 130. L'auteur a lui-même souligné la deuxième expression en italique.

² Bossi 1810, pp. 75-175.

³ Sur sa propre copie, Bossi 1810, pp. 168-188.

⁴ Bossi 1810, p. 79.

⁵ Bossi 1810, p. 130.

⁶ Cette photo est reproduite dans Marani 1997, fig. 20.

la date de 1565, et l'attribue à un élève de Bernardo Luini, probablement son fils Pietro Luini¹.

Il copie ainsi toutes les têtes de la copie de Ponte Capriasca, non pour la qualité de l'œuvre mais pour sa datation précoce. De la copie de Castellazzo il retient « le teste tutte, molte mani, alcuni panneggiamenti e tutto il di sotto della mensa »². Pour l'exécution du carton préparatoire, il déclare tenir toujours sous ses yeux les dessins qu'il a exécutés, et la copie du Vespino. Sa méthode de sélection des parties valables est d'une logique implacable : « Leonardo era grande in ognuna delle parti dell'arte ; dunque, deducevo io, ogni qual volta scorgerò nelle copie un errore manifesto, mi terrò per dimostrato che non già a lui (...) » Lorsqu'aucune des copies ne présente la qualité qu'il suppose à Léonard, ou qu'il ne constate pas « un generale accordo in tutte le copie », il invente une solution. C'est le cas notamment pour la partie inférieure de la table où se trouvent les jambes et les pieds du Christ et des apôtres³. Il opte alors pour une représentation qui correspond aux principes théoriques tels qu'il les a étudiés dans les textes de Léonard⁴, et sur l'idée qu'il se fait des qualités plastiques du peintre⁵. Il décide ainsi de représenter l'apôtre Barthélemy la bouche ouverte (contrairement à la grande majorité des copies), parce que « [q]uesta espressione è si naturale e si *consentanea ai principi* di Leonardo ».

L'auteur utilise donc tous les documents qu'il peut se procurer. Cette utilisation des copies comme documents pour retrouver l'état antérieur du monument tend à rappeler aussi la démarche utilisée à cette époque pour la restauration. On peut citer l'exemple de Lassus qui, lors de la restauration de la Sainte-Chapelle, part du principe qu'il faut redonner au monument son unité. Pour en reconstruire la flèche, il se base pour élaborer son projet sur des gravures de Boisseau et Ransonnette, et les dessins conservés à la bibliothèque impériale représentant l'état de la flèche avant l'incendie de 1630, croyant reproduire la flèche de Fouchier alors qu'il s'inspirait du troisième modèle, construit vers 1460⁶. Lorsque les informations historiques font défaut, Bossi puise dans les documents pour s'imprégner de ce qu'il estime être l'esprit du peintre, et entreprend de composer les parties manquantes comme il déduit que Léonard l'aurait fait. On trouve énoncée chez Viollet-le-Duc une logique similaire appliquée aux interventions de restauration. Dans les cas litigieux « le mieux est de se mettre à la place de l'architecte primitif, et de supposer ce qu'il ferait »⁷.

Bossi ne restaure pas la peinture, mais ne la copie donc pas non plus au sens strict du terme. Pour utiliser la terminologie de Quatremère, il serait plus exact de dire qu'il la restitue. Comme nous le verrons, les notions de restitution et de restauration ont toutefois tendance à

¹ Bossi 1810, pp. 146-148.

² Toutes les citations de ce paragraphes sont tirées de Bossi 1810, pp. 169-174.

³ « Ma questa parte si è perduta nell'originale, si maltratta in ogni copia, che io non aveva alcuna ragionevole autorità da seguire. » Bossi 1810, p. 171.

⁴ « risolvetti di seguire piuttosto *i precetti del Vinci* che l'arbitrio e gli errori de'copisti. Fermatomi in tal proposito, mi misi ad indagare con nuove diligenze il poco che dal Cenacolo originale può trasparire.» Bossi 1810, p. 173

⁵ « È egli possibile che *il legislatore della ponderazione* facesse posar Filippo sul piede sinistro (...) come si vede nelle copie di Marco (...) ? », Bossi 1810, p. 172. Nous y reviendrons.

⁶ Léniaud 1980, pp. 84-86.

⁷ Viollet-le-Duc 1866, p. 32.

s'identifier au XIX^e siècle, non seulement méthodologiquement mais aussi pratiquement et concrètement, comme le montre l'exemple de la Sainte-Chapelle¹.

Il est intéressant de constater que si la restitution de la *Cène* par Bossi ne sert pas d'étude préparatoire à une restauration, elle ne se suffit toutefois pas à elle-même. Elle a en effet pour finalité la réalisation d'une autre copie, réalisée en mosaïque par Giacomo Raffaelli². En 1809, la peinture de Bossi est exposée au public dans la salle de l'Académie de la Brera, avant d'être consignée le premier mars 1810 dans le laboratoire de Raffaelli. Six ans auparavant, ce dernier avait été appelé de Rome à Milan par le vicaire Eugène de Beauharnais, pour diriger la nouvelle *Scuola di Restauro* voulue sur le modèle de celle du Vatican. Le travail de transposition en mosaïque est probablement terminé en 1818³. Ce changement de technique est révélateur d'une radicalisation de la démarche parallèle à la restauration qui cherche à conserver de la *Cène* non pas ses vestiges, comme nous verrons que c'est le cas des interventions contemporaines dont l'objectif est de consolider la matière de la peinture, mais son *image*. Il s'inscrit dans une tradition qui cherche à figer définitivement les peintures dans un matériau considéré comme pérenne⁴.

2.2.5. Les copies de la *Cène* au XX^e siècle

La prise en considération des copies comme témoins historiques de la *Cène* qui sous-tend le travail de restitution de Bossi aura une grande influence sur l'approche que le XX^e siècle aura des produits dérivés de la *Cène*. La conception de la copie dans son potentiel conservateur prend en effet une orientation historique très nette au XX^e siècle ; elle perd ainsi peu à peu sa valeur propre d'œuvre d'art témoin, pour devenir essentiellement un document historique. Nous verrons toutefois qu'il existe une raison à cette métamorphose fonctionnelle.

En 1903, Alois Riegl confirme du point de vue de la valeur historique l'existence d'une valeur documentaire de la copie, et pose le problème d'un cas limite, qui pourrait dans notre réflexion s'apparenter à celui de la peinture du Vespino, où la copie est à la fois un témoin historique et une œuvre en soi réalisée par un artiste attesté (et donc soumise à ce que l'auteur appelle la valeur d'ancienneté)⁵. Le conflit d'intérêt qu'entrevoit Riegl n'a toutefois pas lieu d'être au XX^e siècle. Contrairement à ce que prévoyait l'auteur, la reconnaissance des valeurs historiques et esthétiques de la copie ne la soumet pas plus que les autres œuvres à la valeur

¹ Bien que Quatremère semble partir du principe que la restitution est avant tout visuelle, on notera l'exemple de ce qui s'apparente à une restitution *textuelle* dans le *Guide de Pompei*, de G. Fiorelli, trad. E. Nicoletti, Detkem, Naples, 1881 (Rome, 1877), qui propose une ballade dans les ruines tout en mettant l'accent sur la fonction, le décor et l'animation des lieux désertés qu'il traverse.

² *La dernière Cène*, Mosaïque, Giacomo Raffaelli, 918 X 447 cm, 1810-1818, Vienne, Minoritenkirche

³ Napoléon avait destiné cette copie au Louvre mais les changements d'orientation politique l'ont conduite en Autriche. Voir la notice de P. Cordera, dans cat. d'expo 2001, pp. 386-387.

⁴ A Naples, en 1692, Calandra copie en mosaïque une *Annonciation* de Guido Reni. En 1748, le comte de Caylus encourage cette technique pour soustraire les œuvres aux dégradations matérielles, et l'atelier de mosaïque de Rome copie en 1767 les Raphaël du Vatican. Bergeon 1993, p. 13.

⁵ « Il faut constater que le culte de la valeur historique, même s'il reconnaît une pleine valeur documentaire qu'au monument en son état originel, concède cependant une valeur limitée à la copie lorsque l'original est irrémédiablement perdu. Dans ce cas, un conflit insoluble avec la valeur d'ancienneté n'apparaît que si la copie ne se présente pas comme un auxiliaire de la recherche scientifique, mais comme un équivalent à part entière de l'original, prétendant à une même reconnaissance historique et esthétique. » Riegl 1984 (1903), p. 83.

d'ancienneté, qui telle qu'elle est définie par l'auteur ne prédomine pas au XX^e siècle. On voit en revanche émerger une conception médiane : on reconnaît à la copie à la fois son identité d'œuvre d'art (dont témoigne sa conservation dans un musée, ses restaurations, etc.) et ses propriétés documentaires. Toutefois, l'importance accordée à la peinture de Léonard dans l'échelle des valeurs de l'histoire de l'art semble incontestablement lui subordonner toutes les copies qui en sont dérivées.

Dans les démarches des chercheurs du XX^e siècle, les anciennes copies ont donc essentiellement une valeur de témoignage¹. Nous verrons que cette instrumentalisation des reproductions de la *Cène* s'inscrit dans un contexte théorique qui valorise particulièrement le potentiel documentaire des objets d'arts. La copie du Vespino sera ainsi essentiellement interprétée par Möller comme le témoin de l'image originale à un moment donné², qui lui permet de reconstituer par déduction l'état de la peinture au début du XVII^e siècle³, et non comme une œuvre d'art possédant une valeur propre. La fonction documentaire de cette copie et son utilisation pour un travail de recherche sous-tend aussi la notice de catalogue sur la copie du Vespino rédigée cinquante ans plus tard par Rossi⁴.

L'intérêt porté par les restaurateurs de la *Cène* au XX^e siècle témoigne d'une même conception des copies comme documents. A l'instar des photographies réalisées au XIX^e siècle, elles servent prioritairement à l'étude de l'original et la localisation des parties modifiées. Si certaines copies sont restaurées, c'est avant tout pour améliorer leurs propriétés documentaires, et préparer le travail à effectuer sur l'œuvre même. Dans cette logique, les copies les plus anciennes sont considérées comme les témoins les plus proches de l'image originale. Ainsi Brambilla, sur le travail qu'elle a effectué sur la copie dite de la Chartreuse de Pavie : « Il restauro di questo dipinto – una *delle testimonianze* più vicine, con quello di Tongerlo, all'opera leonardesca – è stato intrapreso *quasi come sussidio al lavoro* che si svolge sul *Cenacolo*»⁵.

Cette copie est mentionnée pour la première fois à la Chartreuse de Pavie en 1626 par Bartolomeo Sanese, et est d'abord attribuée à Marco d'Oggiono⁶. Le réfectoire de la chartreuse ne semble pas avoir été son emplacement initial, comme en témoignent les modifications qui ont été apportées à la toile que la restauration de Brambilla a permis d'étudier, et qui laissent supposer qu'elle a dû être adaptée à son nouveau lieu d'exposition⁷.

¹ Beltrami 1908, p. 26, Clark 1967 (1935), p. 177, Heydenreich 1982 (1974), pp. 101-102, Möller, 1952, p. 23.

² « diese Kopie [ist] von grosser Wichtigkeit, als Zeugnis für das Aussehen des Wandbildes, bevor es ein Restaurator berührt hatte und bei der Vergrösserung des Einganges viele Farbteilchen abgefallen waren. » Möller 1952, p. 158.

³ Ainsi par exemple, il déduit de l'absence de la main gauche de Thomas sa disparition à ce moment là de l'original, Möller 1952, pp. 160-161.

⁴ Rossi dans cat. expo. 2001, p. 228. L'analyse reconstructive se fait seulement plus pointue. L'auteur relève les mêmes manques que Möller, mais note aussi par exemple que sa restauration a révélé un repentir dans la main droite de Philippe, qu'il interprète probablement comme une difficulté interprétative de l'original.

⁵ Brambilla 1988, p. 41. Cavenaghi et Silvestri ont eux aussi porté une attention particulière à la conservation de deux autres copies du XVI^e, Möller 1952, p. 152 et p. 154.

⁶ Première mention : B. Sanese, *De vita e moribus B. Stephani Maconis Senensis Carthusiani*, Sienne, 1626, cité par Rossi, dans cat. expo 2001, p. 190. Lanzi l'attribue aussi à Oggiono, 1824 (1796), t. IV, p. 99.

⁷ Sur cette copie, Rossi dans cat. expo. 2001, p. 190, Brambilla 1988, pp. 40-44. Une bande de toile de 34,5 cm de large et d'épaisseur plus fine a en effet été ajoutée à l'extrémité supérieure du tableau ; étant donnée que, nonobstant cet ajout, la toile est formée de trois bandes de lin de largeur presque similaires (81,5 cm à

En 1821, la copie est achetée par la Royal Academy of Arts comme une œuvre de Marco d'Oggiono. L'attribution à Giampietrino¹, est faite pour la première fois par Richter en 1880, alors que Dehio propose quelques années plus tard le nom de Beltraffio². L'attribution à Giampietrino s'impose au XX^e siècle³, et s'accompagne d'une datation autour de 1520⁴. Rossi la date vers 1515, en raison d'affinités stylistiques avec le triptyque réalisé par Giampietrino pour l'église de Ospedaletto Lodigiano, et mentionne aussi l'hypothèse formulée par Geddo d'un emplacement originel de la toile dans cette église⁵. Shell date son installation dans le réfectoire d'avant 1626 (date à laquelle elle y est mentionnée par Sanese), mais d'après 1566, puisqu'à cette date l'exécution sur le mur méridional d'une fresque sur le même sujet était confiée à Ottaviano et Andrea Semini, et qu'il est fort peu probable que les moines aient souhaité avoir deux cènes dans leur réfectoire⁶. Les dessins de Strasbourg pourraient être les études préparatoires pour cette toile, bien que Marani les pense au contraire dérivés de la copie⁷.

L'étude du tableau par Brambilla lui a permis de préciser les analogies avec la peinture de Léonard. En appliquant sur la toile des relevés effectués sur un matériau transparent, elle a ainsi pu constater une fidélité quasi parfaite entre certains éléments précis des deux peintures (le dessin de la tête de Simon, la fenêtre ouverte derrière le Christ), bien que la structure de l'ensemble montre de nombreuses discordances⁸. La mise en perspective des différentes reproductions a aussi permis à l'équipe en charge de la restauration de restituer sur papier

l'extrémité inférieure, puis deux fois 95 cm), Pinin Brambilla émet l'hypothèse d'une toile originelle formée de quatre bandes de largeur identique (95 cm), dont les deux extrémités auraient été modifiées. Si une dizaine de centimètres ont probablement été retirés au sol, il semble que la bande supérieure ait été décousue, et remplacée par une autre plus étroite et moins épaisse. C'est l'hypothèse que fait Guillon, 1811 « comme le plafond du réfectoire n'était pas assez élevé (...) on fut obligé d'en retrancher la partie supérieure : ce qu'on fit, non en coupant la toile (...) mais en décousant plus bas une de ces laizes, à laquelle on substitua une simple bande », cité dans Brambilla 1988, p. 44. Möller et Shell pensent en revanche que la toile a été découpée avant son arrivée à la chartreuse, Möller 1952, p. 146, et Shell 1988, p. 10.

¹ Sur la figure de Giampietrino et sa possible mention sous les noms de Pietro Rizzo ou de Pietro Riccio dans le *Trattato* de Lomazzo, ainsi que sur la présence à Milan de Giovan Pietro Rizzoli entre 1508 et 1549, cf. Shell 1988, pp. 15-16. Rossi confirme l'identité entre Giovan Pietro Rizzoli et Giampietrino, cat. expo 2001, p. 190.

² J.P. Richter, *Leonardo*, Londres, 1880 et G. Dehio, « Kunst-historische Aufsätze » in *Jahrbuch der Kgl Preussischen Kunstsammlung*, 17, 1896, pp. 187-195. Sur cette attribution, voir Shell 1988, p. 11, et Rossi 2001, p. 190.

³ Pour l'attribution à Giampietrino, voir Marani, 1997, p. 202, et 1999, p. 228, Rossi dans cat. expo. 2001, p. 190. Möller continue pour sa part de l'attribuer à Beltraffio. Elle rappelle selon lui l'école milanaise de Léonard, et renvoie à la *Madonne* de la National Gallery et à la *Madonne Casio* du Louvres de Beltraffio. Möller 1952, pp. 138 et 147.

⁴ Au XIX^e siècle, Bossi, qui n'a pas pu la voir, la date aux alentours de 1510-1514. Bossi 1810, p. 137. Brown 1987 propose une datation autour de 1520-30.

⁵ C. Geddo, « La pale d'altare di Giampietrino : Ipotesi per un percorso stilistico », in *Arte Cristiana*, 101, pp. 67-82. La mention d'une somme d'argent versée à ce peintre en 1517 par un membre du monastère de Castellazzo, permet aussi de lui attribuer la copie à fresque qui en décorait le réfectoire jusqu'en 1943, bien qu'elle soit généralement attribuée à Solario, Rossi 2001, p. 190. Möller attribue aussi cette fresque à Giampietrino et la reproduit (image 97), 1952, p. 97.

⁶ Shell 1988, p. 10. Comme le remarque Möller, elle n'est mentionnée ni par Pasquier le Moyne ni par Antonio de Beatis qui font qui tous deux le voyage à la Chartreuse, ni par Borromée, qui n'aurait probablement pas fait exécuté une copie s'il avait eu connaissance de celle-ci. Pour cet auteur, son installation à Pavie date donc d'après 1616. Möller 1952, p. 139.

⁷ C. Geddo, « Disegni leonardeschi del Cenacolo. Un nuovo nome per le teste di Strasburgo » in *Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti*, F. Frosini, Rome, 1998, pp. 159-188. Rossi 2001, p. 190.

⁸ Brambilla 1988, pp. 41-43.

certaines parties de la peinture telle qu'elles avaient dû exister à un moment donné (c'est le cas notamment du plafond à caisson).

Pour Möller, la confrontation des témoignages doit aussi déboucher sur la production d'une nouvelle image de la *Cène*, qui permettrait toutefois la reconstruction de l'original dans sa totalité¹. La logique qui conçoit les copies comme des documents peut donc aussi avoir pour finalité la création d'une nouvelle représentation visuelle, dont la fonction n'est plus de conserver une image de la *Cène* telle qu'elle apparaît à un moment donné, mais de la restituer entièrement : « Nachdem ich die Kopie in Tongerlo entdeckt und jene in London studiert hatte, bewegte mich auf tiefste das Verlangen nach einer Rekonstruktion »². Bien qu'élaboré un siècle plus tard, le projet de Möller doit donc beaucoup à la démarche de Bossi. L'auteur déplore moins la méthode de son prédécesseur que le choix des copies qui lui ont servi de base. Möller se réfère pour sa part à deux copies remontant au début du XVI^e dont la valeur documentaire sera largement reconnue dans la deuxième moitié du XX^e siècle : la copie de Tongerlo³ et la copie de la Chartreuse de Pavie⁴, actuellement conservée à Londres⁵.

Découverte en 1908 par Möller dans l'abbaye de Tongerlo, près d'Anvers, cette copie revêt pour l'auteur une importance particulière du fait de ses proportions, de sa précision et de sa datation précoce⁶. La précision et l'exactitude du nombre et de l'emplacement des objets représentés sur la table, ainsi que la correspondance de la plupart des visages avec les cartons de Strasbourg font remarquer à l'auteur sa précision et son exhaustivité. La tête de Simon révèle selon le dessin original cette figure telle qu'elle devait être avant la première

¹ « Das Abendmahl lässt sich nach dem, was im Refektorium zu sehen ist, überhaupt nicht mehr würdigen (...). Die ursprüngliche Gestalt des Wandbildes lässt sich nur (...) aus den ältesten und sorgfältigsten Kopieen feststellen. (...)eine treue Veranschaulichung von Lionardos Meisterwerk wird aber heute noch notwendiger erscheinen (...).das (...) zerstörte und verfälschte Original (...) nicht mehr als ein würdiges und glaubhaftes Abbild dieses grossen Werkes gelten kann. »Möller 1952, p. 23 et p. 175.

² Cette reconstruction n'a jamais vu le jour, bien qu'un premier projet, mis à mal par la première guerre mondiale, aie effectivement vu le jour. Möller 1952, p. 174.

³ La *Copie de Tongerlo* (Anvers), huile sur toile de lin composée de cinq bandes cousues horizontalement, 7, 94 x 4, 18 m.

⁴ La *Copie de la Chartreuse de Pavie*, huile sur toile, 302 x 785 cm, actuellement à Londres, Royal Academy of Arts (exposition permanente dans la chapelle du Magdalen College d'Oxford).

⁵ Parmi les autres copies fameuses du XVI^e siècle, on notera la copie d'Escouens attribuée à Marco d'Oggiono (Bossi 1810, p.139-140, Möller 1952, p. 153, Marani 1997, p. 202 et 1999, p. 228), la Tapisserie du Vatican (cf. L. Fagnart, « L'arazzo con le insegne di Francesco d'Angoulême e di Luisa di Savoia, conservato nella Pinacoteca dei Musei Vaticani. Alcune ipotesi sull'origine lombarda del cartone », dans cat. expo 2001, pp. 165-172, qui repose la question de la facture dans l'atelier de Fontainebleau ou dans un atelier bruxellois, et propose une datation entre 1498 et 1515. Möller a vu la copie à fresque attribuée à Paolo Lomazzo à Santa Maria della Pace, datée de 1561, et qui a vraisemblablement aussi attiré l'attention du restaurateur Silvestri : « fand ich sie 1924 von Professor Silvestri vortrefflich konserviert ».p. 154. Sur cette copie, voir aussi Marani 1997, p. 202.

⁶ « dieser grössten und vollständigsten Kopie (...)die früheste von allen und die einzige, die unter den Augen Lionardo ausgeführt wurde. » Möller 1952, p. 125. Jusqu'au début du XX^e siècle, la provenance de l'œuvre reste mystérieuse, et la rumeur prétend qu'il s'agit d'une œuvre exécuté par Léonard lui-même.. Pendant la révolution française, les moines se voient déposséder de leur bien mais réussissent à mettre en sécurité certaines de leurs œuvres, dont cette copie. Lorsqu'ils peuvent racheter leur abbaye en 1840, les moines projettent de vendre leur *Cène* pour reconstruire leur église. En 1872, le directeur de la Gemäldegalerie à Berlin reçoit une proposition pour une œuvre qu'on lui présente comme copie de la main du maître. Il va alors voir l'œuvre sur place et s'en retourne déçu. Le 23 avril 1929, un incendie de déclare dans l'église : la toile est découpée du châssis car on a peur qu'il prenne feu. Le peintre et restaurateur Arthur van Poeck à Anvers tente de remédier aux dommages en se basant sur des photographies que l'auteur avait fait prendre en 1909. Sur cette copie, cf. Möller, pp. 109-127.

restauration attestée en 1726¹. La chromatique et le travail pictural tels qu'il les décrit lui semblent trahir des influences flamandes, auxquelles il pense (à tort) devoir le motif floral des tapisseries, et qui lui permettent une attribution à Solario².

Dans la démarche de reconstruction prônée par Möller, il n'est pas question de recréer une peinture à laquelle serait conférée une réelle valeur d'œuvre d'art. Des copies de la *Cène* témoignant d'une telle ambition ont toutefois été réalisées au XX^e siècle. Dans son voyage aux Etats-Unis, Umberto Eco dénombre en effet sept représentations de la *Cène* grandeur nature dans les musées de cire qu'il a visités sur la côte ouest entre San Francisco et Los Angeles. Comme nous le verrons, ces copies sont présentées comme d'authentiques œuvres d'art dans la mesure où elles sont pensées comme les *stimuli* matériels d'une expérience esthétique que ne permet plus l'original. La lecture qu'en fait l'auteur nous permet aussi de les rattacher à la problématique qui nous occupe ici : leur hyperréalité est en effet pour Eco le signe de leur inscription dans un patrimoine de substitution, qui reproduit à la perfection les œuvres du passé pour importer leur mémoire et fonder une culture. Ainsi : « Elle permet de comprendre qu'il existe une constante de l'imagination et du goût (...) *pour qui le passé doit être conservé et célébré sous forme de copie absolue*, format réel, à l'échelle 1/1 : une philosophie de l'immortalité avec duplicata »³.

Face à la dégradation matérielle patente du Cénacle, un autre parti pris que celui de la restauration que nous allons aborder a donc été adopté : celui de la re-production. L'intention fondamentale est similaire de siècle en siècle pour toute une catégorie d'intervenants : ainsi pour Vasari, pour Borromée, ou pour Bossi, il s'agit d'établir un relevé littéraire ou visuel de l'œuvre, qui permette la transmission de sa mémoire aux générations futures, au-delà des contingences matérielles.

Les pratiques de la description et de la copie et les restaurations ont une même ambition : sauver l'œuvre (*salvare il dipinto*). Dans les deux cas, cette démarche débouche sur la production d'un objet textuel ou visuel original, qui est indépendant de l'œuvre qu'il représente. Souvent, ces deux démarches sont parallèles : on ne saurait interpréter ce doublon hors de l'éternelle question de la problématique identité entre langage textuel et visuel.

Contrairement à la restauration, la pratique de la copie et de la description n'a pas pour objet la matière de l'œuvre. Elle en fige en revanche la mémoire par le biais d'un objet extérieur, produit à un moment donné forcément postérieur à l'œuvre originale, donc trahissant un regard historique et forcément subjectif, quand bien même le copiste prétend à une objectivité maximale. Face à une image changeante et maintes fois remaniée, face à une compréhension changeante aussi à la fois de l'image même (son sujet, etc) et du principe d'objectivité, les descriptions et les copies témoignent toutes d'une certaine représentation de l'œuvre. La

¹ « gibt jedoch zweifellos die Urform treu wieder », Möller 1952, p. 115.

² Selon Möller, Solario est le seul artiste de l'entourage de Léonard qui présente les traces d'une influence flamande avant 1520.

³ Eco 1985 (1975), p. 12.

mémoire de l'œuvre d'art, c'est ici surtout son image telle qu'elle était perçue et interprétée à un moment donné (le moment de la production de l'objet extérieur)¹.

C'est ainsi en effet que l'on peut comprendre les différents accents qui caractérisent les différentes représentations et les différentes descriptions de la peinture. L'éloge de la *Cène* que fait Vasari est un éloge de l'art relativement aux valeurs que cette terminologie recouvrait au XVI^e siècle. Son insistance sur la perfection de la nappe (« La moindre partie de l'ouvrage est d'un soin *incroyable* : le tissu de la nappe est *peint de telle sorte que la toile même ne serait pas plus vraie* ») est un éloge des qualités proprement artistiques du tableau, relativement à la conception inaugurée par Alberti qui fait de l'imitation du visible le devoir premier de l'art. Cette subjectivité imprègne aussi les représentations visuelles. Alors qu'il s'agit pour son commanditaire d'un travail d'une fidélité incomparable, Bossi explique les dissemblances de la copie du Vespino avec l'original par le mauvais état de conservation de ce dernier. La suppression du cadre architectonique qui la caractérise s'explique en revanche selon Rossi essentiellement par «l'attenzione culturale e religiosa conferita dal Borromeo alle figure di Cristo e degli apostoli »².

Malgré les accents qui peuvent les distinguer, l'éloge de la diversité des visages et des attitudes des apôtres, perçus comme les représentations visuelles d'un état psychique, caractérise à partir de Vasari tout une partie des descriptions de la *Cène*. Cette tradition témoigne d'une bonne connaissance de Léonard et probablement d'une lecture du *Trattato*. Ainsi Léonard : « Les mouvements trahissent l'émotion de l'âme qui est leur moteur »³.

Le mauvais état de conservation de la *Cène* constaté peu après son achèvement introduit une dimension supplémentaire à la pratique de la conservation par procuration. Le cardinal Borromée produit ainsi une copie de la *Cène* dont la valeur mnémonique est revendiquée en tant que valeur propre de l'objet dérivé. Plus qu'un document, cette copie est un témoin, et cette fonction lui confère une valeur propre. Comme relique, elle est un objet du culte léonardesque, mais un objet sacré et autonome qui tendra à suppléer la perte de l'original. C'est aussi le regard que porte Lanzi sur la copie de la chartreuse de Pavie⁴.

L'intérêt du XVIII^e siècle pour une possible reconstitution de l'image originale amorce une transition. L'abbé Galeratti produit ainsi une restitution textuelle et visuelle de l'image originale de la *Cène*. Quarante ans plus tard, Bossi définit un objectif similaire. Sa méthode radicalise le rôle de témoins qui a toujours accompagné les copies de la *Cène*. Elles deviennent alors les documents d'une recherche historique, qui chez Bossi et Möller débouche sur la production d'une restitution visuelle (qui à proprement parler n'est donc plus une copie, ni même une « vraie copie » comme le dit Bossi, mais bien selon le vocabulaire de Möller, une reconstruction).

¹ Bossi le pressent et le déplore : « Ma anche allora in ogni copia si vedeva *qualche diversità*, fosse capriccio del pittore, fosse talento di chi pagava, fosse pretenzione di originalità. (...) Mille altri cangiamenti ed aggiunte erano richieste nelle copie dalle rispettive circostanze *di tempo, di luogo e di uso* » Bossi 1810, p. 128.

² Rossi dans cat. expo 2001, p. 228.

³ Léonard de Vinci, *La peinture*, trad. A. Chastel, Hermann, Paris, 1964, p. 78.

⁴ Dans la seconde époque de l'école milanaise, sous l'article consacré à Oggiono, on trouve : « Dans un autre réfectoire, (et ce fut celui de la Chartreuse de Pavie), il copia le Cénacle de Léonard ; *cette copie est telle qu'elle répare en quelque sorte la perte de l'original.* » Lanzi, 1824 (1796), p. 99.

Le texte et la pratique de Bossi témoignent d'un double rapport aux copies : copier pour sauvegarder l'œuvre, et utiliser le potentiel conservateur des copies pour rechercher une image originale. Copier pour sauvegarder l'œuvre équivaut à réactualiser le potentiel conservateur des copies dans le présent. En cela, c'est une réelle alternative à la restauration, qui s'inscrit dans une tradition de la conservation héritée de la Renaissance, mais qui trouve aussi une nouvelle légitimité dans la polarité restitution/restauration qui traverse le XIX^e siècle. Comme nous l'avons mentionné, Bossi restitue la *Cène*, au sens de Quatremère¹. Mais l'image produite est aussi le fruit d'un travail historique basé sur la comparaison des copies antérieures, dans une perspective philologique qui cherche dans ces peintures les traces de l'original perdu mais restituable.

La valeur documentaire de la copie du *Cenacolo* est aussi celle qui prévaut dans l'utilisation des copies par les restaurateurs de la *Cène* au XX^e siècle. Le rôle de document qui leur est attribué dans la restitution philologique de Bossi préfigure ainsi celui selon lequel elle est envisagée par Brambilla, non plus comme un substitut actif de l'œuvre, mais comme un subside (*sussidio*) expérimental.

Bien que ces deux démarches existent en parallèle et soient les fruits des mêmes inquiétudes relatives au mauvais état de conservation de la *Cène*, la conservation par la pratique de la description et de la copie se distingue donc de la restauration. La conservation pas procuration veut avant tout témoigner de ce qui reste de la force d'impact de l'œuvre, et conserver une image de l'état de la peinture à un moment donné. Toutefois, comme c'est le cas dans toutes les restaurations, elle se propose aussi de soustraire la peinture de Léonard à ses dégradations. L'image de l'œuvre est alors dégagée par la pratique de la copie de sa temporalité originale, et remise en jeu dans une nouvelle matière, qui sera elle aussi soumise au cycle de dégradation (c'est ce caractère irréversible que semble vouloir éviter la transposition en mosaïque de Raffaelli). On ré-instaure alors un nouveau cycle. La pratique de la restauration intervient en revanche sur l'œuvre, et cherche à la sauver selon des modalités variables au fil des siècles qu'il nous reste à définir.

¹ Nous y reviendrons.

3. Histoire de l'art et beau idéal : 1726-1770

De nombreux textes datés d'avant le XVIII^e témoignent d'une préoccupation pour l'état de dégradation de la peinture. On peut donc se demander si cette préoccupation s'est traduite par des interventions concrètes sur l'œuvre avant 1726, date de la première restauration attestée. La récente restauration effectuée par Pinin Brambilla a en effet révélé des retouches antérieures à 1725, notamment dans les manteaux de Barthélemy et d'André¹. La restauratrice a identifié la présence d'un matériau granuleux, utilisé localement pour remédier à l'existence de certaines lacunes². Mais à qui attribuer cette intervention ?

Dans les premières décades du XVII^e siècle, l'état de dégradation de la *Cène* avait été comme nous l'avons vu au centre des préoccupations du milieu milanais. Sous l'impulsion du cardinal Frédéric Borromée, la peinture avait même fait l'objet d'un certain nombre de mesures visant à sa conservation au début du XVII^e siècle. Selon Marani, on assiste toutefois à partir de 1630 à un relatif désintérêt de Milan pour l'œuvre. En 1652, l'agrandissement de la porte située au-dessous de la peinture entraîne la perte définitive des jambes du Christ, et laisse supposer qu'on considérait alors l'image comme irrémédiablement vouée à disparaître. Si cette supposition est exacte, les retouches relevées par la restauratrice doivent être antérieures à la deuxième moitié du XVII^e siècle.

Dans sa notice sur la copie du Vespino, Rossi affirme en effet que l'extrait du *Musaeum* rédigé par Frédéric Borromée en 1625 fait allusion à des interventions pratiquées sur l'œuvre avant cette date³. Marani propose en revanche une datation postérieure des premières interventions sur l'œuvre. En se basant sur les témoignages écrits que nous avons mentionnés au chapitre précédent, l'auteur remarque qu'ils font tous, d'Antonio da Beatis à Sant'Agostino, allusion au mauvais état de conservation de la peinture. Le seul à faire exception à cette règle est Torre (1674). La différence d'appréciation entre ce dernier témoignage et les précédents fait penser à l'auteur que des retouches ont dû être opérées entre 1671 (témoignage de Sant'Agostino) et 1674. La peinture n'aurait en revanche pas été touchée entre 1517 (Antonio da Beatis) et 1671⁴. L'absence d'interventions en tout cas avant la deuxième moitié du XVII^e est aussi supposée par Möller⁵.

Les premières interventions attestées remontent cependant au XVIII^e siècle, dans les années qui suivirent le traité de Rastatt (1714) par lequel Milan fut donnée à l'Autriche. Selon Marani, ce sont les comptes-rendus alarmistes des visites au couvent de Richardson (1720) et de Misson (1722) qui seraient à l'origine du « sussulto d'orgoglio » qui aurait réveillé l'intérêt

¹ Brambilla 1984, p. 25, et 1999, p. 344.

² Brambilla 1999, p. 343.

³ Rossi, dans cat. expo 2001, p. 228. Nous reviendrons sur cette copie et sur ce texte. Les indices auxquels fait allusion Rossi ne nous ont toutefois pas paru très éloquentes.

⁴ Pour le développement complet de cette argumentation, Marani 1997, pp. 203-204.

⁵ Sur la copie du Vespino, qu'il date entre 1612 et 1616 « diese Kopie [ist] von grosser Wichtigkeit, als Zeugnis für das Aussehen des Wandbildes, bevor es ein Restaurator berührt hatte (...) ». Möller 1952, p. 158.

des milanais pour le *Cenacolo*, et ainsi donné l'impulsion à la première campagne de restauration attestée¹.

Dans son *Traité de la peinture et de la sculpture*, Richardson insiste en effet à la fois sur le mauvais état de conservation de la peinture, et sur l'inégalable beauté des parties conservées :

On voit dans le réfectoire, au-dessus d'une porte fort haute, le fameux tableau de la Cène peint en huile sur la muraille, par Léonard de Vinci. Les Figures en sont aussi grandes que le naturel, mais *extrêmement ruinées* ; et tous les apôtres qui se trouvent à la droite du Sauveur sont *entièrement éfacés* : le Christ et les Figures qui sont à sa gauche sont assez visibles, à cela près que les couleurs en sont *tout-à-fait ternies* ; il y a des endroits où il ne reste que la simple muraille. La seconde Figure après le Christ, je veux dire l'apôtre qui croise les bras sur la poitrine, est celui qui *est le mieux conservé* ; et l'on y remarque *une expression merveilleuse*, et beaucoup plus forte que dans aucuns des Dessesins que j'en ai vu.²

3.1. Les restaurations

Deux restaurations importantes ont été effectuées sur la *Cène* au cours de XVIII^e siècle. La première date de 1726 et est l'œuvre de Michelangelo Bellotti. Il s'agit de la première intervention de restauration documentée³. La deuxième remonte à 1770, et a été réalisée par Giuseppe Mazza.

1726 : Michelangelo Bellotti

En 1726, le père Tommaso Bonaventura Boldi, accepte la proposition du peintre milanais Michelangelo Bellotti, qui affirme avoir « un *segreto per aiutare e cavar fuori l'eclissata pittura* »⁴. Cette brève citation est révélatrice à la fois d'un programme pratique et d'une conception théorique de l'intervention que nous allons détailler. Le but avoué de l'opération consiste à secourir (*aiutare*) la peinture. Si, comme nous le verrons, toutes les interventions de restaurations de la *Cène* sont motivées par un discours qui contient une argumentation altruiste de ce type, il est révélateur de noter les différentes traductions que prend cette même préoccupation au cours des siècles. Aider la *Cène* n'équivaut pas ici à la consolider pour la conserver dans son état présent ; du point de vue de la pratique, l'aider, c'est lui redonner sa splendeur, c'est-à-dire révéler (*cavar fuori*) son éclat, qu'on imagine donc latent. Cette conception de la restauration fait écho à ce que Brambilla définit comme des restaurations d'antiquaires, dont l'objectif est d'embellir l'image, et de « faire chanter » la peinture. Il nous

¹ Marani 1997, p. 205.

² Richardson 1728, pp. 33-34. Selon Fabjan, le dessin auquel l'auteur fait allusion serait en fait l'« Etude pour la tête de Philippe », aujourd'hui dans les collections royales en Angleterre (RL 12551), Fabjan 1985, p. 92. On notera que d'autres auteurs étrangers témoignent du mauvais état de conservation de la *Cène*, comme en témoigne l'extrait d'une lettre de Mariette (qui visite le réfectoire avant 1726) à Caylus, citée par Möller 1952, p. 78.

³ Marani 1997, p. 205.

⁴ Möller 1952, p. 79, Marani 1997, p. 206, Brambilla 1984, p. 29. La citation est extraite du texte de D. Pino, 1796, que reprennent explicitement les deux derniers auteurs. Sur le secret qui entoure la technique des restaurateurs au XVIII^e, et l'exemple de Robert Picault, Conti 1988, pp. 122-136.

semble qu'elle dénote aussi dans le cas présent d'une conception plus profonde, dont nous essaierons ultérieurement d'articuler les lignes de force.

La restauration de Bellotti comporte deux phases : premièrement, un nettoyage de l'intégralité de la surface à l'aide d'une substance corrosive, identifiée par Brambilla comme une solution de soude et de potasse fortement caustique. Deuxièmement, une intervention sur la totalité de la couche picturale¹. Möller distingue dans cette seconde phase trois types d'interventions sur la surface picturale : une réintégration localisée des lacunes à la peinture à l'huile, des repeints de grandes dimensions à la détrempe, et un vernissage intégral de la surface². Brambilla remarque que ses repeints sont assez facilement identifiables, puisque la restauration suivante a été arrêtée alors que le peintre n'avait recouvert que neuf des douze apôtres, laissant donc intacts les trois apôtres à l'extrémité droite, et permettant ainsi de définir par comparaison ce qui appartient au travail de Bellotti.

Le repeint gris clair qu'a posé le restaurateur sur la veste de Mathieu, formée à l'origine par une variation de bleus azurs, mais mal conservée et lacunaire, ou la reconstitution qui imite dans une tonalité grise l'aspect général du motif de la nappe à moitié effacé témoignent de la volonté de redonner une certaine unité à l'image³. Si Bellotti semble vouloir rétablir la continuité de la représentation en réintégrant à la fois les lacunes qui interfèrent dans la perception des grandes masses du tableau et dans ses détails, il procède aussi à des repeints vraisemblablement motivés par des raisons esthétiques : il a ainsi amplifié les contours des visages, notamment celui de Mathieu, retouché les yeux de Taddée, et recouvert complètement les tapisseries du fond d'une couche d'un vert olive à laquelle il a superposé un motif rouge daté de la seconde moitié du XVI^e⁴.

Brambilla n'identifie pas précisément la technique de ces repeints⁵. Elle remarque qu'ils ont été effectués avec une matière liquide qui a bien circulé entre les écailles de la couche picturale, et attribue leur ténacité variable à l'adjonction (ou non) de caséine de chaux. Sur certaines zones comme le mur de gauche, les vestes de couleur bleue, la nappe ou le paysage qui apparaît en arrière fond, Bellotti aurait additionné les pigments à de la caséine, rendant ainsi les repeints particulièrement tenaces. La même matière est toutefois moins tenace dans les autres parties, comme sur les tapisseries, et semble ne pas contenir de caséine. Les raisons

¹ Sur cette restauration, cf. Heydenreich 1982 (1974), pp. 95-96, Marani, 1997, pp. 205-207, Brambilla 1984, pp. 29-32, et 1999, pp. 344-345.

² Publié en 1952, le livre de Möller est le produit d'observations réalisées avant la première guerre mondiale, et donc avant le bombardement de 1943. Sur la restauration de Bellotti, Möller 1952, p. 79.

³ On peut constater cette dernière intervention sur une photographie de détail, Brambilla 1984, p. 33. A ce sujet la restauratrice est explicite : « Il Bellotti affronta il problema delle parti mancanti cercando di ristabilire una continuità di lettura dell'opera attraverso la stesura di una tinta pesante, opaca e sorda (...) » Brambilla 1999, p. 344.

⁴ Sur cette dernière intervention, Brambilla donne l'interprétation suivante : « Bellotti, ritenendo forse la decorazione di secondaria importanza, asportò quasi totalmente la pittura originale rifacendola secondo i propri convincimenti. » Brambilla 1999, p. 360. Avant la deuxième guerre mondiale, les repeints de cette restauration sont encore identifiés comme tel par Möller : « Aber heute noch können wir Übermalungen des Bellotti an jenen Teilen feststellen, die von Mazza 1770 nicht berührt worden sind. Der stark veränderte Kopf des Simons und die Teppichmuster gehören dazu (...) » Möller 1952, p. 188, note 81.

⁵ *Guide du Refectoire* 2004 (1999), p. 39 : « Bellotti avait effectué de nombreuses retouches à la détrempe ou à la gouache, en vernissant tout le mur à l'huile. »

pour lesquelles il utilise des méthodes différentes dans certaines zones de la peinture restent inexpliquées.

En outre, il passe une couche de vernis sur l'ensemble de la surface, probablement pour atténuer l'opacité provoquée par l'action corrosive du solvant, et redonner à la peinture l'éclat promis. Brambilla identifie l'intervention sur la couche picturale comme une « totale ridipintura » ayant causé de « gravi danni all'intera superficie »¹, confirmant ainsi l'intuition de La Condamine qui, en 1757, visite le réfectoire et s'étonne de la fraîcheur du tableau², ainsi que l'impression de Bossi, qui pense que la peinture a été « ridipinta da capo ai piedi » lors de cette intervention³.

1770 : Giuseppe Mazza

Dès la deuxième moitié du XVIII^e siècle réapparaît un discours qui regrette « la bellezza » et la « perfezione » de l'œuvre léonardesque⁴. En 1769, soit un an avant la restauration de Mazza, La Lande publie un livre qui relate les deux ans passés à voyager en Italie. L'auteur s'interroge sur la restauration de Bellotti, et constate que « le tableau n'est point si frais *qu'on soit obligé de croire qu'il a été repeint* »⁵. La même année, le Cénacle est décrit par l'abbé Franceso Maria Gallarati comme « endommagé, et terni par les injures du temps »⁶. On peut donc supposer une dégradation rapide des travaux effectués par Bellotti. Selon Möller, c'est Gallarati lui-même qui persuade le gouverneur autrichien alors en place à Milan, le comte Carlo Firmian, de recommander aux dominicains le peintre Giuseppe Mazza pour intervenir dans le réfectoire⁷. Marani ne mentionne pas l'influence de l'abbé dans le choix de Mazza, mais y voit une initiative autonome du comte, qu'il décrit comme un personnage de premier plan dans le milieu culturel de la Milan autrichienne. Sous son impulsion, le prieur du couvent, Giacinto Cattaneo, charge alors Mazza de « riaccomodare » la peinture⁸. Si tel que nous le lisons aujourd'hui ce terme revêt dans ce contexte une connotation négative, il s'agit bien du mot utilisé pour nommer la pratique de la restauration à cette époque en Europe. Dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, le terme « restaurer » ne trouve pas de définition. En revanche, on lit sous l'article « racommoder » la définition suivante :

Raccommoder ou réparer les tableaux endommagés, soit par le tems, soit par les accidents, est devenu de nos jours un art dans lequel on a inventé ou

¹ Brambilla 1999, pp. 344-345.

² « On est étonné de trouver aujourd'hui très frais un tableau qui parut si noir et si gâté à Misson, il y a 80 ans, que ce voyageur affirme qu'il n'y put rien distinguer. Il ne suffit donc pas de supposer que depuis vingt-cinq ou trente ans il ait été nettoyé, comme on le dit aux voyageurs : *mais il faut qu'il ait été repeint entièrement.* » De la Condamine cité par Bossi 1810, p. 63.

³ Bossi 1810, p. 199. Sur la réception de cette restauration, et sur la réaction positive de Serviliano Latuada (1737), Marani 1997, p. 207.

⁴ Marani 1997, p. 207.

⁵ La Lande cité par Bossi 1810, p. 65.

⁶ F.M. Gallarati, *Réflexions sur le Cénacle de Léonard de Vinci*, 1769, cité par Bertelli dans cat. expo 1983, p. 12.

⁷ Möller 1952, p. 79.

⁸ Ce terme est utilisé et mis entre guillemets par Marani 1997, p. 208. Il est extrait du texte de Pino, et repris dans Brambilla 1984, p. 35.

perfectionné des procédés industriels et bientôt malheureusement il est devenu un métier.

Les marchands et *raccommodeurs* de tableaux se sont multipliés en proportion des amateurs. Cela est naturel. S'il étoit permis d'employer une comparaison (...) je hazarderois de dire que c'est par la même raison qui, dans une ville, rend le nombre des barbiers proportionné à celui des barbes ; (...) car de même qu'il a paru de l'honneur de tous les *fraters* de faire la chirurgie, et même la médecine, il a paru également de l'honneur des marchands de tableaux de les *raccommoder* et de les repeindre.¹

On notera que le terme *raccommoder* ne contient pas *a priori* au XVIII^e siècle une connotation négative, et qu'il s'agit bien du terme utilisé pour nommer les interventions destinées à « réparer les tableaux ». Il n'est compris péjorativement que dans sa pratique abusive.

Dans son *Guide du réfectoire*, Marani présente la restauration de Mazza comme une dérestauration : « Le deuxième décida de retirer tous les ajouts de Bellotti – qu'il élimina en les râclants – et de remplir les lacunes avec un mélange de peinture à l'huile »². En fait, l'histoire de cette restauration telle que nous la transmet Brambilla est moins lapidaire³.

Le travail de Mazza comporte en effet trois phases : une opération de nettoyage appliquée à l'ensemble de la peinture, puis une phase de dérestauration partielle à l'aide d'un outil en métal, et finalement une réintégration. Ces deux dernières phases sont effectuées localement, avec plus ou moins d'intensité selon les zones, et ne concernent pas les trois figures à l'extrémité droite de l'image.

Le nettoyage a pu être effectué avec une solution alcaline comme la dissolution de potasse, appelée alors « olio di tartaro » et très fréquemment utilisée. Au contact de l'humidité, les résidus de cette solution ont pu redevenir actifs, et endommager par endroit la peinture. Dans la phase intermédiaire de dérestauration, les repeints de Bellotti ont été retirés localement (principalement sur les neuf figures). Certains repeints ont été conservés, mais le restaurateur s'est alors appliqué à les recouvrir. C'est le cas par exemple du plafond et des tapisseries⁴. Dans les cas où les ajouts précédents ont été retirés, la réintégration de Mazza a été effectuée directement sur la préparation, sur laquelle le restaurateur a réinventé les parties manquantes. Dans les deux cas, la matière est appliquée par grands coups de pinceau riche de couleurs, dont Brambilla constate la présence non seulement sur les zones lacunaires, mais aussi sur la quasi-totalité de la superficie. Une superposition d'huile et de vernis est à l'origine de la brillance et de la transparence qui caractérise le rendu de cette intervention.

¹ *L'Encyclopédie* « Beaux-Arts » t. 2, 1791, p. 246. On notera que l'existence d'un discours critique sur cette pratique lui est inhérente. cf. Vasari cité par Conti 1988, p. 40.

² *Guide du Réfectoire* 2004 (1999), p. 29.

³ « Il Mazza ridipinge la *Cena* mantenendo il precedente restauro, ma operando con modalità più descrittiva e minuziosa (...)» Brambilla 1999, p. 345. Pour toutes les informations qui suivent, nous nous sommes référés à Heydenreich 1982 (1974), p. 96, Marani 1997, pp. 207-210, Brambilla 1984, pp. 34-37, et 1999, pp. 345-346 et 361.

⁴ « Ad esempio il restauro architettonico precedente fu rispettato dal Mazza, che non lo rimosse, ma lo ridipinse. » Brambilla 1984, p. 37.

A la fin du mois de décembre 1770, le nouveau prieur du couvent, le père Paolo Galloni le démet de ses fonctions, l'empêchant de toucher à Taddée, Matthieu et Simon¹.

3.2. Contexte théorique

Au XVIII^e siècle, l'occupation autrichienne de la région milanaise, les voyages des touristes anglais et français en Italie, et l'émergence de Rome comme un pôle d'attraction d'ampleur européenne pour les connaisseurs et les amateurs d'art et d'antiquité font circuler les livres et les idées en Europe. On a déjà mentionné dans l'introduction la pénétration des textes français, anglais et allemands en Italie, comme en témoigne l'influence revendiquée par Lanzi des écrits de Mengs, Richardson et Winckelmann, pour la création d'une histoire de l'art italien. Dans un contexte fait d'apports théoriques divers, la figure du chercheur allemand semble être prédominante. Dans la préface de son *Historia* (1796), l'auteur est explicite : « J'ai donc pris pour mon modèle, Winckelmann, cet écrivain judicieux de l'histoire ancienne du dessin »².

Sans postuler pour une influence directe des théories des chercheurs et penseurs du XVIII^e siècle sur les restaurations de la *Cène* que nous venons d'évoquer, il nous appartient de questionner la pertinence d'une mise en parallèle des textes les plus caractéristiques et les plus diffusés avec les pratiques que nous avons définies ci-dessus. Pour ce faire, il nous faudra préciser quels en sont les apports théoriques spécifiques qui peuvent être compris comme constituant le préalable dans lequel s'inscrivent les restaurations de Bellotti et Mazza. Dans la mesure où Winckelmann donne une couleur dominante au paysage théorique préoccupé par l'inscription de l'œuvre d'art dans le temps, nous axerons nos recherches sur cette figure, étant bien entendu qu'elle synthétise et nourrit d'autres pensées.

On notera qu'il existe des échos des idées du chercheur allemand dans le milieu qui nous intéresse, soit l'entourage milanais préoccupé par la sauvegarde de la *Cène*. L'influence de Winckelmann touche en effet aussi le nord de l'Italie. En 1767 paraît en Italie la collection lancée par le chercheur allemand sous le titre *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*, à laquelle collaborent de nombreux auteurs milanais.³ Le gouverneur autrichien de la région,

¹ Sur la réception, majoritairement négative, de cette restauration, voir Möller 1952, pp. 81-82, qui cite un long extrait du journal du peintre irlandais James Barry, lequel voit la *Cène* à moitié restaurée à la mi septembre 1770, et accuse Mazza de l'enterrer en repeignant tout simplement une autre image par-dessus. Pour le témoignage de Bianconi dans son *Nuova Guida di Milano* (1787), voir Marani 1997, p. 207. Dans son *Historia*, Lanzi fait aussi allusion à la controverse (Lanzi 1824 (1976), p. 77). Sur la discussion entre Hackert et Orsini autour de l'emploi des vernis pour la restauration en 1788, Conti 1988, p. 153.

² Lanzi, t.1, 1824 (1796), p. 9. On peut penser que cette pensée n'a pas fait que rayonner en Italie (comme en témoigne son influence sur Lanzi), mais qu'elle est aussi nourrie par ce pays, notamment pendant les années que l'auteur a passées à Rome et les voyages effectués à Naples. L'influence de Winckelmann est aussi notable dans toute l'Europe. On notera par exemple la saisie de ses papiers par les armées du Directoire à la Bibliothèque du Vatican et leur arrivée en grande pompe à la Bibliothèque nationale de Paris en 1798. La première publication à 50 exemplaires des *Gedanken* en 1755 est suivie deux ans plus tard par leur traduction française. Deux années aussi séparent la publication du dictionnaire (1764) et sa traduction en français, dans deux éditions distinctes (Paris et Amsterdam). Espagne dans *Winckelmann* 1991, pp. 103-105

³ Bertelli dans Pedretti, cat. expo.1983, p. 12.

le comte Firmian, est décrit par Marani comme un ami du chercheur allemand, lequel lui aurait même demandé la copie d'un manuscrit de Léonard conservé à l'Ambrosienne¹.

Quel que soit le rôle exact joué par Francesco Maria Gallarati dans la restauration de Mazza, le travail de copie de la *Cène* qu'il entreprend² semble avoir une certaine résonance avec les théories de Winckelmann. Bertelli suppose en effet que l'influence du chercheur allemand est à l'origine du caractère philologique qu'il reconnaît dans la pratique de l'abbé, qui cherche comme nous l'avons vu à reconstruire une miniature du Cénacle « *non cependant comme il paraît à présent, étant endommagé, et terni par les injures du temps, mais comme il a du être dans son premier tems, où il se maintenait mieux* »³.

L'influence de Winckelmann à Milan étant déjà avérée, il nous restera à mettre en évidence les accents de cette pensée qui nous semblent pouvoir être reliés avec les parti-pris des restaurateurs susmentionnés (expérimentation technique, rétablissement de l'unité de l'œuvre, désintérêt apparent pour la matière originale au profit de la brillance et de la beauté)⁴. Dans la mesure où nous cherchons les interactions d'une pensée et d'une pratique, nous envisagerons dans un premier temps les apports concrets du chercheur allemand du point de vue de la méthode. Toutefois, comme il serait illusoire de penser ces restaurations comme les applications littérales et immédiates de prescriptions bien définies, nous envisagerons non seulement les recommandations pratiques concernant l'étude et la conservation des œuvres d'art, mais aussi l'aspect plus abstrait de sa pensée (sa conception de l'histoire de l'art, et de l'art tout court), qui nous semble dessiner l'arrière-plan de toutes interventions matérielles.

Premièrement, Winckelmann propose une approche particulière des objets d'art dans son *Histoire de l'Art*. Elle est caractérisée par une observation attentive des pièces à étudier, et par une volonté de distinguer les ajouts postérieurs de la facture originale. Dans la préface, l'auteur critique Richardson et les chercheurs qui l'ont précédé, pour n'avoir pas toujours observé personnellement et attentivement les œuvres auxquelles ils se référaient, et su distinguer ce qui appartenait à leur état original⁵. Ainsi : « La plupart des méprises des savants sur les Ouvrages antiques viennent du peu d'attention qu'ils font aux réparations et additions »⁶. Cette curiosité toujours plus poussée pour l'objet n'est pas le propre du chercheur allemand, mais représente bien une tendance générale des études des œuvres d'art au XVIII^e siècle.

En France, le comte de Caylus publie entre 1752 et 1765 les sept tomes de son *Recueil d'Antiquité*, composé de nombreuses planches gravées. Elles sont toutes le produit d'un travail préliminaire d'observation et de copie, et sont complétées par un certain nombre

¹ Marani 1997, p. 208. Une lettre de Winckelmann, adressée à Mengs et datée du 19 octobre 1762 fait mention de cette demande, pp. 208-209, note 52.

² Voir chapitre précédent point 2.2.3.

³ Gallarati est cité par Bertelli dans cat. expo 1983, p.12. Bertelli fait le lien entre cette démarche, qualifiée de « philological », et la pensée de Winckelmann. Cette idée d'un lien entre l'abbé et le chercheur est reprise par Marani 1997, p. 207.

⁴ Nous n'avons donc pas l'intention de faire une présentation complète de l'œuvre Winckelmann.

⁵ Winckelmann 1991 (1766), t. 1, pp. IX-X.

⁶ Winckelmann 1991 (1766), t.1, p. XIV.

d'indications matérielles concernant la provenance ou la dimension des objets représentés¹. La question de l'original et de l'autographie est aussi au centre des préoccupations de Caylus et du milieu parisien qu'il fréquente. Lorsque vers 1716 il se fixe à Paris, il commence à fréquenter l'hôtel de Pierre Crozat, qui collectionne les dessins des maîtres anciens dans l'idée de retracer la genèse de leurs œuvres, et de déterminer ce qui fait le propre du travail de l'artiste². Alors qu'à la même époque on multiplie les expériences chimiques et physiques sur les œuvres pour leur restauration³, les expérimentations scientifiques sont aussi mises à profit pour identifier les techniques utilisées et authentifier les originaux. A la fin du XVIII^e siècle, Lanzi cherche à légitimer cette pratique : « c'est dans cette vue que l'on emploie quelquefois l'analyse chimique des couleurs, et l'on doit approuver tous les genres d'examen, quand il s'agit d'un point aussi important que celui de reconnaître avec certitude la main des grands maîtres »⁴.

L'attention accrue portée aux objets et la reconnaissance de l'importance historique des composantes originales exercent une influence directe sur la conception que se fait Winckelmann de la restauration. Préoccupé par l'authenticité de l'objet, il fustige les recompositions de statues pratiquées par ses contemporains, qui recréent autour des fragments⁵.

Qui croirait de nos jours qu'on a pris le tronçon d'un statue antique dont on a encore la tête pour en faire deux autres statues (...). On a fait un nouveau nez à la tête, et l'on y a adapté de la façon la plus mal-a-droite. Le sculpteur moderne a poussé la témérité sacrilège (qu'on me passe cette expression) jusqu'à corriger les formes du maître antique au front, aux joues et à la barbe, et il a retranché ce qui lui a paru superflu.⁶

Ces considérations, formulées par Winckelmann avant la restauration de Mazza, ont eu des échos en Italie principalement dans les deux dernières décades du XVIII^e siècle et au début du XIX^e. Elles ont surtout conditionné la reconstitution des statues antiques, à laquelle elles étaient prioritairement destinées. On peut relever leur influence en comparant la restauration datée d'environ 1733 de *l'Antinoos capitolino* conservé au musées capitolins, avec les restaurations de Bartolomeo Cavaceppi, présenté par Conti comme l'« uomo di fiducia del Winckelmann ». Conti relève la reconstruction de *l'Antinoos* (jambe gauche) et le traitement

¹ Aghion 2002, pp. 19-29. On a souvent opposé les démarches de Winckelmann et de Caylus. Nous ne nous étendons pas sur cette question.

² Aghion 2002, p. 20. On notera aussi qu'en 1730 paraissent 32 planches sous l'intitulé *Receuil de Testes de caractères et de Charges dessinées par Léonard de Vinci florentin et gravées par M. le C. de C.*, fruit d'une collaboration entre Caylus et Mariette.

³ Sur les expériences physiques et chimiques faites sur les œuvres, que ce soit pour leur étude ou pour leur conservation, notamment par Caylus, Conti 1988, pp. 146-150.

⁴ Lanzi 1824 (1796), p. 29. Il serait intéressant d'approfondir les liens entre cette prise à parti de la science dans le domaine de l'étude des œuvres et le commerce des antiquaires.

⁵ Sur la pratique de la restauration au XVIII^e avant 1786, Conti 1988, pp. 119-196. Sur l'influence posthume de Winckelmann sur la restauration des statues antiques et des primitifs à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, et la reconnaissance de l'état fragmentaire comme état possible de conservation, Conti 1988, pp. 196-202. Cette influence est toutefois postérieure aux deux restaurations qui nous intéressent ici.

⁶ Winckelmann 1990 (1766), t. 1, p. XXIII. Voir aussi la publication récente de fragments d'un texte de Winckelmann jamais édité : *Von der Restauration der Antiquen. Eine unvollendete Schrift Winckelmanns*, édité par S. Gerrit Bruer et Max Kunze, P. von Zabern, Mainz, 1996.

du marbre « adatta a sedurre lo spettatore con un' immagine di incontaminata perfezione e di ambigua bellezza quali poteva restituire solamente l'antichità »¹. Une génération plus tard, le travail de Cavaceppi témoigne d'un accroissement du respect pour les fragments originaux, et d'une volonté de mieux signaler les interventions postérieures, mise en pratique par la visibilité volontairement conservée des zones de raccord entre les différentes parties. L'auteur remarque toutefois qu'il complète les fragments de pièces de son cru, généralement dans le but de donner une identité narrative aux sculptures².

Même réalisé dans l'entourage direct de Winckelmann, le travail de restauration du XVIII^e n'est donc pas régi par la rigueur philologique prônée dans les textes les plus novateurs. Si en 1787, le restaurateur Carlo Albacini décide de conserver un fragment de torse sans intervention de restauration, c'est moins par conscience du potentiel esthétique du fragment ou par conviction philologique, que pour laisser aux érudits la possibilité de revenir un jour, lorsque serait clairement identifié son sujet³. Si l'écho des théories du chercheur allemand concernant les précautions des intervenants et l'importance de la matière originale atteint le milieu qui nous intéresse, elles ne semblent pas avoir exercé leur influence sur les deux restaurations de la *Cène*. De la même manière, on notera dans les restaurations de sculptures susmentionnées (à l'exclusion du cas particulier d'Albacini) et dans celles de la *Cène* une volonté similaire de restituer un ensemble cohérent et beau, selon la représentation que l'époque de la restauration se fait de l'époque de la création.

Cette prédominance commune pour la restitution des caractères d'unité et de perfection sur le fragment, dont on reconnaît toutefois théoriquement la valeur historique, nous semble avoir pour cadre un même contexte théorique. Il consiste à notre avis en la conjonction d'une conception nouvelle de l'histoire de l'art et d'une conception philosophique classique du beau idéal. Ces deux idées ne sont pas la propriété exclusive du chercheur allemand, bien qu'il contribue largement à leur formulation.

L'intérêt de la méthode historique de Winckelmann consiste en un abandon de la compilation des biographies d'artistes pour privilégier un récit narratif diachronique⁴. Cette idée caractérise aussi la démarche de Lanzi, qui dit en avoir repris la structure chez Richardson⁵. Chez Winckelmann, l'art de l'antiquité est découpé en arts différents selon le lieu et le moment de leur production (art égyptien, art étrusque, etc.). Chaque art est caractérisé par un certain nombre de traits formels communs, explicables en partie par les climats et les systèmes politiques qui les ont engendrés⁶.

¹ Conti 1988, p. 196.

² Conti 1988, p. 196.

³ Albacini est cité par Conti 1988, p. 197.

⁴ Le terme est de Potts dans *Winckelmann* 1991, note 15 p. 37. Sur les intentions de l'auteur : « Mon principal objet dans cet ouvrage est la nature de l'Art : l'histoire des Artistes y est pour peu. » Winckelmann 1990 (1766), t.1, p. II.

⁵ « (...)il faut songer d'ailleurs à cette classe estimable de lecteur qui, dans l'histoire de la peinture, ont moins pour but d'observer l'homme que le peintre (...), dont la vie indépendante et solitaire ne leur offre aucune matière d'instruction, que le degré de talent et de mérite, la méthode, les inventions, le style, les caractères variés des artistes, et le rang que chacun d'eux doit occuper ; car, c'est de tout cet ensemble que résulte l'histoire de l'art. » Lanzi 1824 (1796), p. 4.

⁶ Nous ne développerons pas cette théorie, qui nous éloigne de notre propos.

La particularité du système mis en place dans *L'Histoire de l'art de l'Antiquité* par Winckelmann tient au fait qu'il applique simultanément à deux échelles différentes un même schéma évolutif de type organique. Le cycle naissance (rigidité puis imitation progressive de la nature) - maturité (production du beau idéal)- décadence (superflu) régit l'évolution de l'art antique dans son ensemble. Il trouve son point d'accomplissement dans l'art grec¹. Parallèlement, ce cycle évolutif s'applique aussi aux périodes découpées à l'intérieur de l'histoire de l'art. Toutes n'accomplissent pas ce cycle complètement². Dans l'antiquité, la seule période à présenter un cycle complet et abouti est en fait celle de l'art grec. Ce cycle se présente en quatre temps : il est caractérisé par l'ancien style (raide et dur), le style grand et sublime (angulaire), le beau style (coulant) et le style d'imitation. La coexistence de ces deux schémas amène l'auteur à conclure que, même au temps de sa décadence, l'art grec est encore au sommet de la courbe que dessine la somme des histoires de l'art de l'antiquité, car « les ouvrages médiocres de ceux-ci furent encore travaillés d'après les règles fondamentales qui avaient conduit les grands maîtres à la perfection de l'art »³.

De la même manière qu'il existe un point culminant dans l'art de l'antiquité, lui même porteur d'un *climax* qui marque l'apogée de l'art, la période moderne a connu sa phase glorieuse. Celle-ci se situe en Italie au XV^e siècle, et trouve son point d'achèvement dans le beau style, incarné par Raphaël et Michel-Ange⁴. Pour l'auteur, c'est dans la mesure où les caractères stylistiques de l'antiquité sont réactualisés par la Renaissance que cette comparaison est possible. Mengs établit lui aussi un parallèle entre le travail des maîtres antiques et celui des peintres italiens qu'ils tient en estime : Raphaël, le Titien et le Corrège⁵. La figure de Léonard est fréquemment intégrée à ce florilège, comme c'est le cas dans cette lettre de Charles de Brosses datée du 16 juillet 1739 :

Au réfectoire, l'Institution de l'Eucharistie, peinte à fresque par Léonard de Vinci ; je n'ai rien vu d'aussi beau ici après la Sainte Famille de Raphaël. Je puis dire que c'est le premier morceau de fresque qui m'ait véritablement fait plaisir, tant pour l'expression de chaque partie en particulier que pour l'ensemble du tout (...).⁶

Winckelmann consacre à la question du beau tout une section dans le premier tome de son *Histoire de l'Art*. La production du beau artistique a pour origine l'imitation de la nature, mais

¹ « L'art s'accroît ainsi par degré et parvint peu à peu au plus grand beau chez les Grecs. Après le juste assortiment des parties et leur décoration convenable, on voulut aller au-delà du beau, et on tomba dans le superflu et l'excessif. » Winckelmann, 1990 (1766), p. 2.

² « Les Egyptiens s'en tinrent toujours à leur premier style, ou du moins ils ne s'en éloignèrent pas beaucoup. » Winckelmann 1990 (1766), t 1, p. 49.

³ Winckelmann 1990 (1766), t. 2, p. 53.

⁴ « Le fort de l'Art chez les Modernes a eu aussi quatre âges ou quatre périodes comme chez les anciens (...) » Winckelmann 1990 (1766), t. 2, p. 57.

⁵ A. R. Mengs, *Pensées sur le goût et la beauté dans la peinture*, trad. D. Modigliani, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris, 2000. Publié en allemand en 1762 et traduit en Italien en 1780, Mengs consacre le dernier chapitre de ses *Pensées* à la « Comparaison du goût des Anciens et des Modernes, et des desseins qui ont motivé leur choix », pp. 80-82.

⁶ C. de Brosses, *Lettres d'Italie*, t.1, Raisin, Dijon, 1927, p. 73. On notera que le mot « morceau » ne révèle rien sur l'état de la fresque, puisqu'il est utilisé peu après : « celui qu'a fait Raphaël, pour peindre son grand morceau de l'école d'Athènes. »

aussi l'amélioration du beau naturel et sa sublimation en beau idéal. Dans cet extrait transparait la pensée autour de laquelle s'articule la comparaison entre les maîtres de la renaissance et les maîtres de l'antiquité grecs. Ces deux catégories sont en fait louées à travers le prisme d'un même régime esthétique, largement diffusé et théorisé au XVIII^e siècle, dont témoigne aussi l'extrait de la lettre de Brosses lorsque l'auteur note le plaisir qu'il a pris à contempler « l'expression de chaque partie en particulier » et « l'ensemble du tout ». Cette concordance du tout et de chaque partie est en effet un *topos* du discours sur le beau idéal dans les arts plastiques. Ces qualités sont caractéristiques de la beauté accomplie, sens et raison d'être du travail artistique selon Winckelmann¹. La conception diachronique et cyclique de l'histoire de l'art qui se met en place au XVIII^e siècle va alors donner une place particulière aux maîtres de la renaissance, envisagés comme restaurateurs de l'art grec, et acteurs du renouveau de la production du beau idéal.

L'imitation du beau dans la nature ou bien vise un objet particulier, ou bien rassemble les remarques inspirées par différents objets pour en faire une synthèse. La première démarche consiste à faire une copie ressemblante (...). La deuxième est la voie qui conduit au beau universel et à ses images idéales : c'est la voie qu'ont suivie les Grecques.²

Les connaisseurs et les imitateurs des œuvres grecques ne trouvent pas seulement la belle nature dans les chefs-d'œuvre grecs, ils trouvent *plus encore que la nature* : certaines *beautés idéales* qui, comme l'enseigne un ancien exégète de Platon, résultent *d'images élaborées par le seul entendement*.³

Ces deux citations mettent en évidence la synthèse qu'opère Winckelmann entre deux oppositions fondamentales pour la pensée de l'œuvre d'art des siècles précédents. D'une part, il reconduit l'idée d'une dimension abstraite et intellectuelle, située au-delà de la partie matérielle de l'œuvre d'art, mais qui en est la vraie finalité. Cette conception n'est pas novatrice. Quels que soient les noms qu'on donne à ces deux termes, leur opposition traverse les réflexions sur l'art du monde chrétien pendant près de deux mille ans⁴. D'autre part, il relie cette dualité à la distinction entre imitation pure et art supérieur⁵. Cette synthèse semble déboucher sur la hiérarchisation de l'imitation du beau naturel (associée au particulier et au

¹ « La beauté est l'objet principal et le centre unique de l'Art. » Winckelmann 1990 (1766), t.1, p. 243.

² Winckelmann 1991 (1755), p. 26.

³ Winckelmann 1991 (1755), p. 17.

⁴ Qui trouve peut-être son origine chrétienne dans la sémantique médiévale qui fait du mot *imago* un synonyme du Christ, comme incarnation du Seigneur (le spirituel) dans le corps humain ? On connaît en tout cas l'importance de cette influence néo-platonicienne pour l'art occidental dans la pensée du Pseudo-Denys. On pressent le lien entre cette dichotomie et la logique chrétienne quand on lit sous la plume de Winckelmann : « La Beauté suprême est en Dieu. L'idée de la Beauté humaine se perfectionne à mesure qu'elle se rapproche davantage de la pensée que Dieu même en a, ce qui nous apprend à la distinguer de la matière. » Stafford voit dans cette conception dualitaire une adhésion à la philosophie de Leibnitz (voir son article dans *Winckelmann* 1991, pp. 139-159), et Bazin une influence de Bellori (Bazin 1986, p. 101).

⁵ Cette distinction entre imitation et production artistique est par exemple déjà présente selon Blunt chez Vasari, qui reproche au Titien de ne pas « améliorer les choses qu'il copie d'après Nature et leur donner cette grâce et cette perfection par laquelle l'art dépasse la Nature. » *Les Vies*, citées par A. Blunt, *La Théorie des Arts en Italie*, trad. J. Debouzy, G. Mongort, Brionne, 1988 (1940), p. 126.

matériel) et de la production du beau idéal (synthèse intellectuelle productrice de sublime, et en dernier ressort, de divin)¹.

Si elle est caractéristique de sa démarche, cette dernière distinction n'est pas l'apanage de Winckelmann. D'autres auteurs du XVIII^e se réapproprient la dichotomie matériel/idéal et l'incluent dans la question du beau. En 1724, dans le « Discours préliminaire sur le beau idéal » ajouté à l'édition amstellodamoise du traité de Richardson, on trouve déjà la polarité du « beau idéal » et de la « nature », pour désigner ce qui dans l'art appartient à l'intellect, et ce qui relève uniquement du monde tangible. A l'imitation de la nature est préférée l'« Imitation idéale », qui est une contradiction, puisque l'imitation n'est ici, comme chez Winckelmann et Mengs, qu'un premier stade nécessaire mais insuffisant à la production artistique : « Cela ne peut s'acquérir par la simple Imitation d'un Modèle ou d'un Portrait, mais seulement par la force des Idées les plus justes et des imitations les plus rectifiées »². Représenter la nature équivaut donc à la rectifier : l'artiste doit choisir les meilleurs morceaux et les assembler pour atteindre le beau idéal, but ultime de sa représentation. La définition que l'Encyclopédie donne du beau idéal reprend ces mêmes idées : « Le beau idéal est (...) la réunion des plus grandes perfections que puissent offrir partiellement certains individus choisis »³.

Le beau idéal a trouvé sa pleine représentation dans l'art grec. Il s'agit toutefois non pas d'une notion historique et relative, mais supra-historique et pérenne⁴. Preuve en est l'ambition contemporaine des recherches de Winckelmann : celle de renouveler l'art allemand grâce à l'étude de l'art grec. « L'unique moyen de devenir grand, et, si possible, inimitable, est d'imiter les anciens »⁵. Il ne semble pas que Winckelmann fasse allusion ici à la seule pratique de la copie, mais plutôt qu'il enjoigne les artistes à imiter la démarche qu'il présuppose aux artistes grecs⁶. Si l'art grec représente au niveau artistique le stade le plus abouti de l'histoire de l'antiquité, c'est qu'il met en pratique les règles de l'art qui conduisent au beau idéal. Il s'agit de règles formelles mais surtout d'une démarche intellectuelle. Les œuvres produites selon cette méthode présentent une série de caractéristiques formelles traditionnellement louées dans les arts plastique, comme la régularité, l'unité, la variété. On retrouve un éloge de ces qualités formelles dans le *Discours préliminaire* : le sujet doit être

¹ Nonobstant la définition particulière du goût comme expression de la subjectivité de l'artiste, c'est aussi dans les grandes lignes le discours de Mengs sur le beau. La préface met en évidence l'influence de Bellori dans ce que F. Bruyère et D. Modigliani nomment le « retournement du platonisme », qui fait de la notion d'Idée non plus un concept latent, mais une notion portée à la visibilité dans l'art (p. 14).

² L.H. Kate « Discours préliminaires sur le Beau Idéal » dans Richardson 1728 (1724), t.3, p. XIII.

³ *L'Encyclopédie*, « Beaux Arts » t.1, 1788, p. 63. Cette définition est très largement inspirée de Winckelmann. A la page suivante, l'auteur le cite même, et le décrit comme « un des plus célèbres enthousiastes du beau idéal et de l'antiquité », mais lui reproche son peu de clarté.

⁴ Si Winckelmann fait preuve de relativisme, c'est seulement concernant la notion de goût. Si le beau possédait une règle clairement énoncée « le jugement sur le beau seroit unanime et sans différence. » C'est l'étude de l'antiquité qui pourrait « éclairer les ignorans », bien que « l'insensibilité est sans remède ». Sur cette question, 1990 (1766), pp. 243-244.

⁵ Winckelmann 1991 (1755), p.16.

⁶ C'est en tous cas la lecture que propose la traductrice de ce texte dans la préface de l'édition française que nous avons consultée : « il ne peut en aucun cas être question de copier les Anciens (...) ; ce qu'il convient d'imiter, c'est l'esprit dans lequel il travaillait, créaient leur idéal de perfection. » Winckelmann 1991 (1755), préface de la traduction par M. Charnière, pp. 10-11

« beau, bien-proportionné, naturel », et l'ensemble présenter « une Harmonie particulière et une certaine Unité du Tout »¹.

La définition de *l'Encyclopédie* reprend la même logique. D'une part, elle postule pour l'inscription du beau idéal dans un moment historique précis (l'antiquité grecque)². D'autre part, elle pose la question du beau idéal dans l'art contemporain, et conclut par sa nécessité malgré la difficulté³. En découle toute une série de conseils destinés aux artistes : l'idée n'est pas simplement, là non plus, de copier les œuvres de l'Antiquité, mais de suivre ses règles pour produire à nouveau le beau idéal.

Le postulat esthétique du beau idéal comme apogée du travail artistique nous semble donner la couleur dominante du cadre théorique relativement auquel on peut chercher à comprendre les interventions de Bellotti et Mazza. Cette conception, telle qu'elle est exprimée par Winckelmann, synthétise un courant fort de la pensée du XVIII^e siècle européen en matière d'œuvre d'art. Elle se tient en arrière-fond de la vision historique du chercheur. Pour Edouard Pommier, l'histoire de l'art naît au XVIII^e siècle de l'inscription du beau idéal dans une séquence historique spécifique⁴. Mais son historicisation n'implique pas ici sa relativisation. Les formes reflètent un certain nombre de données contingentes (le climat, le système politique) du lieu et du moment qui le produit, et trahissent certaines données naturelles historique (ainsi les égyptiens sont maigres et les grecs beau). Mais à toutes les époques et sous tous les régimes, le rôle de l'artiste est *a priori* d'opérer la synthèse du beau naturel pour créer le beau idéal, qui est défini par son unité, ses proportions, etc. Plus encore, cette synthèse est *possible*, en raison de l'existence de règles artistiques non contingentes.

La conception d'une restauration de l'œuvre de l'art dont la caractéristique prioritaire est de redonner son unité à l'œuvre s'inscrit à l'intersection d'une conception historique qui particularise les caractéristiques plastiques, mais repose fondamentalement sur le postulat trans-historique du beau idéal. En vertu de caractéristiques stylistiques communes, qu'on suppose être dues à une même pratique de règles essentielles, l'art de la Renaissance italienne est rapproché de l'art de l'antiquité. L'intersection de ces conceptions historiques et esthétiques définit une représentation théorique *a priori* de la représentation plastique. Lorsque cette dernière est fragmentaire, la première va déterminer sa reconstitution. Il nous semble que c'est déjà ce que sous-entend Conti, quand, à-propos de la restauration de la statue des musée capitolins datée de 1733, il voit dans l'intervention du restaurateur la volonté de rendre l'impression « di incontaminata *perfezione* e di ambigua *bellezza* quali *poteva restituire solamente l'antichità* ». Et c'est probablement aussi ce qui conduit Cavaceppi à compléter les

¹ Winckelmann 1990 (1766), t.1, pp. 244-257 et Kate dans Richardson 1728 (1724), t.3, pp. V-X.

² « Si l'on veut concevoir le beau idéal d'une manière plus relative aux idées qu'avoient les Artistes Grecs... » L'auteur donne la même définition mais la lie à la production de statue des dieux grecs, *Encyclopédie*, Beaux-Arts, t.1, 1788, p.63.

³ « Ce genre de beautés, n'ayant plus les mêmes bases, ne peut, comme on le voit, nous inspirer généralement les mêmes idées, et c'est de-là que naît la difficulté d'atteindre à la même perfection que les Anciens (...). » *Encyclopédie*, Beaux-Arts t.1, 1788, p. 63. La possibilité d'imiter est aussi limitée par des facteurs historiques chez Winckelmann (1766), et surtout chez son disciple français Quatremère de Quincy, Pommier 1994, p. 23.

⁴ « L'histoire de l'art s'impose comme une nouvelle catégorie le jour où est reconnue l'historicité de la beauté idéale. » Pommier 1994, p. 23.

parties manquantes malgré une conscience de l'importance de la notion d'originalité. Parce qu'il conçoit théoriquement ces sculptures comme les parties d'une histoire narrative mythologique, il leur ajoute les attributs qui les rétabliront dans ce qu'il pense être leur identité première.

De la même manière, c'est la « *bellezza* » et la « *perfezione* » supposées originales que regrettent les spectateurs du *Cenacolo* entre les deux restaurations de Bellotti et Mazza¹. Cette représentation *a priori* est encore nourrie par le corpus d'œuvres du peintre et par les nombreuses copies de la *Cène*. Or, les témoignages semblent contredire l'idée que cette perfection n'ait jamais vraiment existé dans ce cas précis. Mais la place donnée aux maîtres de la Renaissance, à l'intersection du système historique et du système esthétique (comme restaurateurs de l'art grec et réincarnation du beau idéal), dessine une image *a priori* de l'œuvre. Dans ce système, les qualités de beauté et de perfection sont celles qui fondent l'identité de l'objet comme œuvre d'art (« l'objet principal et le centre unique de l'art » selon Winckelmann). Il nous semble qu'on peut aussi comprendre ainsi la manière dont Bellotti traduit dans la pratique l'idée d'« *aiutare* » la *Cène*. Dans le contexte que nous avons défini, l'aider, c'est aussi lui redonner sa beauté et sa cohérence initiale, soit les qualités qui lui semblent faire plus intrinsèquement partie de la peinture que la matière.

Tant que la notion de beau idéal sera au centre de la conception de l'œuvre d'art, le travail du restaurateur d'œuvre d'art sera déterminé par elle : il cherchera à rétablir les valeurs de ce beau (unité, etc.), qu'il pense être les valeurs absolues de l'art. Nonobstant le fait qu'il oppose cette compréhension de la restauration à celle de Brambilla, c'est déjà ce que remarque Martin Kemp : « The efforts of such restorers as Bellotti (1726) and Mazza (1770) were based on the conviction that Leonardo's painting could best be served by recreating the coherence which he has lost »².

D'autre part, le caractère supra-historique de cette notion ne se contente pas de définir une conception idéalisée de l'œuvre. Elle légitime aussi l'intervention du restaurateur, habilité à intervenir sur l'œuvre, dans la mesure où il applique les règles immuables et absolues de l'art.

¹ Marani 1997, p. 207.

² Kemp 1990, p. 17. Bertelli distingue aussi ces interventions des interventions à venir (« they thought to recreate the original according to their own notion, rather than preserve it»), bien qu'il introduise dans sa constatation un jugement de valeur qui ne nous semble pas réellement tenir compte de la compréhension de la restauration et de l'art du XVIII^e siècle, et débouche donc sur un anachronisme. Il semble en effet que ce soit justement pour le *préservé* (pour préserver ce qui faisait son identité d'œuvre d'art) que les restaurateurs l'on repeint. Bertelli dans cat. expo 1983-1983, p. 8.

4. La restauration comme conservation : 1853-1954

Les premières années du XIX^e siècle sont marquées en Lombardie par l'occupation française (1796-1814). A partir de 1796, les troupes révolutionnaires occupent le réfectoire de Santa Maria delle Grazie. Malgré un décret de Napoléon, il est transformé momentanément en écurie, et sert de lieu de stockage pour le matériel militaire¹. En 1800, une inondation entraîne sa fermeture. Lorsqu'il est rouvert deux ans plus tard, le commissaire napoléonien pour les beaux-arts, Andrea Appiani, est chargé de statuer sur la possibilité d'une dépose de la peinture. Cette question intervient dans une tradition de conservation héritée du XVIII^e qui a déjà pratiqué la dépose, et dans le cadre de la mise sous tutelle des œuvres d'art pas le gouvernement révolutionnaire français, qui projette de centraliser en un musée unique toutes les œuvres des pays annexés². Encore faut-il pour ce faire que les œuvres soient transportables. Or Appiani juge impossible de déposer la *Cène*, et recommande que les restaurations à venir se limitent à « réparer et assurer les croûtes de cette œuvre »³.

La reconnaissance officielle de l'impossibilité technique d'une dépose semble donc condamner la peinture à rester sur son support original. Les recommandations d'Appiani ouvrent la voie à une démarche nouvelle, préoccupée par la conservation des « croûtes » dans leur lieu de production originale. Cette volonté témoigne d'une reconnaissance de la valeur intrinsèque des traces matérielles de la peinture de Léonard, malgré le caractère fragmentaire et lacunaire de l'image. Il faudra toutefois attendre le début de la deuxième moitié du XIX^e siècle pour que cette injonction aie des répercussions dans une intervention pratique, inaugurant ainsi près d'un siècle de restauration dont l'objectif premier est la conservation de la *Cène*⁴.

La mise en perspective en un seul chapitre de plus d'un siècle de restauration nous conduira sans aucun doute à donner une image trop schématique de ces interventions comme du contexte dans lequel il nous a paru pertinent de les inscrire. Cette organisation ne nous permettra pas de rendre l'intégralité des enjeux, qui, ne serait-ce qu'au niveau politique, influent sur les pratiques et les discours qui les accompagnent ou les légitiment. Toutefois, nous avons été frappés par l'existence d'une certaine continuité du point de vue de la pratique entre les interventions réalisées durant cette période. Cette continuité s'explique à notre avis par la persistance de certaines valeurs théoriques émergées à la fin de la première moitié du XIX^e et encore en jeu un siècle plus tard dans la première intervention de Pelliccioli.

¹ Brambilla date de cette époque les impacts relevés sur la peinture : elle les attribue à la projection volontaire de briques contre la paroi. Brambilla 1986, p. 126.

² Sur la dépose massive des peintures murales italiennes, et sur les liens entre cette pratique et la politique culturelle instaurée par la France dans les premières décades du XIX^e, Conti 1988, pp. 112-127.

³ Heydenreich 1982 (1974), p. 97; Marani 1997, p. 213. Sur le rôle joué par Appiani dans ce contexte : S. Siccoli, « La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della Pinacoteca di Brera : il ruolo di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi » dans *Ricerche di storia dell'arte*, 38, 1990, pp. 71-90.

⁴ L'idée de détacher la peinture n'est toutefois pas totalement abandonnée : en 1870, Guglielmo Botti et plus tard un peintre florentin, Fabrizio Lucarini la reconduisent. Mais ces propositions reçoivent un avis défavorable de la Commission et sont abandonnées. Brambilla 1984, note 17, p. 26.

L'influence conjointe de ces valeurs dessine l'option fondamentale qui caractérise ces restaurations, et tranche avec les pratiques précédentes : la restauration de la *Cène* est comprise comme une démarche dont la finalité est la conservation de l'œuvre tel qu'elle apparaît sur la paroi. On relèvera aussi que ces interventions ne sont jamais totalement exemptes d'une intention supplémentaire, généralement perceptible dans l'intervention de nettoyage, et le retrait plus ou moins pratiqué et revendiqué des ajouts.

4.1. Les restaurations

4.1.1. Le XIX^e siècle :

Deux interventions sont entreprises sur la *Cène* par Stefano Barezzi au cours du XIX^e siècle. La première date de 1821 et se limite à une tentative de dépose suivie d'une consolidation localisée et inaboutie. La seconde se situe entre 1853 et 1855 et consiste en la première opération de restauration dont l'objectif est la consolidation de l'image telle qu'elle se présente sur la paroi du réfectoire¹.

1821 : Stefano Barezzi : Première intervention

Malgré les conclusions d'Appiani en 1802, Stefano Barezzi propose dix-neuf ans plus tard au président de la Imperiale Regia Accademia de la Lombardie, une tentative de dépose de la peinture. Cette proposition, qui devait se limiter à une première tentative sur le coin gauche de la table, en dessous de la figure de Barthélemy, est acceptée. Le restaurateur relate alors avoir appliqué une toile contre la surface délimitée, puis en avoir enduit le revers d'un « ingrediente » dont il maintient secrète la composition², et l'avoir laissé sécher. Le retrait de cette toile devait permettre au restaurateur de retirer la couche picturale, qui y aurait préalablement adhéré. Cette tentative se solde toutefois par un échec, dont il semble que la technique de Barezzi soit moins responsable qu'un mauvais diagnostic initial de la technique utilisée par le maître. Inadaptée à la peinture de Léonard, cette méthode se révélera en revanche efficace pour détacher du palais Pelucca les fresques de Bernardo Luini entre 1821-1822³.

Barezzi obtient cependant des résultats inattendus, et déclare : « vidi con piacere appianarsi le croste del dipinto e fissarsi alla parete nell'essicarsi la tela, la quale feci alquanto rinvenire per toglierla dalla pittura ». La colle utilisée pour détacher la couche picturale se révèle donc être aux yeux de Barezzi le matériau le mieux indiqué pour la consolider. Fort de sa découverte, il déclare à la commission avoir répété sa méthode sur la partie centrale de la peinture, à la hauteur de chacune des mains du Christ, pour tenter de les consolider. Le premier échantillon traité se situe sur la main gauche du Christ ; il est de dimension carrée, et mesure 40 X 40 cm.

¹ Sur ces deux interventions : Beltrami 1908, pp. 31-39, Heydenreich, 1982 (1974), pp. 87-98, Brambilla 1984, pp. 39-45 et 1999, p. 345.

² Il s'agit probablement d'une colle animale. Brambilla 1984, p. 40.

³ Conti 1988, p. 127.

Le deuxième, plus long, mesure 40 x 100 cm. Barezzi est convaincu par le résultat, qui fixe les écailles et retire « gli odiosi ritocchi all'olio »¹.

En observant ces échantillons, Brambilla y remarque toutefois les traces d'une tentative de dépose de la peinture. Elle émet l'hypothèse d'un changement de projet de Barezzi, qui aurait répété la tentative de dépose sur les échantillons centraux, probablement pour trouver une zone avec une meilleure conservation de la peinture originale². Si on ne peut pas distinguer la trace d'une tentative sous la figure de Barthélemy, les traces de ces opérations sur les mains du Christ étaient encore visibles lors de la dernière restauration : Brambilla remarque l'incision qui délimite le pourtour de l'échantillon sous la main gauche du Christ, ainsi que les traces d'un matériau à base de cire colorée, utilisé à cet endroit pour boucher les lacunes occasionnées par ses tentatives.

La Commission ne semble apprécier ni la prise d'initiative de Barezzi, ni la réintégration de la main du Christ et arrête en 1823 sa collaboration avec le restaurateur³.

1853-1855 : Deuxième intervention

A la fin du mois de septembre 1852, Barezzi envoie au président de l'Académie une pétition dans laquelle il demande à reprendre son travail. Son programme est double : en utilisant sa méthode de 1821, il veut à la fois consolider la surface et la nettoyer. Convaincu par sa première tentative, il sollicite l'autorisation de « ridurre nelle sue primitive condizioni un'altra parte del dipinto ».

Cette fois, le travail de Barezzi est clairement défini au préalable. Une commission est déléguée pour exercer un contrôle tout au long des opérations, et l'Académie circonscrit précisément son champ d'activité. Le restaurateur est tenu de se limiter : « *unicamente (...) al pulimento e all'assicurazione delle croste dipinte cadenti dell'intonaco* »⁴. Toute intervention de restauration picturale est exclue⁵, et un laps de temps de deux ans lui est imparti pour mener à bien sa mission⁶.

Il applique alors la solution mise au point en 1821. Après avoir imbibé la paroi à 5 ou 6 reprises de sa solution miracle, il la comprime encore manuellement avec un cylindre dur pour aplanir la surface. Malgré l'insistance de la commission, il refuse de révéler la composition chimique de la substance utilisée⁷. Brambilla l'identifie comme étant probablement une colle animale⁸. Il opère aussi un nettoyage focalisé sur la tête de

¹ Les citations de Barezzi sont extraites de *Le Vicende del Cenacolo*, Ufficio Regionale, 1906, pp. 31-32, qui publie la correspondance de Barezzi et de l'Académie, cité dans Brambilla 1984, p. 39.

² Brambilla 1984, p. 40.

³ Cf. lettre de l'Académie à Barezzi, datée du 24 août 1823 et publiée dans Brambilla 1984, p. 40. Marani souligne l'importance du contrôle exercé pour la première fois dans le cadre d'une restauration par l'Académie des Beaux-Arts. Marani 1997, pp. 217-218.

⁴ C f. lettre de l'Académie à Barezzi, datée du 3 janvier 1854 et publiée dans Brambilla 1984, p. 44.

⁵ « *escludendo da questi ogni e qualunque siasi restaurazione pittorica.* » Cette recommandation de la commission est citée par Beltrami 1908, p. 35.

⁶ Brambilla 1984, pp. 43-45.

⁷ Beltrami note qu'il en révèle toutefois la composition au père Ottavio Ferrario, chimiste de la pharmacie de l'Ospedale Fratebenefratelli, Beltrami 1908, p. 35.

⁸ Brambilla 1984, p. 40.

Barthélemy, sur le manteau rouge du Christ et sur la tête de Philippe. Sommé de retirer les interventions qu'il avait lui-même effectuées quinze ans plus tôt, il déclare cette tâche impossible.

En plus de ces restaurations, d'autres interventions sont pratiquées sur le réfectoire dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. La découverte des lunettes entre 1853-55 dans le cadre de la deuxième intervention de Barezzi, après le retrait d'une couche de crépi, compte parmi les plus importantes¹. En 1898, P. Müller-Walde entreprend leur restauration. Trois ans après la découverte des lunettes, en 1858, on décide de retirer le crépi qui recouvrait la voûte et les parois latérales². Deux méthodes destinées à améliorer les connaissances s'affirment aussi parallèlement : d'une part, les analyses chimiques en laboratoire ; d'autre part, la mise en place d'une documentation archivée, sous forme photographique et littéraire. Dans la première catégorie, on relèvera les analyses des couleurs et de l'*intonaco* exécutées en 1851 par Kramer, ainsi que les analyses de l'*imprimitura* exécutée en 1870 par le professeur Pavesi. Dans la seconde, on peut noter que les premières reproductions photographiques du Cénacle sont développées en 1856 par Emilio Mazza ; entre 1870 et 1890, une large documentation photographique est réalisée par Broggi, Ferrario et Anderson, et en 1896, l'Ufficio Regionale fait exécuter une série de photographie d'ensemble et de détails³. En outre, si l'échange épistolaire entre l'Académie et Barezzi, bien qu'il soit conservé, n'est publié qu'ultérieurement, on notera que le restaurateur est lui-même l'auteur d'un petit texte destiné à expliquer son intervention aux visiteurs du réfectoire, et vendu dans la salle dès sa réouverture au public⁴.

L'intervention de Barezzi ne suffit pas à enrayer le processus de dégradation dont est victime la peinture. Moins de cinquante ans plus tard, les témoignages sur l'état catastrophique de la peinture reprennent, et la nécessité d'une intervention se fait à nouveau sentir⁵.

4.1.2. La première moitié du XX^e siècle

Trois campagnes de restauration jalonnent la première moitié du XX^e siècle. Elles sont menées respectivement par Luigi Cavenaghi, Oreste Silvestri et Mauro Peliciolli. La première et la dernière n'ont pas été réalisées d'une seule traite, et s'échelonnent sur plusieurs années.

¹ Sur la découverte de lunettes, P. Brambilla et P.C. Marani, *Le lunette di Leonardo nell Refettorio delle Grazie*, Quaderni del restauro 7, Olivetti, 1990.

² Brambilla 1984, p. 5. Sur la requête formulée par le Gouvernement autrichien concernant leur restauration, Marani 1997, p. 221.

³ Pour toutes ces informations, voir Brambilla 1986, pp. 126-127.

⁴ Intitulé « La Cène dernière de N. Seigneur de Lionardo da Vinci merveilleusement restaurée par Etienne Barrezzi », nous regrettons de n'avoir pas pu consulter cet opuscule.

⁵ Voir entre autres A. Venturi, qui fait allusion à la peinture qu'il a dû voir avant la restauration de Cavenaghi dans le tome VII de son *Histoire de l'art*, (et dont il fait une mention positive dans le tome IX, publié 10 ans plus

1903, 1904, 1907-1908 : Luigi Cavenaghi

La restauration menée à bien par Cavenaghi est le fruit d'une démarche qui prend ses racines au siècle précédent. Nommé en 1891 directeur du tout nouvel Office Régional des monuments de Lombardie, Luca Beltrami¹ entreprend une restauration du réfectoire destinée notamment à redonner à la peinture ses conditions originales d'exposition². En 1893, on réduit le nombre et les dimensions des fenêtres à leurs dimensions originales. En 1898, la Commission ministérielle présidée par Camillo Boito en charge d'étudier l'œuvre fait appeler à Oreste Murani, professeur de physique au Polytechnique de Milan, pour résoudre le problème de la conservation. Ces recherches débouchent 10 ans plus tard sur l'installation d'un système de chauffage, destiné à maintenir la paroi à une température constante plus élevée que la température ambiante, pour éviter le phénomène de précipitation³. La prise en compte de facteurs environnementaux ne soustrait toutefois pas à la nécessité d'une intervention sur la surface picturale.

Mandaté par la Commission en 1903 et 1904, Luigi Cavenaghi intervient à deux reprises sur des zones de petites dimensions, considérés dans des « punti secondari della composizione »⁴.

Prima di assumere la gravosa responsabilità di eseguire il consolidamento del « Cenacolo Vinciano » ho esperito due tentativi di rinsaldo della crosta di colore, il primo nell'anno 1903 su di una superficie dipinta di circa 30 centimetri in quadro, e il secondo nell'anno 1904 di una porzione più vasta. Quelle prove mi avevano portato a constatare lo stato di estremo deperimento della pittura.⁵

Ces tentatives ont pour objectif la mise au point d'une technique de consolidation qui puisse permettre dans un deuxième temps de nettoyer la peinture.

Entre 1907 et 1908, Cavenaghi entreprend d'étendre sa méthode de consolidation à toute la surface. La finalité de son intervention est avant tout d'« assicurare la conservazione » de la peinture⁶. Du point de vue de la technique, on retrouve, comme chez Barezzi, le halo de mystère dont le restaurateur prend soin d'entourer son intervention. Sur ce sujet, l'auteur reste en effet évasif et mentionne l'utilisation de « mastici diluiti in sostanze idonee »⁷. Cette restauration fait l'objet de plusieurs articles, inaugurant ainsi une tradition de publicité des résultats des campagnes de restaurations qui s'intensifiera encore au cours du XX^e siècle, qui se font l'écho du caractère secret du matériau utilisé : « Il prof. Cavenaghi non crede ancor

tard) : « Quantunque dell'opera vinciana si veda oggi *appena una larva* ». Venturi, t. VII, partie 4, 1915, p. 942, ou Wölfflin 1911 (1898), p. 6 : « La Cène de Léonard n'est *qu'une ruine* ».

¹ Sur l'importance de Beltrami pour la critique léonardesque, son identification à partir d'un document daté de 1498 d'une salle du Castello Sforzesco comme la Salla delle Asse, et sur la fondation des *Raccolta Vinciana*, Marani 1997, p. 223. Sur la figure de Beltrami restaurateur, Maramotti 1990, pp. 199-210, et Bellini dans Casiello 1996, pp. 205-219.

² Sur cette restauration, G. Martelli, « Il Refettorio di Santa Maria delle Grazie in Milano e il restauro di Luca Beltrami nell'ultimo decennio dell'Ottocento » in *Bolletino d'Arte*, 8, oct-déc., 1980, pp. 55-77.

³ Wittgens 1954, p. 7.

⁴ Beltrami 1908, p. 44.

⁵ Cavenaghi 1908, p. 49.

⁶ Cavenaghi 1908, p. 52.

⁷ Cavenaghi 1908, p. 48.

venuto il momento per far conoscere il procedimento tecnico seguito ed i mezzi di cui si è valso »¹. Dans une lettre du mois de mai 1931, Silvestri identifie la substance comme une «résine pour vernir les cadres »² ; une cinquantaine d'année plus tard, Brambilla pense qu'il pourrait s'agir d'une « resina-mastice sciolta e addizionata a cera », et remarque qu'une substance adhésive a été introduite sous les couleurs, probablement à l'aide de seringues³.

La phase de nettoyage consiste en un dépoussiérage de toute la surface au pinceau, suivi d'une absorption des adhésifs avec une solution non-identifiée. Il ne parle pas de retrait des anciens repeints, mais seulement de la colle, de la poussière, de moisissure⁴. Partant comme nous l'avons vu du principe que la peinture a été réalisée par le maître à la *tempera grassa*, il est probable que Cavenaghi n'a pas utilisé d'eau pour effectuer son nettoyage, mais un solvant qui pourrait avoir retiré quelques repeints⁵.

Les phases de consolidation et de nettoyage ont été suivies d'une phase de réintégration des parties lacuneuses :

Dove questo era caduto, cosicchè il bianco crudo della calce atterava la tonalità circostante, ricorsi, col parere del senatore Beltrami, dell'arch. Moretti e dei pittori Pogliaghi e Carcano, membri della Commissione governativa, al partito di ricoprire le lacune del dipinto con tinte leggere a tempera, sufficienti appena ad impedire che l'assieme risultasse deturpato.⁶

Ces interventions, d'une texture et d'une teinte plus légères que celles de la matière originale, sont facilement identifiables selon Brambilla⁷. On remarquera que Cavenaghi insiste sur sa collaboration avec la commission, témoignant ainsi du nouveau rôle imparti au restaurateur de la *Cène*, et qui n'apparaît plus comme un artiste autonome et quelque peu incontrôlable, mais comme le praticien affilié à une commission d'experts, qui n'assume pas seul la responsabilité de son intervention, et exécute avec application les directives d'une instance extérieure. C'est aussi les qualités que Beltrami met en avant, en louant la « sorveglianza » et la « coscienza » ainsi que la « scrupolosa ponderazione » et le courage dont a fait preuve Cavenaghi⁸.

Cette subordination du restaurateur à une commission extérieure dont l'accord est décisif s'inscrit dans la logique initiée dans la deuxième moitié du XIX^e siècle par la restauration de Barezzi. Comme ce fut aussi le cas lors de la restauration précédente, une riche

¹ Article de G. Carrotti, daté du 28 février 1909, et cité dans Brambilla 1984, p. 50.

² Lettre citée par Brambilla 1984, p. 51.

³ Brambilla 1984, p. 51.

⁴ Il dit s'être appliqué à « togliere la polvere e a levare le muffe, e, per quanto era possibile e conveniente, anche le colle sovrapposte al colore. » Cavenaghi 1908, p. 51.

⁵ C'est aussi ce que pourrait laisser penser le texte de Beltrami : « A lui dunque, il plauso per avere (...) senza contenderci la visione del dipinto, *rimossi gli elementi* della grave jattura che minacciava il capolavoro », Beltrami 1908, p. 44.

⁶ Cavenaghi 1908, p. 51.

⁷ Brambilla 1999, p. 346.

⁸ Beltrami 1908, pp. 41, 43 et 44. Ce mélange entre compétence technique et qualités morales sera une constante dans les louanges adressées aux restaurateurs du XX^e siècle. On en trouve est aussi un écho chez Malaguzzi Valeri : « L'opera di Luigi Cavenaghi (...) è stata competente, paziente, amorosa. », *La Corte di Ludovico il Moro*, t. 2, p. 529.

documentation photographique et textuelle est établie¹. Treize photos sont ainsi prises avant l'intervention, et une cinquantaine après. A cette documentation visuelle s'ajoute aussi une documentation littéraire réalisée par le restaurateur, qui note scrupuleusement chaque phase de son travail. Un compte-rendu autographe de son intervention est publié en 1908 dans le *Bollettino d'arte*, et est repris en annexe du petit livre de Beltrami publié à Milan la même année. Dans cet ouvrage, Beltrami résume le résultat de ses recherches historiques, dans l'intention de contrecarrer l'interprétation fataliste qui verrait le *Cenacolo* comme condamné à la ruine, et qui ferait de sa récente restauration une intervention de plus, inutile et vouée à l'échec². Pour appuyer son argumentation, l'auteur tient donc un discours ostensiblement optimiste, qui relativise et réévalue même positivement le rôle des restaurations précédentes³, dans l'intention de donner une image positive de la restauration qui vient de se terminer. Cette restauration marque aussi un tournant dans la prise en considération des conditions environnementales pour la conservation de la peinture. Blanchissant le peintre d'une responsabilité excessive du à l'emploi inadapté ou expérimental d'une technique inappropriée, Beltrami reconnaît à son tour le caractère néfastes des conditions hygrométriques et la nécessité dans le cadre d'une restauration de remédier à ce problème⁴. Cavenaghi pense avoir assaini la paroi, mais met en évidence l'absolue nécessité de stabiliser les conditions atmosphériques, « e di salvaguardarlo dalla considerevole quantità di polvere, la quale si produce inevitabilmente in un luogo con tanta frequenza visitato »⁵. Ces considérations déboucheront sur la prise des premières mesures entre 1910-16 pour assurer une ventilation du local et remédier au taux d'humidité trop élevé⁶.

1924 : Oreste Silvestri

La restauration de Cavenaghi est bien accueillie et laisse présager une amélioration durable des conditions de visibilité de la *Cène*⁷. En 1919, le Ministère charge toutefois Oreste Silvestri d'enlever la poussière qui s'est déposée sur la peinture. L'opération dure deux jours. En 1924,

¹ Beltrami affirme en effet la nécessité d'une documentation détaillée, dans le but de garder une trace des interventions pratiquées, et le cas échéant de pouvoir légitimer les options choisies. Beltrami 1908, p. 43. Voir aussi Brambilla 1984, p. 52.

² L'intervention de Cavenaghi est ainsi posée en contradiction avec « la fatalistica acquiescenza ad un destino già segnato. » Beltrami 1908, pp. 41-42.

³ « Si può pertanto concludere che i due tentativi di restauro del secolo XVIII, a quel modo che scarsamente corrisposero, così non abbiamo meritato la condanna compendiata nel titolo di vandalismo. » Beltrami 1908, p. 27. Bien qu'avec un peu de condescendance, il tente aussi d'inscrire ces restaurations dans le contexte théorique et technique dans lequel elles ont été effectuées : « il restauratore, al quale potrà incombere una responsabilità *proporzionata alle condizioni morali e materiali dell'epoca* in cui si visse », Beltrami 1908, p. 25.

⁴ Beltrami 1908, pp. 47-48.

⁵ Cavenaghi 1908, p. 53.

⁶ Righini-Ponticelli dans *Compte-rendu* 1999, p. 12.

⁷ Alors qu'il voyait avant la restauration à peine « una larva », Venturi déclare quelques années plus tard . « il Cavenaghi riuscì a spianare il dipinto, a chiarirlo e speriamo per molto tempo. » Venturi 1925, t. IX, partie 1, p. 30.

il est chargé d'effectuer un second nettoyage, qui nécessitera une consolidation préalable de la surface¹.

Dans une note dactylographiée non datée de la Surintendance, l'opération de Silvestri est définie par la nécessité de :

(...) *fermare le croste staccate con speciali resine molli, tenaci ed elastiche ad un tempo, nel rimarginare con appositi stucchi e infine nel lavare il dipinto con alcool ed etere di petrolio che volatilizzano senza lasciare traccia. Solo in alcuni punti dove il biancore dell'intonaco sgretolato turbava con la sua crudezza la visione d'insieme si provvide a costituire un leggero sottono a tempera.*²

On retrouve dans cette définition les trois temps de l'intervention de Cavenaghi. Comme pour son prédécesseur, il s'agit pour Silvestri de consolider la couche picturale existante, de nettoyer la surface, et d'opérer une réintégration dans certaines zones de la peinture.

L'opération de consolidation est composée de deux actions distinctes : d'une part, l'application d'une solution de résines molles sous la paroi. Le choix de ce type de résine est justifié par son auteur en comparaison avec la résine sèche utilisée lors de la restauration précédente : « Ho però corretto un difetto che è proprio delle resine dure, usate dal Cavenaghi, con l'aggiunta di una parte proporzionata di resine molli »³. Il semble en effet que la résine utilisée par Cavenaghi ait, une fois sèche, compromis l'adhésion des écailles qu'elle avait pour fonction de maintenir sur la paroi, et favorisé la chute des couleurs et de la préparation⁴.

Dans ses premières analyses, Brambilla remarque qu'il lui est impossible d'identifier avec plus de précision le matériau utilisé par Silvestri pour consolider la couche picturale. Elle penche toutefois pour la supposition faite par Recchia en 1948, qui identifie le matériau comme « una resina-mastice sciolta in essenza di petrolio e addizionata a cera », et reconduit cette supposition en 1999⁵. Ce matériau a été injecté sous les couleurs ; la surface a ensuite été directement aplatie par application de rouleaux de fer chauffés, puis finalement par un rouleau de gomme, pour faire adhérer les écailles à la paroi murale.

D'autre part, une seconde méthode de consolidation a aussi été adoptée de manière ponctuelle et locale. Les fragments de peinture dont les contours avaient tendance à se détacher du mur ont été consolidés localement et entourés dans leurs extrémités avec du stuc couleur foncée, destiné à prévenir leur décollement. Cette opération est attribuée à Silvestri dans la mesure où

¹ Sur cette restauration, nos informations proviennent majoritairement de Möller 1952, p. 90 et Brambilla 1984, pp. 54-59 et 1999, p. 347.

² Cette note est citée dans Brambilla 1984, p. 58.

³ Extrait d'une lettre adressé le 5 août 1924 à la direction générale des Beaux-Arts. Silvestri cité dans Brambilla 1984, p. 55,

⁴ Marani dans *Compte-rendu* 1999, p. 11.

⁵ Brambilla 1984, p. 58 et 1999, p. 347. Les résines molles (mastic, damar, etc.) sont généralement utilisées pour la préparation des vernis, par dissolution dans un solvant approprié tel que la térébenthine, sans qu'il soit besoin de les faire chauffer. Les résines dures (copal, ambre, etc) sont au contraire peu solubles. Pour préparer un vernis à l'huile au copal, on fait fondre cette matière à haute température, puis on y ajoute l'huile et le diluant choisis afin d'obtenir le degré voulu de fluidité. Pour préparer un vernis au mastic, on placera au contraire les fragments de résines dans un bocal de térébenthine, dans lequel on les laissera se dissoudre. Une fois obtenue une solution limpide, le vernis est prêt à être employé (Valot 1993, p. 43). Il semble selon Brambilla que Silvestri aie rajouté de la cire à cette solution, sans doute pour en augmenter les propriétés fixatrices.

il s'agit du même stuc que celui utilisée par le restaurateur qui y a gravé son nom, signant son intervention au milieu de la paroi, et ont été facilement identifiées pas Brambilla.

L'opération de nettoyage consiste en un dépoussiérage effectué au pinceau par Silvestri, puis à l'aide d'une éponge imbibée de solvant (alcool et éther). Si l'auteur ne mentionne pas le retrait des anciens repeints, il se pourrait que l'utilisation d'un solvant aie favorisé la dissolution de quelques repeints¹. Les lacunes ont été réintégréés avec une peinture à l'eau de couleur neutre.

1947-1949, 1951-52-54 : Mauro Pelliccioli

Mauro Pelliccioli effectue deux interventions sur la peinture. La seconde se distingue dans ses intentions des restaurations précédentes, et n'appartient au récit diachronique que nous proposons d'élaborer que comme le stade aigu et ultime d'une démarche amorcée un siècle plus tôt. En fait, elle annonce plutôt la restauration qui suivra et sur laquelle nous reviendrons. En 1937, le surintendant Chierici prend contact avec le jeune restaurateur Pelliccioli, dans l'idée de « fare un studio per l'eventuale consolidamento del Cenacolo...e stendere una relazione »². En 1943, le bombardement du réfectoire et les trois années pendant lesquelles la peinture reste sans toit exacerbe la nécessité d'une intervention. Lorsque la voûte et la paroi méridionale sont reconstruites en 1946, le surintendant Ettore Modigliani alors en fonction prend contact avec le jeune Pelliccioli pour faire un premier état des lieux. Fernanda Wittgens, qui assiste à cette visite, décrit la superficie du *Cenacolo* comme « gonfia di umidità, (...) si presentava come un tessuto gommoso, e al più leggerro tocco si muoveva non solo il colore, bensì anche la sottostante imprimitura gessosa »³.

En juin 1947 débute la première opération de Pelliccioli, en collaboration avec l'Instituto Centrale del Restauro (ICR) à Rome, et sous le contrôle même de son créateur Cesare Brandi. Elle consiste en un nettoyage et en une consolidation totale de la surface. La surface est d'abord passée au pinceau pour être dépoussiérée. Pour procéder au fixage, il use d'une « gomme-laca decerata » diluée dans l'alcool appliquée au pinceau et à l'aide d'un tampon⁴. Le choix de ce matériau est légitimé par Wittgens par la revendication d'une grande tradition d'utilisation ; elle attribue le mauvais vieillissement de certains vernis à base de ce matériau aux substances avec lesquelles on l'a mélangé (notamment au copal), et au 6 % de cire contenu par la résine, de ce fait insoluble à froid dans l'alcool. Au pouvoir fixant de ce matériau s'ajoute selon l'auteur son pouvoir régénérant, dû à son indice de réfraction qui serait plus haut que celui des autres matières huileuses⁵. Pour consolider l'*intonaco* non

¹ C'est en tout cas l'hypothèse de Brambilla 1984, p. 58.

² Lettre autographe extraite des archives de la surintendance, Brambilla 1984, p. 61. Sur les deux restaurations de Pelliccioli, Wittgens 1954, Heydenreich 1982 (1974), pp. 3-14, Brambilla 1984, pp. 60-67, Marani 1997, pp. 225-227.

³ Wittgens 1954, p. 4.

⁴ Brambilla 1984, p. 62, Marani 1997 p. 227. Il s'agit d'une résine naturelle d'origine animale sécrétée par un insecte vivant en Extrême-Orient. Sur la gomme-laque en tant que matériau de restauration, sa composition chimique et ses propriétés, Valot 1993, pp. 38-40.

⁵ Wittgens 1954, pp. 4-5. Cette cire est en fait un d'hydrocarbures, d'alcools et d'acides. Valot 1993, p. 39. Voir aussi Russoli 1954, p. 69 : « Mais il a été prouvé scientifiquement que ces phénomènes dérivait du fait que la

adhérent, le restaurateur a aussi pratiqué des injections de caséine sous la couche des couleurs¹.

En observant 40 ans plus tard au microscope les trois témoins laissés par le restaurateur dans leur état avant son entreprise de consolidation², Brambilla constate effectivement un manque d'adhésion de la surface picturale et l'opacité des couleurs. La gomme-laque semble donc avoir effectivement favorisé l'adhésion et vivifié les couleurs. Malgré son jaunissement, elle semble avoir été un matériau de consolidation acceptable³. Déontologiquement en revanche, sa quasi irréversibilité la met rétrospectivement en contradiction avec les principes de l'ICR⁴.

La deuxième intervention est initiée en 1951, et décrite par Wittgens comme « il restauro estetico »⁵. Elle s'inscrit logiquement selon l'auteur dans la suite de la première phase de consolidation⁶. Cette deuxième intervention est aussi réalisée sous le contrôle de l'ICR et d'une commission ministérielle présidée par le professeur Mario Salmi, et composée par les deux surintendants Wittgens et Crema, du professeur Paolo d'Ancona, et de Wart Arslan⁷. Ce dernier démissionnera lorsqu'en 1952 Cesare Brandi change brusquement d'opinion, entraînant un arrêt momentané des travaux⁸. L'intervention du restaurateur est décrite par Wittgens comme « il lavoro di recupero dell'autographa pittura di Leonardo »⁹, et est cette fois essentiellement caractérisée par la volonté de retirer les ajouts postérieurs. Pour ce faire, Pellicoli utilise comme solvant de la térébenthine et de l'alcool. Pour retirer les nombreuses couches de mastic posées par les précédents restaurateurs, il doit toutefois recourir au bistouri à plusieurs reprises¹⁰. Là où les sondages prouvaient que les repeints avaient été posés à même l'enduit, le restaurateur a choisi de les conserver en place¹¹. Chaque phase de retrait a été photographiée en couleurs par le Laboratoire de recherche de la Brera¹².

Wittgens est enthousiaste sur la quantité de matière autographe retrouvée. Elle mentionne par exemple la réapparition des détails de trois fenêtres du fond, ainsi que la récupération de l'intégralité du plan parallèle de la nappe, avec les verres en transparence et les broderies, et certaines parties des figures comme les habits des figures des extrémités droite et gauche, les

gomme laque alors employée était mélangée avec du genièvre et du copal. » ; Brandi est plus nuancé sur les propriétés de la gomme-laque, même s'il considère qu'il s'agit du matériau le plus adapté dans l'état des connaissances actuelles, (« maggiore sicurezza d'altre materie, ma nessuna certezza definitiva. »), voir Brandi 1954, p. 98.

¹ *Guide du réfectoire* 2004 (1999), p. 39.

² Sur la nécessité d'une telle opération, Brandi 2001 (1966), p. 50.

³ Brambilla 1984, p. 63.

⁴ « Lorsqu'on conserve un échantillon de gomme-laque pendant plusieurs années à la température ambiante, on constate que, au cours du temps, sa solubilité (...) diminue pour devenir quasiment nulle. » Valot 1993, p. 40.

⁵ Wittgens 1954, p. 8.

⁶ « Quando però il « Cenacolo » corse il pericolo dell'estrema rovina, e tutta la superficie fu, millimetro per millimetro, nuovamente consolidata con un fissativo come la gomma-lacca che a queste superficie ridonò una meravigliosa solidità, anche il problema della rimozione delle ridipinture si presentò semplificato e, al tempo stesso, s'impose come indispensabile. » Wittgens 1954, p. 8.

⁷ Wittgens 1984, p. 8.

⁸ Voir l'article de E. Arslan et C. Brandi, dans *L'Europeo*, N. 448, 16. 06. 1954. Nous n'avons pas pu consulter cet article.

⁹ Wittgens 1954, p. 5.

¹⁰ Brambilla 1999, p. 366.

¹¹ Russoli 1954, p. 69.

¹² Wittgens 1954, pp. 9.

bruns de l'épiderme des mains de Judas, de Jacques le Mineur, et d'André. Elle pense avoir retrouvé les couleurs originales de la tunique et du manteau du Christ¹.

Différentes études sur le taux d'humidité de la paroi sont aussi entreprises² notamment à l'initiative de Brandi, qui voit dans la modification des conditions thermiques et hygrométriques l'« unico modo per conservare il Cenacolo così come è »³. En 1950, un système d'air climatisé est finalement adopté

En un siècle, la *Cène* a fait l'objet de cinq interventions majeures. Malgré la diversité des méthodes employées, les trois campagnes de restaurations de la première moitié du XX^e siècle nous semblent s'inscrire du point de vue de leurs objectifs dans la continuité de la logique initiée à partir de la restauration de Barezzi, et dessiner une conception de la restauration en rupture très nette avec les interventions sur la *Cène* du siècle précédent. Cette logique se poursuivra jusqu'à la deuxième intervention de Pelliccioli, qui marque à la fois le point d'apogée de cette continuité, en conservant certains traits importants, mais aussi son point de rupture, en inaugurant la pratique de dérestauration qui caractérisera la dernière intervention dans la deuxième moitié du XX^e siècle, et les valeurs qui l'accompagne (intervention à visée esthétique, prévalence des valeurs autographes et de la matière originale, etc.).

A partir de la restauration de Barezzi, on peut donc constater la mise en place d'un certain nombre de valeurs qui caractériseront les restaurations de la *Cène* pendant un siècle. On notera en effet à partir de 1852 l'émergence d'une conception de la restauration comme produit d'une collaboration interdisciplinaire, caractérisée par la formation d'une commission spécialisée et exerçant un pouvoir de contrôle. On peut constater la fortune de cette conception au XX^e siècle avec la création et l'intervention d'un organisme tel que l'ICR. La nécessité d'une documentation archivée et complète trouve aussi ses prémisses à partir de la deuxième moitié du XIX^e, et deviendra une condition *sine qua non* des interventions qui suivront. Le restaurateur émerge aussi en tant que figure publique, amené à s'exprimer sur son intervention, dont la presse commence aussi à se faire l'écho.

Surtout, il semble que les intentions des restaurateurs aient poursuivi des objectifs relativement similaires. De la colle mystérieuse appliquée par Barezzi à la gomme-laque utilisée par Pelliccioli, l'emploi de matériaux aux propriétés fixatives traduit prioritairement la volonté de préserver sur la paroi les restes de la peinture de Léonard de Vinci. La littérature relative à ces interventions témoigne aussi de cette continuité d'intention. A partir de la recommandation formulée dans les premières années du XIX^e siècle par Appiani, qui définit les interventions à venir sur la *Cène* relativement à l'impératif d'« assurer les croûtes », les restaurations ont précisément pour objectif « l'assicurazione delle croste »⁴, d'« assicurare la

¹ Wittgens 1954, pp. 8-10.

² En 1946 (centre Bozza), en 1947 (prof. Massari) et en 1950 (prof. Bozza). Brambilla 1986, p. 127.

³ Brandi 1954, p. 98.

⁴ Cf. l'extrait déjà cité, Brambilla 1984, p. 44.

conservazione »¹, et finalement chez Pelliccioli d'« assicurare la resurrezione del capolavoro »².

Dans le cadre de notre problématique, nous tenterons de comprendre quelles sont les conceptions émergentes dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et qui font de la volonté de « salvare l'opera » non plus le rétablissement des valeurs de beauté et d'unité, mais qui identifie son sauvetage et sa conservation. Nous chercherons aussi à voir leur fortune et leur évolution dans la première moitié du siècle suivant, pour comprendre ce qui amène au point de rupture incarné par la deuxième intervention de Pelliccioli, qui ne cherche plus assurer la conservation de la *Cène*, mais sa résurrection.

4.2. Contexte théorique

La deuxième intervention de Barezzi marque donc un tournant dans l'histoire de la restauration de la *Cène*. Elle inaugure une série d'interventions dont l'objectif sera prioritairement de conserver l'image telle qu'elle apparaît encore sur le mur. Cette nouvelle interprétation du travail de restauration émerge parallèlement à une définition spécifique du rôle du restaurateur, dans le cadre d'un discours produit notamment par les premières instances de contrôle mises en place ainsi que par les praticiens eux-mêmes³.

Il nous appartiendra ici de mettre en évidence l'avènement de cette conception de la restauration comme conservation de l'œuvre au tournant des années 1850, et sa fortune dans la première moitié du XX^e siècle. Nous essayerons de comprendre quelles sont les idées qui sont à l'origine cette conception, ainsi que d'expliquer le choix de cette option spécifique pour la restauration de l'œuvre qui nous intéresse, étant entendu qu'il n'est pas uniquement déterminé par des questions d'ordre technique (impossibilité de déposer la peinture et amélioration des matériaux de consolidation⁴). Nous tenterons donc dans la partie suivante de donner des éléments de réponses à trois interrogations : 1. Quelles sont les traces théoriques d'une conception de la restauration comme intervention de conservation ? 2. Pourquoi cette notion se met-elle en place à ce moment là ? et 3. Pourquoi a-t-elle été retenue systématiquement pendant une centaine d'années dans le cas de la *Cène* ? Si la réponse à la première de ces questions est démontrable par des documents, nous sommes conscients que nous ne pourrions donner que des éléments de réponse incertains et hypothétiques aux deux suivantes. Nous pensons toutefois qu'elles méritent d'être posées dans la problématique qui nous intéresse. Pour y répondre, nous relèverons certaines idées émergentes au XIX^e siècle qui tranchent avec celles du siècle précédent, et dont la fortune au XX^e siècle pourrait contribuer à expliquer la pérennité sur une centaine d'années d'un certain type d'intervention.

¹ Cavenaghi 1908, p. 52.

² Wittgens 1954, p. 13.

³ On a déjà noté l'existence d'un texte de la main de Barezzi lui-même destiné à expliquer son intervention.

⁴ Parmi les nouvelles inventions en la matière, on notera par exemple le processus de silicatisation utilisé par Lassus à Notre-Dame de Paris. Léniaud 1980, p. 106.

4.2.1. Avènement et fortune d'une nouvelle conception

L'avènement d'un discours spécifique à la restauration remonte au XIX^e siècle. Il émerge principalement en France et en Angleterre, et est essentiellement lié au domaine de l'architecture. Son influence se fait aussi sentir dans le reste de l'Europe. Le *Dictionnaire historique d'architecture* de Quatremère de Quincy propose ainsi dès la fin du XVIII^e siècle la mise en place d'une nouvelle terminologie relative à une pratique déjà largement répandue. La première édition du tome 1 est publiée à Paris en 1788 et le tome 2 est édité plus de quarante ans plus tard, en 1832. Sa diffusion en Italie remonte à la traduction qu'en propose Antonio Mainardi, publiée à Mantoue sous forme de périodiques entre 1842 et 1850¹.

En plus de considérations pratiques et historiques, le dictionnaire de Quatremère fait une large place dans son deuxième volume à des considérations d'ordre théorique. C'est dans ce cadre que se lit la définition que l'auteur donne du mot « restauration ». Il l'introduit comme étant le « travail que l'artiste entreprend et qui consiste à retrouver, d'après les restes, les débris ou les descriptions d'un monument ancien, son ancien ensemble »². Cette définition, qui donne comme finalité du travail de restauration le rétablissement de l'unité matérielle et originelle de l'œuvre, s'apparente à ce que nous appellerions aujourd'hui une reconstruction. Elle anticipe la célèbre définition donnée en 1866 par Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire* : « Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet où il peut n'avoir jamais existé à un moment donné »³.

Le caractère interventionniste (de reconstruction) qui colore la définition de Viollet-le-Duc est contrebalancé chez Quatremère par la notion de conservation comme finalité de l'intervention: « combien de monuments antiques *se seroient conservé si l'on avoit pris seulement le soin de remettre en leur place* leurs matériaux tombés, ou seulement d'y remplacer une pierre par une autre pierre ! » Elle est aussi distinguée par l'auteur d'une autre notion : celle de restitution.

Il y a une distinction importante à faire entre l'idée, le travail ou l'opération que désigne ce mot, et l'opération que comporte les mots précédents restaurer ou restauration ; on restaure l'ouvrage d'art ou le monument dégradé ou détruit en partie, d'après les restes qui subsistent encore (...) ; on restitue l'ouvrage ou le monument qui a entièrement disparu, d'après les autorités qu'on en retrouve dans les descriptions, ou quelque fois d'après les indications qu'en peuvent fournir des ouvrages du même genre.⁴

¹ Sur la fortune de ce dictionnaire en Italie, V. Farinati, « Storia e fortuna di un dizionario. Quatremère de Quincy in Italia » in *Dizionario storico di architettura*, V. Farinati et G. Teyssot, Venise, Marsilio, 1992 (1985), pp. 43-80.

² Quatremère-de-Quincy 1832, t. 2, article « restaurer », p. 375.

³ Viollet-le-Duc 1866, article « restauration », t. 8, p. 14. Viollet-le-Duc est à partir des années 40 une des figures importantes de la démarche patrimoniale en Europe, et son influence se fait sentir en Italie, où il est notamment appelé en 1864 pour arbitrer le concours pour la façade de Santa Maria del Fiore. F. Choay, « Prélude » au livre de Boito, 2000, pp. 13-14. Sur la probable influence du restaurateur français sur le travail de Gaetano Bianchi à la fin des années 50, Conti 1988, p. 271.

⁴ Quatremère-de-Quincy, 1832, t. 2, article « restituer », pp. 376-377.

Cette distinction n'est pas opérée au niveau théorique chez Viollet-le-Duc. Au contraire, le restaurateur français tend dans la pratique comme dans la théorie à identifier ces deux notions. Dans l'article qu'il consacre à la restauration, l'auteur se réfère au programme de Vitet, qui lorsqu'il était inspecteur général des Monuments historiques déclarait vouloir : « reconstruire, ou plutôt restituer dans son ensemble et dans ses moindres détails une forteresse du moyen âge, reproduire sa décoration intérieure et jusqu'à son ameublement ; en un mot, lui rendre sa forme, sa couleur, et, si j'ose le dire, sa vie primitive (...) ». Viollet-le-Duc ajoute : « Ce programme si vivement tracé par l'illustre critique il y a trente-quatre ans, nous le voyons réalisé aujourd'hui, non sur le papier, non par des dessins fugitifs, mais en pierre, en bois et en fer pour un château non moins intéressant, celui de Pierrefonds »¹.

On a souvent relevé les contradictions du discours de Viollet-le-Duc, non seulement dans le décalage entre ses théories et ses pratiques, mais aussi au sein même de son discours théorique. Nous ne surprendrons donc pas en relevant que le restaurateur français participe à la fin de la première moitié du XIX^e siècle à l'élaboration d'un discours qui attribue à la restauration un rôle antagoniste à celui qu'il définit dans son *Dictionnaire*, mais qui est en revanche très proche de l'option choisie pour la *Cène*. En collaboration avec Prosper Mérimée, Viollet-le-Duc participe dans le cadre de la Commission des arts et des édifices religieux à la mise au point d'un programme de sauvegarde du patrimoine, dont les accents forts sont publiés en 1848 sous la forme d'un fascicule intitulé *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales*². Il contient des recommandations pratiques qui témoignent des nouvelles priorités dans le domaine patrimonial :

Les architectes attachés au service des édifices diocésains, et particulièrement des cathédrales, ne doivent jamais perdre de vue que *le but de leurs efforts est la conservation de ces édifices* et que le moyen d'atteindre ce but est l'attention portée à leur entretien. Quelque habile que soit *la restauration d'un édifice, c'est toujours une nécessité fâcheuse* (...).³

On trouve la trace de la diffusion en Italie de ce fascicule dans la génération de restaurateurs qui suit celle de Barezzi. Camillo Boito le mentionne en effet explicitement dans un livre publié à Milan à la fin du XIX^e⁴. On peut toutefois supposer que, sinon le texte lui-même, tout au moins les idées qu'il relaie, soient déjà dans l'air en Italie au moment de la seconde intervention de Barezzi sur la *Cène*.

Dans le fascicule français, la restauration n'est pas assimilée à la conservation. Donnée comme objet du travail des architectes dans le cadre de la commission, cette dernière est au contraire distinguée et préférée à la restauration (« nécessité fâcheuse »). La préséance de la

¹ Viollet-le-Duc 1866, article « restauration », t. 8, pp. 19-20.

² Ce texte est intégralement reproduit en annexe du livre de Léniaud 1993, pp. 810-826.

³ Léniaud 1993, p. 810. On trouve aussi par exemple un écho de ce parti-pris (théorique) dans le projet de restauration de Notre-Dame élaboré avec lorsque les sculptures étaient incomplètes, il préférerait les garder mutilées plutôt que de les restaurer avec du mastic, pp. 7-8). Léniaud 1980, p. 104

⁴ « La circulaire de Falloux comprend vingt-neuf grandes pages imprimées ; elle fournit de précieux enseignements et des conseils subtils, qui vont jusqu'au détail de divers types d'ouvrages de constructions ; elle

conservation sur tout autre type d'intervention est généralement affirmée par les organismes exerçant une autorité de contrôle. Une phrase célèbre, tirée du rapport de Montalembert au nom de la commission chargée d'attribuer les crédits pour le chantier de Notre-Dame résume cette position :

En fait de restauration, le premier et inflexible principe, c'est de se rappeler ce qui était et non pas d'innover, quand même on serait poussé par la louable intention de compléter ou d'embellir. *Il faut laisser incomplet ou imparfait tout ce qui était dans cet état (...)*. En fait de monuments délabrés, *il vaut mieux consolider que réparer, mieux réparer que restaurer, mieux restaurer qu'embellir ; en aucun cas, il ne faut supprimer.*¹

L'intervention à visée conservatrice constitue en fait le moyen terme dans les pôles que représentent Viollet-le-Duc dans sa pratique restauratrice et reconstructrice, et Ruskin, réfractaire à tous types d'intervention sur l'œuvre². Elle est aussi défendue en Italie à la même époque par le restaurateur toscan Giovanni Battista Cavalscelle dans un ouvrage publié en 1863³ et par Camillo Boito, qui enjoint à « conserver, et non pas restaurer » les monuments⁴. Ce dernier intègre à son livre *Questioni pratiche di belli arti* (1893) un extrait d'une résolution approuvée dix ans plus tôt lors du quatrième Congrès national des ingénieurs et architectes italiens. Boito y reformule presque à l'identique le fascicule français : « Les monuments architecturaux, lorsqu'il a été incontestablement démontré qu'il est nécessaire d'y porter la main, doivent être plutôt consolidés que réparés, et plutôt réparés que restaurés, en évitant avec le plus grand soin d'y apporter des adjonctions et des rénovations »⁵.

Cette interprétation de la restauration comme un travail de conservation est attesté dans la théorie du siècle suivant. La *Charte de la Restauration* publiée en 1972 et rédigée selon les principes de Brandi témoigne de cette même volonté. L'article 6 de cette charte pose en effet un certain nombre d'interdictions, qui dans les trois premiers points s'inscrivent dans la logique du fascicule publié par la commission des arts et des édifices religieux, et surtout de ces principes tels qu'ils sont relayés par Boito. Le point 1 stipule en effet qu'il est interdit « de compléter dans le style »; le point deux « d'enlever ou de démolir certains éléments », et le point trois de « reconstruire »⁶. L'intervention de restauration est donc essentiellement une conservation.

Les interventions réalisées sur la *Cène* entre 1852 et 1954 ne sont donc pas le résultat de démarches isolées, mais s'inscrivent dans un discours qui privilégie *a priori* les interventions

a pour titre *Instruction pour la conservation, l'entretien et la restauration des édifices diocésains (...)*, Boito, 2000 (1893), p. 47.

¹ Léniaud 1980, pp. 80-81. L'auteur note l'influence de Didron sur cette pensée.

² Nous reviendrons ultérieurement sur cette seconde tendance.

³ Cité par Conti 1988, p. 280.

⁴ Boito 2000 (1893), p. 28. Sur Camillo Boito, architecte et restaurateur et de son activité à Milan, et sur son influence *post mortem* sur divers projets de loi et Charte la charte de Venise (1964) et F. Choay, préface au livre de Boito, 2000, pp. 18-19.

⁵ Boito 2000 (1893), p. 45.

⁶ En annexe de Brandi 2001 (1963), p. 175. Sur cette prérogative et sa fortune, voir entre autre la Charte de Venise ou plus récemment le vol X. des Cahiers de L'ICOMOS et l'article de M. Petzet, « Principes de la Conservation des Monuments Historiques », 1994, pp. 4-22 (www.icomos.org).

qui tendent à la conservation des œuvres. Les assises théoriques de cette conception sont sensibles à l'intérieur des écrits sur la restauration dès le milieu du XIX^e siècle. Que la notion de restauration soit distinguée dans les termes de la notion de conservation, ou qu'elle y soit au contraire implicitement assimilée¹, les interventions pratiques effectuées ne sont légitimées dans le discours officiel que dans la mesure où elles se bornent à assurer aux œuvres leur pérennité². Cette interprétation du travail du restaurateur tranche avec la manière dont Bellotti et Mazza s'étaient acquittés de leurs tâches respectives.

Pour donner un cadre à l'émergence de cette interprétation du travail de restauration comme une intervention destinée à préserver ce qui reste d'une œuvre, nous émettons l'hypothèse d'une influence conjointe de quatre accents théoriques, qui émergent au XIX^e siècle et exercent encore leurs influences dans la première moitié du XX^e siècle. Premièrement, il nous semble que la valeur historique reconnue aux œuvres d'art du passé tend à s'intensifier et à se modifier, en raison de la reconnaissance de leur valeur documentaire. Cette logique conduit simultanément à une relativisation du domaine de l'esthétique qui connaîtra une grande fortune au siècle suivant. Deuxièmement, ce changement se traduit dans la pratique de la restauration par l'émergence d'une instance active qui tient compte des traces et des vestiges existants, que ce soit pour leur valeur intrinsèque ou comme les indices d'une méthode de travail dont la finalité est la reconstruction selon une démarche revendiquée dès le XIX^e siècle comme scientifique et philologique. Appliquée à la restauration d'œuvres d'art, cette instance génère une tension avec la valeur artistique de l'objet historique³. Troisièmement, on peut relever dans le discours sur la restauration un déplacement du schéma historique vitaliste de Winckelmann, appliqué non plus seulement aux périodes de l'histoire de l'art, mais à l'œuvre même, la vie de l'œuvre étant en dernière instance identifiée aux valeurs autographes. Enfin s'ajoute une place particulière dévolue spécifiquement à la *Cène* dans l'histoire de l'art. Nous émettons l'hypothèse que ces quatre notions ne sont pas sans lien avec la conception de la restauration de la *Cène* comme conservation, avec des nettoyages d'une intensité variable, qui caractérise la période 1853-1954. Nous ne supposons pas que l'une d'entre elle soit essentielle, et que les autres en découlent ou lui soient subordonnées, mais qu'elles sont interdépendantes. Nous tâcherons toutefois ici de les distinguer par souci de clarté.

4. 2. 2. Positivisme et beau relatif

Toute intervention de restauration, dans la mesure où elle tend à soustraire l'œuvre à sa dégradation matérielle, témoigne d'une conscience historique qui reconnaît aux objets du passé une valeur. Le XIX^e siècle inaugure cependant une nouvelle conception de cette valeur

¹ Comme c'est le cas par exemple pour l'intervention de Barezzi, où le mot restauration recouvre, selon l'intitulé de son opuscule (« la *Cène* merveilleusement restaurée », l'opération de consolidation qu'il a effectuée.

² Il est indiscutable qu'il s'agit avant tout d'injonctions théoriques, et que dans de nombreux cas les restaurateurs du XIX^e ont outrepassé ces prescriptions. Ce n'est toutefois pas le cas pour les restaurations qui nous intéressent ici. On notera aussi que les opérations de dépose témoignent aussi de la volonté de préserver ce qui reste d'une peinture.

³ La théorisation du conflit entre deux valeurs transformées en instance dans le moment critique de la restauration et sa résolution dialectique est un des apports majeurs de Brandi. Il nous semble toutefois qu'il existe dans la pratique de la restauration bien avant sa verbalisation au XX^e siècle.

historique, en identifiant l'intérêt d'un objet du point de vue historique à sa valeur documentaire¹. Selon Viollet-le-Duc, l'œuvre d'art du passé, au-delà de son éventuel potentiel fonctionnel, incarne en effet dans le présent « (...) les raisons d'être de ces formes, les principes qui les ont fait admettre, les mœurs et les idées au milieu desquelles elles ont pris naissance ». Le monument du passé permet de « donner en même temps un aperçu de la civilisation dont cette architecture est comme l'enveloppe »². Et aussi : « On jauge une civilisation par ses arts, car les arts sont l'énergique expression des idées d'une époque »³.

Le lien entre un contexte historique et géographique déterminé socialement, politiquement ou même climatiquement et la production artistique qui s'y rattache avait déjà été établi au siècle précédent par Winckelmann. Les propriétés formelles et figuratives d'une œuvre témoignent du moment et du lieu de sa production. Mais cette conception est partiellement désinvestie dès la deuxième moitié du XIX^e siècle de son caractère hiérarchique (l'art grec supérieur par exemple à l'art étrusque), et est en revanche accentuée dans sa valeur documentaire.

En tant qu'il est historique, le monument transmet au spectateur contemporain un certain nombre d'informations sur son passé. De ce fait, il appartient au *patrimoine* du présent, et en tant que tel il doit être conservé. Le lien entre la valeur historique et documentaire du monument, qui dans le présent lui confère sa valeur patrimoniale, et fonde la nécessité de sa conservation est clairement énoncé par Ruskin. Dans la « Lampe du souvenir », il attribue deux devoirs primordiaux à l'architecture contemporaine : « Le premier, c'est de *rendre historique* l'architecture de son époque et le second, de *conserver*, comme le plus précieux des *héritages*, celle des siècles passés »⁴.

La conception historique du monument comme témoin du passé fonde la démarche patrimoniale telle qu'elle apparaît au XIX^e siècle. Elle est aussi caractéristique de la logique des restaurateurs de la génération suivante. Camillo Boito légitime les interventions de conservation par la même argumentation :

Considérant que les monuments architecturaux du passé ne sont pas seulement utiles à l'étude de l'architecture, mais servent également (...) à *éclairer et illustrer dans toutes ses parties l'histoire des différentes époques et des différents peuples*, et que pour cette raison il faut les respecter avec un soin religieux, précisément *en tant que document*.⁵

On peut inscrire la conception de l'œuvre comme document à conserver qui est à la base de la démarche patrimoniale dans le cadre du positivisme historique qui traverse la deuxième moitié du XIX^e siècle⁶. D'origine française, ce courant connaîtra une grande fortune à Milan jusqu'aux premières années du XX^e siècle, et déterminera entre autre la méthode de Luca

¹ C'est l'hypothèse de Riegl, pour qui le XIX^e siècle est essentiellement le siècle de la valeur historique. Par là, il entend la valeur qui considère le monument artistique avant tout comme un monument historique, c'est-à-dire essentiellement dans sa valeur documentaire. Riegl 1984 (1903), pp. 74-75 et p. 102.

² Viollet-le-Duc 1854, p. IV

³ Viollet-le-Duc 1854, p. XIV. Voir aussi, p. XIII « C'était dorénavant sur la pierre et le bois, dans leur peintures et les vitraux, que ces populations allaient imprimer leurs désirs, leurs espérances (...) »

⁴ Ruskin 1980 (1849), p. 188.

⁵ Boito 2000 (1893), p. 44.

⁶ Sur cette pensée, caractérisée par une attention toute particulière aux faits considérés comme des données objectives positives, A. Kermer-Marietti, *Le Positivisme*, PUF, Paris, 1982.

Beltrami¹. Cette conception historique fait de l'œuvre non seulement un ensemble plastique qualifié stylistiquement, mais aussi un fait objectif, témoin d'une époque donnée, qui peut au besoin être utilisé comme document historique. Elle remet ainsi en question du point de vue de la méthode la hiérarchisation de la production artistique qu'avait engendrée le récit diachronique élaboré au siècle précédant notamment par Winckelmann. Ainsi Taine, malgré un fort élan de patriotisme :

Et cependant la peinture française, quoiqu'elle surpasse celle des pays étrangers, n'égale pas de l'aveu des Français eux-mêmes, la peinture italienne de la Renaissance. En tout cas, *elle est différente* ; ses œuvres indiquent un autre esprit et s'adressent à d'autres esprits.²

Une lecture de l'œuvre d'art comme témoin du passé se trouvait déjà chez Winckelmann. Son utilisation comme document historique implique toutefois au XIX^e siècle qu'on la considère dans sa *différence*, qui est pensée comme un fait positif (contrairement à l'idée qui faisait des différences entre les objets d'art et les productions de l'art grec la preuve de l'imperfection des premières). Cette valorisation de la spécificité historique d'une œuvre contribue à délier la hiérarchie qu'avait instituée la conception du beau idéal et son incarnation définitive dans les œuvres de la Grèce antique. Selon la conception positiviste, chaque œuvre est le produit d'une époque spécifique, qui transmet les valeurs spécifiques et contingentes qui caractérisent le moment et le lieu de leur production. Or dans la dernière décade du XVIII^e, Kant avait déjà amorcé une définition du beau hors du régime des valeurs objectives et absolues, et donné l'amorce d'une conception du jugement esthétique (comme reconnaissance du beau naturel ou artistique) définissable moins selon les propriétés canoniques d'un objet que comme une expérience du sujet.³ Un demi-siècle plus tard, l'œuvre, dans la mesure où elle témoigne des valeurs spécifiques d'un moment historique, est aussi comprise comme porteuse d'une conception spécifique du beau, dont la variabilité est reconnue. En même temps, en vertu d'une certaine universalité du beau, l'œuvre est appréhendable dans ses propriétés esthétiques par le spectateur contemporain.

On trouve chez Zola en 1866 un résumé qui allie la compréhension du beau comme expérience subjective (et non comme propriété canonique) et la pensée de l'objet d'art valorisé dans sa spécificité historique : « Elles [les œuvres d'art] sont sœurs si l'ont veut, mais

¹ Maramotti insiste sur la réception du positivisme à Milan et sur l'influence de ce courant de pensée sur le travail de Luca Beltrami, Maramotti 1990, p. 201.

² Taine 1984 (1880), p. 59.

³ « Il ne peut y avoir aucune règle objective du goût, qui déterminerait par concepts ce qui est beau. Car tout jugement émanant de cette source est subjectif, c'est-à-dire que son principe déterminant est le sentiment du sujet, et non pas le concept d'un objet. » p. 165. Le renversement kantien qui fait du sujet le lieu de l'expérience esthétique est bien connu. On notera que le texte de Kant cherche à résoudre le paradoxe entre une définition uniquement subjective du beau, et l'universalité de la sensation du beau. Kant ne balaie donc entièrement ni l'idée d'une universalité du jugement esthétique (« en effet, le principe n'est que subjectif, néanmoins il est admis comme subjectif-universel », p. 175), puisque le caractère désintéressé de celui qui juge du beau présuppose que d'autres puissent aussi éprouver de la satisfaction à la vue du même objet ou de sa représentation, ni l'idée d'une certaine idéalité de la beauté, formulée sous la notion d'« Idée-normale ». Cependant « elle n'est pas du tout l'archétype achevé de la beauté (...) mais seulement la forme qui constitue la condition indispensable de la beauté », pp. 169-170. Voir E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, Gallimard, Paris, 1985 (1790), notamment pp. 129-181.

sœurs de visages différents, ayant chacune une origine particulière, et *tirant précisément leur beauté suprême de leurs traits inimitables* »¹. Si le beau reste la valeur relativement à laquelle on juge l'œuvre d'art, il n'est plus figé dans un canon, mais réactualisé selon des modalités variables : « Le beau, comme toutes les choses de ce monde n'est pas immuable, mais (...) *il marche, se transformant à chaque nouvelle étape de la grande famille humaine* ».

La relativisation du beau émerge donc relativement à son inscription dans une méthode historique qui valorise les spécificités des œuvres et ne les évalue pas relativement à une conception canonique. Cette relativisation est volontairement en porte à faux avec la conception du beau dominante dans le siècle précédent², et tend à contester la suprématie de l'art antique. Il n'est donc pas étonnant que cette pensée coïncide historiquement avec une période d'engouement pour les primitifs, ni qu'on en trouve déjà les traces dans le domaine de la restauration chez Viollet-le-Duc, grand promoteur du style gothique³. Comme nous l'avons vu, Viollet-le-Duc assimile l'instance esthétique au rétablissement de l'unité stylistique. La question n'est plus seulement de savoir si une partie d'un monument est belle en soi (si elle correspond à telles ou telles propriétés formelles données *a priori*), mais de savoir si elle correspond au style du monument. Il ne s'agit pas là à notre avis d'une simple subordination de la valeur esthétique à la valeur historique ; cette idée telle que nous la comprenons trahit non seulement une historicisation de l'objet artistique mais aussi les premiers signes d'une relativisation du beau.

Au contraire de Viollet-le-Duc, Luca Beltrami ne reconnaît pas le concept de style comme le concept déterminant en matière de restauration⁴. Il ne pratique en effet la reconstruction stylistique que dans les cas où la documentation historique fait entièrement défaut. Le travail de Beltrami tel qu'il est décrit par Cassiello témoigne en revanche de la persistance jusque dans la fin du XIX^e siècle et dans les premières années du XX^e de l'identité établie entre forme artistique et moment historique, qui traduit l'influence du positivisme sur sa démarche relevée par Maramotti. Le monument est compris comme « *momento espressivo* » inscrit dans une historicité, et dont les formes incarnent les idées d'un temps⁵. A travers l'architecture s'expriment les « *valori di una cultura collettiva* »⁶. En tant que restaurateur, l'architecte doit redonner cette forme au monument et rendre à nouveau sensible ces valeurs. Il ne s'agit plus

¹ Zola 1866, p. XVIII. Le texte de Zola que nous citons, bien qu'il contienne des éléments critiques, n'est pas une diatribe contre Taine. Il nous donne au contraire un écho intelligent de la doctrine positiviste en matière d'art.

² « il [l'artiste] n'a pas pour mission de prendre au passé ça et là dans les âges des traits épars et de beauté, et d'en créer un type idéal, impersonnel et placé hors de l'humanité » Zola 1866, p. XVIII.

³ Il n'est d'ailleurs pas le seul à le faire. Labrousse, alors qu'il est pensionnaire à Rome, entreprend de combattre la doctrine du beau idéal en faisant de l'architecture le reflet des aspirations sociales. Léniaud 1994, p. 13. Cette contestation du beau idéal n'est toutefois pas une tendance univoque. Parmi les défenseurs de la doctrine du beau idéal, on pourra compter par exemple Victor Cousin (Léniaud 1994, p. 12) Quatremère prolonge et développe la conception de Winckelmann d'une esthétique morale, articulée autour d'une conception de l'imitation de la nature dissemblante sans être outrancière (immorale), et d'un art dont la finalité est la satisfaction de l'âme que produit la contemplation du beau idéal. Voir par exemple *De l'imitation* Archives d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1980 (1823). Sur la spécificité des théories de Quatremère dans le contexte de l'occupation napoléonienne : *Lettre à Miranda sur le déplacement des monuments de l'art de l'Italie*, Macula, Paris, 1989.

⁴ Maramotti 1990, p. 202.

⁵ Cassiello 1996, p. 215.

⁶ Cassiello 1996, p. 215.

de recréer un ensemble d'une beauté idéale¹, mais de retrouver dans les faits historiques les traces de la vérité particulière du monument².

Le récit historique tel que le produit la pensée positiviste ne survit pas au XX^e siècle. En revanche, la conception d'une œuvre d'art comme produit d'un moment historique et qui possède une valeur documentaire conditionne l'approche des œuvres dans la première moitié du XX^e siècle³. Elle contribue aussi à la révocation d'une historiographie téléologique et justicière. On trouve un écho de cette nouvelle façon d'envisager l'histoire chez un penseur italien hostile au positivisme, Benedetto Croce⁴ :

L'histoire donc, non seulement ne peut discriminer les faits en bons et en mauvais, *les époques en période de progrès ou de régression*, mais elle ne commence que lorsque les conditions psychologiques qui rendaient possibles ces antithèses ont été dépassées et ont fait place à l'opération intellectuelle d'investigation du rôle qu'ont pu remplir dans le processus historique le fait ou l'époque que l'on condamnait auparavant, c'est-à-dire leur rapport propre au cours de l'histoire, et donc ce qu'ils ont produit. Car, dans la mesure où tous les faits et toutes les époques sont productifs *à leur façon*, non seulement aucun d'eux n'est condamnable à la lumière de l'histoire, mais *tous sont au contraire louables et respectables*.⁵

La synthèse entre la conception héritée du positivisme de l'œuvre comme fait objectif, la soustraction au récit historique hiérarchique qui en découle, ainsi que la reconnaissance du caractère subjectif de l'expérience esthétique et l'avènement d'une conception non idéalisée du beau, qui prend des formes diverses et non-canoniques tout au long de l'histoire, débouche au XX^e siècle sur une ontologie de l'œuvre qui aura une profonde influence sur les théories de la restauration.

¹ « le forme che lo esprimono non sarà necessario né *individuare un bello assoluto* », Cassiello 1996, p. 217. Cassiello et Maramotti s'accordent pour caractériser les interventions de Beltrami essentiellement par la volonté d'actualiser dans le présent une œuvre du passé (voir le cas du Castello Sforzesco), Cassiello 1996, p. 217, Maramotti 1990, p. 200.

² Cette logique débouche chez Beltrami sur une grande importance accordée à la recherche de documents. On notera que cette démarche est anticipée par Bossi qui, dans son livre *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci* (1810), collecte et rassemble un maximum de faits historiques.

³ Ainsi : « Un historien de l'art est donc un humaniste qui prend pour matériau primaire *ces souvenirs témoins de l'homme* qui sont parvenus jusqu'à nous *sous forme d'œuvres d'art*. » E. Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, trad. M. et B. Teyssèdre, Gallimard, Paris 1969 (1955), p. 38.

⁴ Le texte auquel nous nous référons ici est un extrait de *Teoria e storia de l'historiographia* publié en 1917. La critique de Croce de l'historiographie positiviste est avant tout liée à une certaine interprétation du principe d'objectivité : « Car on retrouve dans ce concept le fondement d'une maxime historiographique que chacun a sans cesse à la bouche, mais qui est souvent mal comprise et souvent enfreinte : à savoir que le rôle de l'histoire n'est pas de juger mais d'expliquer, et qu'elle ne doit pas être subjective mais objective. Mal comprise, parce que le jugement dont il s'agit est fréquemment pris au sens de jugement logique, ce jugement qui est la pensée elle-même, et que la subjectivité qu'on prétend exclure n'est ni plus ni moins que la subjectivité de la pensée. (...) Mais, à l'origine, le sens de cette sentence, la signification véritable du « jugement » et de la « subjectivité » qu'elle condamne, c'est que l'histoire ne doit pas appliquer aux faits et aux personnages qui constituent sa matière les catégories du bien et du mal, comme s'il existait réellement des faits bons et des faits mauvais, des personnages bons et des personnages mauvais. », p. 164. Cette soustraction des faits au jugement de valeur exige une appréhension égalitaire des événements et des produits humains : « Celle-ci [la conscience historique] reconnaît à égalité l'église des catacombes et celle de Grégoire VII, les tribuns du peuple romain et les barons féodaux, la ligue lombarde et l'empereur Barberousse. », p. 166 dans Croce 1983 (1917).

⁵ Croce 1983 (1917), p. 167.

Alois Riegl, qui après avoir été directeur pendant dix ans du Département des tissus au Musée autrichien des arts décoratifs prend la tête en 1907 de la Commission des monuments historiques, pense clairement au début du XX^e siècle l'écroulement d'une conception du beau idéal jugée passéiste, et introduit le relativisme de la valeur artistique au cœur de la question de la conservation et de la restauration des monuments historiques. Si chaque œuvre a une valeur historique propre, la question de l'identité entre valeur artistique et valeur esthétique reste posée.

*On croyait alors encore à l'existence d'une valeur d'art absolue, même si les critères en étaient difficilement formulables : la valeur supérieure des monuments anciens était imputée au fait que certaines époques auraient approché cette valeur absolue de plus près. Au début du XX^e siècle, nous sommes, pour la plupart, parvenus à la conviction qu'une telle valeur d'art absolue n'existe pas (...).*¹

La valeur d'art absolue à laquelle Riegl fait allusion et qui a contribué à hiérarchiser les productions artistiques est la conception du beau idéal. Si « une telle valeur d'art absolue n'existe pas », cela équivaut à dire que le beau idéal n'existe pas en tant que valeur relativement à laquelle on peut juger des œuvres.

Mais Riegl dit encore autre chose : « D'après la conception ancienne, une œuvre d'art possède *une valeur artistique* dans la mesure où elle répond aux exigences d'une *esthétique supposée objective*, mais n'ayant à ce jour donné lieu à aucune formulation incontestable »². La valeur artistique dépendait donc dans le passé de sa valeur esthétique (de sa beauté, ou plutôt de sa similitude avec le canon du beau idéal). Avec Riegl, la modernité prend ses distances avec une assimilation trop nette entre beau et art, sans toutefois accuser une rupture nette. « D'après la conception moderne, la *valeur d'art* d'un monument se mesure à *la manière dont il satisfait aux exigences du vouloir artistique moderne* »³. La reconnaissance du caractère artistique d'un objet n'est plus spécifiquement déterminée par la notion de beauté chez Riegl, dans la mesure où le vouloir artistique d'une époque n'est pas déterminé *a priori* (on peut donc imaginer que d'autres valeurs que le beau le définissent).

Posant en principe la relativité de la valeur d'art, et la reconnaissance de l'être artistique relativement à la définition de cette valeur dans une époque donnée, cette théorie doit résoudre le paradoxe qui permet d'apprécier à un spectateur contemporain une production antérieure, étant entendu que cette appréciation varie selon les époques⁴. Pour ce faire, Riegl met en place la notion de vouloir artistique (*Kunstwollen*), qui est lui-même variable, et donc variablement satisfait. Ce qui fait qu'une époque donnée reçoive comme artistique une partie de son patrimoine n'est plus simplement la reconnaissance d'un beau objectif : c'est la

¹ Riegl 1984 (1903), p. 110.

² Riegl 1984 (1903), p. 41.

³ Riegl 1984 (1903), p. 42.

⁴ « A côté de la valeur pour l'histoire de l'art que possèdent à nos yeux toutes les œuvres d'art (monuments) anciennes, sans exception, il existe manifestement une valeur purement artistique, indépendante de la place qu'occupe l'œuvre dans le développement de l'histoire. Cette valeur d'art est-elle donnée objectivement dans le passé, au même titre que la valeur historique (...) ? Ou est-elle une invention subjective du spectateur moderne, changeant au gré de sa faveur (...) ? » Riegl 1984 (1903), p. 38. Il serait intéressant d'approfondir les influences de Kant sur cette compréhension subjective de la valeur artistique.

reconnaissance de l'artistique, relativement au vouloir artistique en activité. Cette relativité de la valeur artistique est une des prémisses indispensables à la protection des monuments¹. Elle est appelée par l'auteur « valeur d'art relative »².

Le développement complet de cette conception aboutit au début du XX^e siècle à une nouvelle définition du monument. Dans cette logique, conserver un monument historique équivaut forcément à conserver la mémoire d'une valeur artistique donnée, quand bien même celle-là n'est pas reconnue en tant que telle par les exigences du vouloir artistique en jeu au moment de l'intervention. Ainsi : « on ne pourra plus parler de « monuments artistiques et historiques », mais uniquement de « monuments historiques »³.

La valeur d'art est donc une valeur du présent (on reconnaît l'art par rapport au vouloir artistique d'un présent). Les œuvres de l'art d'une époque sont devenues des monuments historiques et ont acquis une valeur de remémoration dans la mesure où elles témoignent de la valeur d'art d'un passé donné. Elles ne deviennent des monuments artistiques que lorsque leurs propriétés formelles correspondent avec le vouloir artistique du moment. La notion de monument artistique est donc une notion subjective. Selon Riegl, la notion de monument elle-même est subjective, puisqu'elle est le fruit d'un regard *a posteriori*.

Etant donné que les producteurs des œuvres qui nous apparaissent aujourd'hui comme des monuments historiques cherchaient essentiellement à satisfaire leurs propres besoins pratiques ou leurs exigences d'idéal (...), la dénomination de monument ne peut être comprise comme dans un sens objectif, mais uniquement subjectif.¹

L'extrême relativisme de Riegl et sa reconnaissance du caractère subjectif de l'historiographie en matière d'art est moderne et vivifiante. Elle conduit toutefois dans la pratique à une aporie. Si c'est la valeur d'art contemporaine qui reconnaît comme artistiques les productions d'une époque passée, faut-il alors conserver toutes les productions humaines, dans l'hypothèse qu'elles rencontrent un jour le vouloir artistique d'une époque future ?

La réintroduction par Brandi de propriétés intrinsèques et transhistorique propres à l'œuvre d'art, tout en maintenant le caractère subjectif de l'expérience artistique, apporte une résolution. Dans la logique de l'auteur, la valeur artistique d'une œuvre ne dépend ni de l'intention de son créateur (les reliquaires médiévaux n'étaient pas des œuvres d'art), ni de règles canoniques. L'expérience de l'objet en tant qu'œuvre d'art est une expérience subjective que l'instance esthétique a pour tâche de maintenir possible. Dans la dualité matière/image, c'est l'image qui est le fait proprement artistique de l'objet, et c'est l'expérience de son épiphanie qui est en jeu pour l'instance esthétique. Selon notre lecture, il y a donc une assimilation des existences artistiques et esthétiques de l'objet. Mais le vocable « esthétique » n'est pas ici simplement dévoué à l'expérience du beau. Brandi opère une synthèse entre la subjectivité kantienne en matière de jugement du beau et l'élargissement de

¹ « C'est une conception préliminaire de notre tâche que de saisir clairement cette différence de la valeur artistique. » Riegl 1984 (1903), p. 42.

² Sur cette valeur spécifiquement, Riegl 1984 (1903), pp. 94 et suivantes.

³ Riegl 1984 (1903), p. 42.

l'esthétique à l'expérience de l'œuvre d'art inauguré par Hegel². L'œuvre d'art est définie par l'expérience dont elle est l'objet, et cette expérience est d'ordre esthétique ; non pas liée à un beau abstrait, mais à l'épiphanie de l'image, ou en d'autres termes la reconnaissance de l'unité potentielle de l'objet. L'instance esthétique est donc toujours liée à l'unité de l'œuvre. Du point de vue du restaurateur, il ne s'agit toutefois plus de reconstruire l'unité dans les faits comme dans les reconstitutions de Viollet-le-Duc, mais de la maintenir *en puissance*.

Brandi reconduit donc l'hypothèse d'une propriété universelle et transhistorique qui confère à l'objet son existence en tant qu'œuvre d'art. Cette propriété n'est toutefois pas le fait de l'objet mais de sa réception : est artistique l'objet qui permet l'expérience sensible d'une *image*, c'est-à-dire de quelque chose qui va au-delà de la matière. En cela, Brandi reconduit l'hypothèse soutenue depuis le Moyen Âge de l'art comme expérience de l'immatériel³, tout en faisant de cette expérience un moment subjectif. Selon cette logique, est artistique tout objet qui permet cette expérience, étant entendu qu'elle résulte non pas seulement du spectateur (Riegl), mais d'une rencontre, avec un objet optimisé dans son potentiel transcendant.

La conception positiviste de l'histoire fait donc s'écrouler le récit historique du siècle précédent. En attribuant une valeur documentaire à toutes les œuvres, elle contribue à les déhiérarchiser et pose les prémisses d'une relativisation de la question du beau. Au début du XX^e siècle, cette conception évolue vers une relativisation historique de la valeur artistique (Riegl). Cette valeur est toutefois replacée par Brandi dans l'expérience subjective. Comme documents historiques, comme monuments susceptibles de répondre au vouloir artistique futur et témoignant d'un vouloir artistique passé, ou comme objets d'expérience esthétique dans le présent, les objets d'art du passé doivent être conservés.

4.2.3. Instance historique et instance esthétique

Une conception spécifique de la valeur historique émerge donc au XIX^e siècle. Elle reconnaît aux œuvres du passé une valeur de témoignage dans le présent. Dans la pratique de la restauration, cette conception se traduit dès le XIX^e siècle par des interventions qui cherchent à consolider les œuvres, et tendent de plus en plus à prendre en considération leurs fragments originaux, dans la mesure où ils ont une valeur documentaire et témoignent d'une époque révolue.

Dans la logique initiée au siècle précédent par Winckelmann, on remarque en effet au XIX^e une préoccupation croissante des restaurateurs pour le fragment d'origine. Pour Quatremère déjà, le travail de restauration a pour base l'étude et l'observation des fragments originaux de

¹ Riegl 1984 (1903), p. 43. Cette remarque peut être intéressante pour comprendre ce qu'on appelle aujourd'hui « l'art médiéval » ou « l'art africain ».

² Hegel exclut le beau naturel de son champ d'investigation et définit l'esthétique comme la science du beau artistique. Sur la définition de l'esthétique « et pour employer l'expression qui convient le mieux à cette science, c'est la philosophie de l'art, ou plus précisément, la philosophie des beaux-arts. » 1995 (1835), p. 11.

³ Et c'est aussi la définition d'Hegel : « L'œuvre artistique tient ainsi le milieu entre le sensible immédiat et la pensée pure. Ce n'est pas encore de la pensée pure, mais, en dépit de son caractère sensible, ce n'est plus une réalité purement matérielle (...) », 1995 (1835), p. 19.

l'œuvre (« retrouver, d'après *les restes, les débris (...) d'un monument ancien* son ancien ensemble »). Viollet-le-Duc situe lui aussi sa démarche relativement à l'état original de l'objet à restaurer, dont les fragments originaux sont les traces :

Il est, en fait de restauration, *un principe dominant dont il ne faut jamais et sous aucun prétexte s'écarter, c'est de tenir compte de toute trace indiquant une disposition. (...) Aussi (...) faut-il tout fouiller, tout examiner, réunir les moindres fragments* en ayant le soin de constater où ils ont été découverts, et de ne se mettre à l'œuvre que quand tous les débris ont trouvé logiquement leur destination et leur place, comme dans un jeu de patience.(...) En remontant ces débris anciens, [l'architecte] doit, autant que faire se peut, replacer ces débris anciens, fussent-ils altérés : c'est une garantie qu'il donne à *la sincérité et à l'exactitude* de ses recherches.¹

On trouve des injonctions semblables dans le fascicule publié en 1848 par la Commission des arts et des édifices religieux² ou dans le travail effectué à la Sainte-Chapelle et relaté par Duban³. Une valeur propre est reconnue aux fragments originaux, dont le respect est le gage d'une démarche historique « sincère et exacte ». Il serait intéressant d'étudier plus avant ce que les théories de ces deux auteurs doivent à la figure de Winckelmann⁴. La restauration a toutefois chez Quatremère et Viollet-le-Duc pour finalité la reconstruction (« retrouver », « rétablir ») de l'ensemble original, en vertu du principe d'unité. Ainsi pour Viollet-le-Duc : « chaque édifice ou chaque partie d'un édifice doivent être restaurée dans le style qui leur appartient »⁵.

Riegl critique ce type d'interventions, qu'il impute à l'influence sur la valeur historique de la valeur de nouveauté :

Comme la valeur historique repose sur la perception claire de l'état originel, il était normal, à l'époque où le culte de cette valeur était encore dominant, qu'on s'efforçât de supprimer toutes les modifications ultérieures (...) et de *rétablir les formes primitives* qu'elles soient attestées avec précision ou non. Une imitation grossière de l'œuvre originelle, fut-elle même une invention moderne, semblent plus satisfaisante au culte de la valeur historique que le résultat d'ajout authentique mais d'un style différent. Valeur historique et *valeur de nouveauté* se rejoignent là, dans la mesure où l'objet originel à reconstituer devait se présenter *comme une totalité achevée*, et où l'on

¹ Viollet-le-Duc 1866, p.34.

² « Toutes peintures ou fragments de peintures anciennes existant dans les monuments diocésains devront être respectés et préservés de tous dommages. », extrait de Léniaud 1993, p. 824.

³ « Les parcelles de peinture ancienne qui existaient ont été conservées et rehampies avec soin. » Archives des Monuments historiques, Sainte-Chapelle, dossier correspondance, lettre du 18 septembre 1850, citée par Léniaud, 1980, p. 87.

⁴ Si la comparaison entre Quatremère et Winckelmann est un lieu commun, on remarque aussi des conceptions proches chez Viollet-le-Duc et le chercheur allemand, ne serait-ce que dans la volonté d'étudier le passé (le gothique pour Viollet-le-Duc comme un art témoignant d'un esprit que l'art contemporain doit retrouver et se réapproprier, plus encore de des qualités stylistiques.1854, p. XI dans le cadre de la restauration « [le gothique] n'est qu'un langage dont il faut apprendre à se servir pour exprimer sa pensée, mais non pour répéter ce que d'autres ont dit. » Mais cette démarche ne concerne pas seulement la pratique de la restauration « prendre dans un passé (...) les éléments d'un art contemporain. »1854, p. VIII. A ce point précis, il ne s'agit pas seulement de recopier les formes, mais de connaître le « principe », p. IX

⁵ Viollet-le-Duc 1866, p. 23.

ressentait toute addition faite dans un autre style comme une rupture de cette unité (...).¹

Selon Riegl, c'est donc le goût de la nouveauté et du produit fini qui engendre la reconstruction, quitte à produire ce que le XX^e siècle considérera comme des reconstructions anhistoriques. Il nous semble toutefois qu'on peut faire une autre lecture de la tension entre le respect des fragments originaux et la volonté de redonner à l'œuvre son unité stylistique supposée originale. Si cette option n'est pas celle qui a été prise pour les restaurations de la *Cène* dans la période 1852-1954, elle témoigne de l'émergence d'une polarité qui, elle, rentre en jeu de manière sous-jacente dans les interventions auxquelles nous nous référons ici, et cela avant sa formulation au XX^e siècle par Cesare Brandi : l'identité de l'œuvre d'art du passé (et donc de l'objet à restaurer) formé par sa dualité historique et esthétique, qui génère dans le travail de la restauration une tension entre instance historique et instance esthétique.

Dans sa *Teoria del Restauro* publié en 1963, Brandi distingue entre la valeur historique et la valeur esthétique de l'œuvre d'art. Ces deux valeurs se traduisent dans la pratique de la restauration par deux instances dont les objectifs sont distincts. L'instance historique prendra en considération l'œuvre précisément comme objet historique, produit matériel de l'activité humaine inscrit dans un contexte. Cette instance tiendra à la conservation de ce qui témoigne de la création de l'œuvre à un moment donné et de son inscription dans le temps (fonction, approche culturelle ou culturelle). L'instance esthétique considérera l'œuvre en tant qu'œuvre d'art. Elle tiendra à préserver l'unité potentielle de l'œuvre, qui est le fait spécifiquement artistique de l'objet². Ces deux instances doivent coexister de manière dynamique dans la pratique de tout restaurateur. Pour l'auteur « l'équilibre entre ces deux instances constitue la dialectique de la restauration »³. Leurs intérêts étant différents, elles peuvent toutefois entrer en conflit. Dans ce cas, l'instance esthétique devra prévaloir, puisque c'est elle qui caractérise essentiellement l'œuvre d'art⁴.

Cette polarité est en fait déjà en jeu dans la pratique et dans la théorie du XIX^e siècle. Quatremère se réfère déjà à ces deux valeurs dans son *Dictionnaire*, en en faisant les critères de jugement qui détermineront la validité d'une intervention. Pour l'auteur en effet, on ne doit restaurer que si l'objet soumis aux dégradations du temps possède une valeur pour « pour l'art » ou « pour la science de l'antiquité »⁵. Dans leur *Projet de restauration pour Notre-Dame de Paris*, Lassus et Viollet-le-Duc déclaraient devoir conserver rigoureusement

¹ Riegl 1984 (1903), p. 102.

² Sur ces deux instances et leurs intérêts, Brandi 2001(1963), notamment pp. 29-32. Nous reviendrons sur l'élargissement du terme esthétique que fait Brandi, et son utilisation pour désigner le caractère artistique de l'objet.

³ Brandi 2001(1963), p. 30. Cette double approche aura une influence sur la pratique. On notera par exemple dans le cas des réintégrations l'importance de leur visibilité à l'œil nu (instance historique), qui ne doit toutefois pas nuire à l'effet d'ensemble (instance esthétique), p. 41.

⁴ L'auteur donne toutefois un contre-exemple à cette règle en mentionnant le Christ de l'église de San Frediano à Lucques dont on a conservé le vêtement bien qu'il ait été ajouté postérieurement. Et l'auteur de conclure : « En somme, c'est toujours un jugement de valeur qui déterminera la prédominance de l'une ou l'autre instance dans la conservation des ajouts. » Brandi, 2001(1963), p. 68.

⁵ Quatremère 1832, p. 376.

les matériaux employés dans les formes primitives, tant dans l'intérêt de l'art que dans celui de l'histoire de l'art¹.

Cette polarité qui sous-tend l'intervention du restaurateur trouve sa formulation la plus claire à la fin du XIX^e siècle chez Camillo Boito. Alors qu'il postule pour la visibilité des interventions du restaurateur, qui ne doit pas cacher son travail sous peine de tromper le spectateur, il doit aussi tendre à maintenir une certaine unité ; dans le cas contraire, « pour sauver la vérité archéologique, j'oublie que l'art, a lui aussi ses droits »².

Cette dynamique est particulièrement sensible dans la question du retrait des ajouts. Ainsi dans le *Projet de restauration* de Viollet-le-Duc et Lassus :

Ces fenêtres, ainsi que nous l'avons dit dans la partie historique de notre rapport, *n'appartiennent à aucun style*. (...) Or ici, trois questions se présentent : doit-on conserver les fenêtres actuelles des galeries, et les réparer dans leur forme bâtarde ? Doit-on les restaurer dans le style du XV^e ? Ou bien doit-on les reconstruire dans celui des galeries ? (...) Mais *sacrifier l'aspect des faces latérales de Notre-Dame* à ce fait ne serait-ce pas chose puérile ? Une inscription, un figuré tracé sur la pierre ne suffiraient-ils pas *aux exigences de l'archéologie* ?³

La reconstruction selon le principe de l'unité stylistique ne s'identifie donc pas uniquement à la valeur historique, incarnée par les exigences de l'archéologie, ou à la valeur de nouveauté tel que le suppose Riegl. Si l'on veut reconstruire le monument tel qu'il aurait pu être, c'est avant tout par souci de son *aspect*, c'est-à-dire pour des questions esthétiques au sens de Brandi (pour conserver ou rétablir la performativité dans sa perception). L'unité stylistique est alors le principe le plus conforme pour cette reconstruction, non seulement en vertu d'une nouvelle conception historique des différentes époques et de leurs productions (répertoriées depuis Winckelmann en un certain nombre de caractéristiques formelles spécifiques sous forme de lexique), mais aussi parce que le principe le plus conforme dans le domaine de la perception d'une œuvre artistique est encore au XIX^e siècle le principe d'unité⁴.

La reconnaissance de la valeur historique et de la valeur esthétique de certains objets trouve donc déjà au XIX^e siècle dans le domaine de la restauration leur transformation en *instances*, c'est à dire en volontés réfléchies et agissantes. La tension entre ces deux instances est présente dans les interventions de la *Cène* qui nous intéresse ici, et trouve une résolution variable selon les cas.

La valeur historique est déjà une composante de l'approche de la peinture de Léonard au XVIII^e siècle, et on trouve les traces au siècle précédent de la question de l'originalité de l'œuvre liée à la réception de la restauration (cf. partie 2). Elle caractérise aussi le discours de la réception de la restauration au XIX^e siècle :

¹ Léniaud 1980, p. 100.

² Et aussi : « La masse, le contour et l'aspect d'ensemble des parties ajoutées ne doivent pas jurer avec le monument : les différences ne doivent être que de détails. » Boito 2000 (1893), p. 43.

³ Léniaud 1980, p. 93.

⁴ Sur la notion d'unité chez Quatremère, voir la définition de ce mot dans le *Dictionnaire*. L'auteur y dit notamment : « cette qualité est en quelque sorte la première dans tous les ouvrages », 1832, t. 2, p. 633. Sur cette même notion chez Viollet-le-Duc, voir entre autre 1854, p. XV et 1866, p. 24.

Cinquante ans après son achèvement, elle tombait en ruine. Au siècle dernier, on l'a repeinte en entier, sauf le ciel, puis grattée et encore repeinte, et, comme elle s'écaillait encore, on l'a restaurée il y a dix ans. *Qu'y a-t-il maintenant de Léonard dans cette peinture ?* Peut-être moins que le carton d'un maître, mis en tableau par des élèves médiocres.¹

Alors que la question de l'originalité n'avait pas été prioritaire dans les interventions de Bellotti et Mazza, elle s'inscrit dès le XIX^e siècle, au sein de la pratique de la restauration. Comme au siècle précédant, la restauration est un moment critique. Consciemment ou pas, le restaurateur va déterminer son intervention selon les conceptions qui sont les siennes, et définir ce qui doit prévaloir relativement à l'objet de son travail. Comme nous l'avons vu, c'est l'expérience esthétique qui va primer au XVIII^e dans le cas de la *Cène*, dans la mesure où on ne conçoit pas comme anachronique le rétablissement des valeurs d'unité et de beauté à une œuvre dégradée. Dans une certaine manière, les valeurs historique et esthétique d'une œuvre s'identifiaient. C'est parce qu'elles étaient belles que certaines œuvres culminaient en tête du récit d'une histoire de l'art diachronique et hiérarchique.

La remise en question de ce récit engendre le début d'un relativisme de ces valeurs. A partir de l'intervention de Barezzi, la restauration met en jeu les catégories esthétiques et historiques telle qu'elles sont théorisées en instances critiques au XX^e siècle par Brandi. Relativement à l'instance historique, la restauration aura pour tâche de retrouver les fragments originaux, dans la mesure où c'est précisément cette valeur qui confère son prix à l'objet.

Comme autrefois, la restauration veut « sauver l'œuvre », c'est-à-dire lui redonner sa valeur essentielle. Si les valeurs essentielles à travers lesquelles on juge d'une œuvre d'art au XVIII^e sont les valeurs d'unité et de beauté, le XIX^e siècle fait de la valeur historique une valeur prioritaire dans le regard qu'il porte sur les œuvres du passé. Relativement à une nouvelle compréhension de la valeur historique, on s'inquiétera donc non seulement de conserver ce qu'il reste de sa matière première, et le cas échéant aussi d'en retrouver la forme originale. Les interventions postérieures seront alors comprises comme des interventions négatives. Ainsi Barezzi : « La bella luce del genio di Leonardo è *coperta da estranei involucri che la nascondo e la degradano* »².

Mais la valeur historique n'est pas la seule à entrer en jeu au XIX^e siècle. La volonté de retrouver ou de maintenir l'unité de l'œuvre (intérêt de l'instance esthétique chez Brandi) caractérise aussi, bien que dans une moindre mesure, les interventions effectuées sur la *Cène* sur l'arc chronologique qui nous intéresse. L'instance historique telle qu'elle intervient dans la première moitié du XX^e siècle interdit toutefois qu'il s'agisse d'une unité en faits (les reconstructions de Viollet-le-Duc), mais l'autorise seulement *en puissance*. Cette question est déjà présente dans l'intervention de Cavenaghi : « A lui dunque, il plauso di avere, (...) *senza contenderci la visione del dipinto, rimossi gli elementi* »³. C'est aussi ce maintien de la vision d'ensemble qui caractérise les réintégrations de Silvestri : « Solo in alcuni punti dove il

¹ Taine, *Voyage en Italie*, t. II, 1864, p. 101.

² Barezzi cité dans Brambilla 1984, p. 43. Nous verrons dans les deux points suivants que cette logique s'incarne aussi dans un champ lexical particulier, et qu'elle est indissociable de la place particulière dévolue à Léonard dans l'histoire de l'art,

³ Beltrami 1908, p. 44.

biancore dell'intonaco sgretolato *turbava con la sua crudezza la visione d'insieme* si provvide a costituire un leggero sottano a tempera »¹.

La tension entre instance historique et instance esthétique se traduit aussi dans la question de la visibilité de l'intervention du restaurateur. Elle est interprétée différemment selon les écoles et les générations. Lassus recommande par exemple l'invisibilité totale de l'intervention ; sa visibilité pourrait nuire à l'œuvre et affirmerait l'existence d'une volonté subjective et non scientifique². Boito lui aussi conçoit la restauration comme un geste d'abnégation³, mais pense la visibilité de l'intervention comme la seule manière d'éviter la réalisation d'un faux historique⁴. Il justifie ce principe pour la première fois à l'occasion du premier Congrès national des architectes et ingénieurs italiens en 1879, et le reformule au point 5 d'une petite charte intégrée au *Questioni pratiche di belli arti*. Ainsi le restaurateur se devra de conserver visibles les traces de son intervention notamment par l'« inscription sur chaque partie rénovée de la date de restauration ou d'un signe conventionnel »⁵. Toutefois comme nous l'avons vu, cette marque devra rester discrète et ne pas affaiblir la perception de l'ensemble. On remarquera que Silvestri a signé sa restauration sur la *Cène*, faisant ainsi frémir rétrospectivement Carlo Bertelli⁶. Il est toutefois probable que cette intervention se soit inscrite dans la logique proposée par Boito, et ait voulu répondre aux exigences de l'instance historique et de l'instance esthétique.

4.2.4. La conception organique de l'œuvre d'art

Le discours sur la restauration de la *Cène* produit entre la deuxième moitié du XIX^e siècle et les années 1950 est imprégné par un réseau lexical qui, sans contredire le schéma historiographique qui organise les œuvres en périodes soumises au régime tripartite naissance-vie-mort transmis par Winckelmann, déplace ce récit et l'applique à la conception de l'œuvre même, comme un être organique vivant.

La conception de l'œuvre d'art comme entité vivante et sa traduction dans un discours métaphorique de type organique n'est pas nouvelle, et connaîtra une grande fortune dans la première moitié du siècle suivant. L'opposition entre une œuvre vivante ou morte apparaît

¹ Cette note dactylographiée mais non datée est citée dans Brambilla 1984, p. 58.

² « Lorsqu'un architecte se trouve chargé de la restauration d'un monument, c'est *de la science* qu'il doit faire. Dans ce cas ainsi que nous l'avons dit ailleurs, l'artiste doit s'effacer complètement oubliant ses goûts, ses préférences, ses instincts, il doit avoir pour *but unique et constant de conserver, de consolider et d'ajouter le moins possible* et seulement lorsqu'il y a urgence. C'est avec un respect religieux qu'il doit s'enquérir de la forme, de la matière, et même des moyens anciennement employés pour l'exécution ; car l'exactitude, la vérité historique sont tout aussi importantes pour la construction que pour la matière et la forme. *Dans une restauration, il faut absolument que l'artiste soit préoccupé de la nécessité de faire oublier son œuvre et tous ses efforts doivent tendre à ce qu'il soit impossible de retrouver la trace de son passage dans le monument.* » Lassus cité dans « De l'art et de l'archéologie », dans *Annales archéologiques*, 1845, II, p. 334.

³ « Bien restaurer, c'est, pourrions-nous dire, faire acte d'abnégation devant le passé. Plus l'artiste d'aujourd'hui s'incline, s'agenouille, s'efface devant le monument, mieux il accomplit son devoir. » Boito 2000 (1893), p. 40.

⁴ « Le problème auquel je me trouvais confronté à chaque instant était le suivant : l'œuvre que je regarde est-elle du XIII^e siècle ou de ces dernières années ? (...) [J]e repartis (...), maudissant l'excellence du restaurateur et le traitant en moi-même de menteur, d'escroc, de faussaire. » Boito 2000 (1893), p. 25.

⁵ Boito 2000 (1893), p. 41.

⁶ « One restorer *even signed his name.* » Bertelli 1983, p. 674.

déjà de manière épisodique au XVI^e siècle. Ainsi Vasari, sur la restauration de l'église paroissiale d'Arezzo : « l'ho di maniera restaurata che si può dire che'ella sia *da morte tornata a via* »¹. Devant la restauration de la *Cène* réalisée par Mazza, James Barry déplore la « *dead colour* »². A plusieurs reprises, Viollet-le-Duc applique ce réseau sémantique à l'œuvre architecturale³.

Au-delà de son aspect littéraire, ce vocabulaire traduit une conception animiste du monument artistique. Le potentiel vivant de l'œuvre est menacé par le temps. On notera que la vie de l'œuvre ne correspond toutefois pas seulement à sa pérennité matérielle : les repeints de Mazza sont flambants neufs, et pourtant la couleur est morte. Les outils d'analyse que nous transmet Brandi nous permettent de comprendre cette distinction. Elle reflète à notre avis l'intuition de la distinction opérée par le théoricien italien entre image et matière, la deuxième étant entendue comme le support de la première, seul fait spécifiquement artistique. Pour Brandi, la restauration doit travailler la matière pour permettre à l'image de se manifester⁴. La mort de la couleur peut donc être comprise ici comme le sentiment de la mort de l'image, et non de la matière.

La conception de l'œuvre comme objet matériel soumis au régime de naissance et de mort a pour corollaire un postulat esthétique défini par Conti comme une des spécificités de la pratique de la restauration du XIX^e siècle : l'invention de la notion de patine, pensée positivement comme valeur ajoutée par le temps à l'œuvre d'art⁵. On trouve l'assise de cette pensée trouve l'assise à la fin de la première moitié du XIX^e chez Ruskin⁶. Dans son acception la plus stricte, cette conception débouche sur la caducité et le refus de toute intervention destinée à contrecarrer le processus de destruction de la matière⁷. C'est la thèse défendue par Ruskin : « Il est *impossible*, aussi impossible que de *ressusciter les morts*, de restaurer ce qui fut jamais grand ou beau »⁸.

Toutefois, l'intervention de l'homme n'est pas absolument proscrite. La conservation est en effet validée dans ce système en tant qu'intervention préventive destinée à éviter la restauration.⁹ Une voie plus nuancée est aussi proposée par Boito. Tout en maintenant la rhétorique de l'œuvre comme organisme vivant et la réception positive des traces du temps qui passe, le restaurateur italien émet la possibilité d'une intervention sur l'œuvre qui dépasse

¹ Conti 1988, p. 40.

² Möller 1952, p. 80.

³ Par exemple : « *un corps* dont l'âme était absente » Viollet-le-Duc 1854, p. X, ou : « Cette malheureuse église Saint-Denis fut comme *le cadavre* sur lequel s'exercèrent les premiers artistes entrant dans la voie des restaurations. » Viollet 1866, p. 22. Les occurrences de ce champ sémantique dans le domaine de la restauration sont innombrables. Par exemple : « Vous pouvez faire le modèle d'un édifice, comme vous le pouvez d'un corps, et votre modèle peut renfermer la carcasse des vieux murs, tout comme votre figure pourrait renfermer le squelette (...). » Ruskin 1980 (1849), p. 205.

⁴ Sur cette distinction, Brandi 2001 (1963), p. 33.

⁵ Conti 1988, p. 237

⁶ « La grande gloire d'un édifice réside en effet ni dans ses pierres, ni dans son or. Sa gloire est toute dans son âge (...); c'est dans cette patine dorée des ans, qu'il nous faut chercher la vraie lumière, la couleur et le prix de son architecture. » Ruskin 1980 (1849) p. 196.

⁷ Sur l'idée d'un lien entre conception organique et rejet de l'intervention, Riegl 1984 (1903), p. 67.

⁸ Ruskin 1980 (1849), p. 204. C'est aussi la position de Didron aux alentours des années 40, « Une restauration est un replâtrage qui cache mais ne guérit pas une maladie. » cité par Léniaud 1980, p. 78.

⁹ « *Prenez soin de vos monuments* et vous n'aurez nul besoin de les restaurer. » Ruskin 1980 (1849), p. 205.

le simple maintien de l'œuvre en l'état, et légitime l'intervention : « Le squelette *a été renforcé*, laissant la peau (...) *brunie par le soleil, ridée par les intempéries* (...) et cependant *plus séduisante* que la peau tendre et rose d'une belle dame »¹. Boito préfigure ici la distinction théorisée un demi-siècle plus tard par Brandi entre la structure de l'œuvre (le squelette) et son aspect (la peau), ainsi que la nécessité pour le restaurateur de limiter ses interventions à la structure.²

L'attrait en matière de monument historique pour les traces du passage du temps connaît une certaine fortune au XX^e siècle. Riegl fait de cette conception la marque de la modernité.

Dans l'œuvre fraîchement réalisée, les traces de dégradation (désagrégation précoce) nous gênent autant que les signes d'une création toute fraîche (restaurations voyantes) dans l'œuvre ancienne. C'est bien plutôt *la claire perception*, dans toute sa pureté, *du cycle nécessaire de la création et de la destruction qui plaît à l'homme du XX^e siècle*.³

Il nomme « valeur d'ancienneté » la volonté en jeu dans cette conception.⁴ Pour l'auteur, il s'agit d'une valeur essentiellement moderne à la fortune assurée. Ainsi : « Si le XIX^e siècle fut celui de la valeur historique, *le XX^e semble devoir être celui de la valeur d'ancienneté* »⁵. Dans un grand nombre de cas, les restaurations effectuées au XX^e contrediront toutefois l'intuition de Riegl⁶. Dans le cas de la *Cène*, la reconnaissance positive de la valeur d'ancienneté n'est pas contredite à partir des années 1850 (elle l'est cependant fortement, comme nous l'avons vu, au XVIII^e). Les restaurations ne cherchent plus à faire paraître neuve la peinture de Léonard. Son inscription dans le passé fait au contraire partie de sa valeur (comme le passé glorieux d'un présent qui en conserve les traces, et, en puissance, les qualités)⁷. Les restaurations effectuées entre 1850 et 1954 ont en commun la prise en considération du passage du temps que révèle l'emploi de la métaphore organique appliquée à l'œuvre d'art. Le caractère actif de ces interventions les rapproche toutefois de l'interprétation que fait Boito de cette conception métaphorique, et qui laisse la part belle au travail du restaurateur. Si elles reconnaissent positivement l'ancienneté de l'œuvre, et ne cherchent pas à remettre l'image à neuf, elles témoignent toutes de la volonté de soustraire l'œuvre à des dégradations antérieures.

Théorisée chez Ruskin, la métaphore de l'œuvre dotée d'une vie et d'un mort ne s'est pas fondamentalement modifiée en cent ans. Elle caractérise au contraire la rhétorique qui soutend et légitime les interventions de restaurations sur la *Cène* dans la première moitié du XX^e siècle. Rédigées comme en réponse à *L'Ode per la morte di un capolavoro* de Gabriele

¹ Boito 2000 (1893), p. 36.

² Brandi remarque toutefois que cette distinction n'est pas toujours observable dans la pratique. Sur la distinction dans la matière entre structure et aspect, Brandi, 2001 (1966), pp. 33 et suivantes.

³ Riegl 1984 (1903), pp. 66-67

⁴ Sur la valeur d'ancienneté, Riegl 1984 (1903), pp. 64 et suivantes.

⁵ Riegl 1984 (1903), p. 56. C'est d'ailleurs à cette valeur que semble aller la préférence de l'auteur, bien qu'il n'en suppose pas la suprématie, et prône un arbitrage des conflits potentiels entre les différentes valeurs en jeu selon les cas. Voir aussi pp. 70-73.

⁶ Voir par exemple la récente restauration de la *Chapelle Sixtine*.

⁷ Nous y reviendrons.

d'Annunzio¹, les dernières pages de l'opuscule écrit par Luca Beltrami en 1908 semblent vouloir infirmer la déclaration du poète. C'est la volonté « di *salvare* l'opera *moritura* » qui a décidé l'intervention². Aujourd'hui, grâce à la restauration de Cavenaghi, la *Cène* est encore vivante : « *vive ancora, e ancora diffonde il fascino che l'artefice vi ha impresso : e attraverso alle patite ingiurie schiude un campo ancor più indefinito alla nostra meditazione, lasciandoci ancora intravedere la presenza del divino Maestro* »³.

L'intervention de restauration a fait passer l'œuvre mourante du côté de la vie. En la consolidant, Cavenaghi a en effet provisoirement enrayé le processus de dégradation, et conservé sur la paroi murale ce qu'il restait de la peinture. Mais la vie de l'œuvre est encore autre chose ici que la pérennité de la matière. Elle est avérée ici relativement à ce que l'œuvre diffuse encore, soit dans la terminologie de Brandi, à la possibilité d'une épiphanie de l'image. Mais elle est liée aussi à la présence du maître qui se laisse encore entrevoir (on peut imaginer une épiphanie de l'image qui ne soit pas explicitement lié aux valeurs autographes ; c'est le cas par exemple des copies).

Cette utilisation d'un vocabulaire vitaliste, non plus pour caractériser l'existence matérielle de l'œuvre comme c'était le cas chez Ruskin, ni même seulement pour qualifier son potentiel performatif mais pour signifier la présence des valeurs autographes du maître est un des accents forts du discours sur la restauration de la *Cène* dans la première moitié du XX^e siècle. On la retrouve explicitement chez Wittgens :

Il nostro grande restauratore ha individuato *le zone morte* dove dannoso sarebbe stato rimuovere le ridipinture perchè proteggevano la sola imprimitura leonardesca, e *le zone apparentemente morte*, ove invece i colori settecenteschi celavano *lo splendido tesoro dell'autografa pittura di Leonardo*.⁴

Les fragments autographes sont donc explicitement identifiées aux fragments vivants de l'œuvre.

La métaphore de l'œuvre assimilée à un organisme vivant et doté d'une vie autonome, soumis au régime naissance-vie-mort telle qu'elle se développe au tournant des années 1850 reconnaît une valeur esthétique au temps qui passe. Si dans son acception radicale elle proscrit toute intervention à posteriori, elle est réinvestie d'une manière plus nuancée par Boito. Au XX^e siècle, cette rhétorique est en encore présente mais excite l'altruisme (il faut sauver le malade). Alors qu'il est pour Ruskin impossible de ressusciter les morts, les progrès de la science ont permis dans les années 1950 de croire à la réversibilité du processus de dégradation : « *il « cadavere » è di nuovo meravigliosamente vivo, a gloria dei milanesi e a nutrimento dell'arte* »⁵.

La métaphore organique appliquée à l'œuvre dans le discours de la restauration témoigne du sentiment de l'irréversibilité du temps et de l'inscription de l'objet d'art dans un déroulement linéaire qui en dégrade la matière et conduit à sa perte. La soustraction des œuvres à toutes

¹ Poème cité dans son intégralité dans Beltrami 1908, p. 40.

² Beltrami 1908, p. 41.

³ Beltrami 1908, p. 45.

⁴ Wittgens 1954, p. 8.

⁵ Marazza 1954, p. VIII.

interventions n'est toutefois pas l'option privilégiée, dans la mesure où la valeur historique est prédominante à partir du XIX^e siècle. Comme nous l'avons vu, cette valeur donne un prix aux fragments originaux en vertu de leur qualité documentaire, et induit dans la pratique des interventions de conservation. Du fait de l'histoire particulière de l'œuvre maintes fois retouchée, la valeur historique des fragments encore visibles de la *Cène* s'identifie et s'accroît relativement à leur caractère autographe. Cette notion est présente dans le discours sur l'œuvre dès le XIX^e siècle¹. Dans la première moitié du XX^e siècle, le discours vitaliste et le discours historique fusionnent dans le cas de la *Cène*, pour finalement ne déclarer vivante que la matière autographe, qu'il importera non plus seulement de conserver, mais de rendre à nouveau visible. Cette logique est déjà présente dans le discours de Barezzi, qui dit vouloir « rinverginare » la peinture². Elle caractérise aussi fondamentalement la deuxième intervention de Pelliccioli et inaugure la logique qui prévaudra pour la restauration de Pinin Brambilla. Dans ce cas précis, l'identification entre la valeur historique, la valeur d'autographie et la vie de l'œuvre qu'il faut sauver, ainsi que la prédominance de ces valeurs sur les exigences de l'instance esthétique qui tendrait à conserver l'unité de l'image, est favorisée par la place prédominante accordée à la figure de Léonard de Vinci, et dont la *Cène* est le chef-d'œuvre absolu.

4.2.5. La place particulière dévolue à la *Cène* dans l'histoire de l'art

Léonard de Vinci a toujours eu une place particulière dans l'histoire de l'art. Même dans une période où l'attrait pour les primitifs s'intensifie au détriment de leurs successeurs, Léonard conserve toute son aura³.

Comme l'a montré Marani, la figure de Léonard est essentiellement récupérée au XIX^e siècle pour donner un rayonnement aux peintres milanais de cette époque, par l'établissement une sorte de continuité entre eux et le maître dont ils seraient indirectement les élèves. Au début du XIX^e siècle, Giuseppe Bossi amorce une phase de réappropriation et de réinvention d'un langage artistique basé sur l'œuvre léonardesque. Soutenu par Francesco Melzi d'Eril, « il Bossi sembra aver giocato un ruolo essenziale nella rivalutazione di Leonardo come gloria dell'arte lombarda »⁴.

La volonté de jeter les fondements d'une histoire de l'art spécifiquement lombarde qui caractérise la grande période d'études de Léonard et de la *Cène* se situe entre la fin du XVIII^e siècle et les premières décades du XIX^e⁵. Dans les années suivantes, le climat artistique se modifie et le néoclassicisme de Bossi et d'Appiani fait place à un goût néo-renaissant qui lui

¹ « Quant à la fresque elle-même, même dans son état de ruine, elle offre elle-même des clartés qui ne sauraient être tirées de la gravure de Morghen ni de la copie de Bossi. (...) [A]ussi verra-t-on briller sur le tout *cette étincelle d'originalité que rien ne peut remplacer.* » Burckhardt 1885 (1855), pp. 647-648.

² Barezzi cité par Brambilla 1984, p. 43.

³ « Il y eut, naturellement, de glorieuses exceptions, mais elles appartiennent à la première période de la Renaissance, alors que ces doctrines n'avaient pas encore produit tout leur effet. Raphaël, Léonard et Michel-Ange furent, tous trois, élevés à l'ancienne école. » J. Ruskin, *Les pierres de Venise*, trad. M. Crémieux, Hermann, Paris, 1983 (1851-53), p. 174.

⁴ Marani 1997, p. 214.

⁵ Marani 1997, p. 217.

aussi se développe en lien étroit avec la figure de Léonard¹. Le comte Giacomo Mallerio commande alors à un des représentants de ce courant, le peintre Giuseppe Diotti, un tableau dont le sujet est la présentation par Léonard de son projet pour le *Cenacolo* à Ludovic le More². D'autres œuvres sont commandées dans la deuxième moitié du siècle dans l'idée d'« onorare la memoria di Leonardo da Vinci », et avec elle la ville de Milan et les peintres de la Brera³.

Parallèlement à son utilisation politique s'affirme le topos de Léonard comme l'homme polyvalent et universel par excellence, qui dans tous les domaines est précurseur du présent (et cela quelle que soit l'époque à laquelle écrit l'historien)⁴.

La polyvalence de Léonard à la fois peintre, scientifique et philosophe est déjà une des composantes biographiques relevée par Bossi au début du XIX^e⁵. Eugène Müntz inaugure la monographie qu'il consacre au peintre en 1899 par ces mots : « Léonard de Vinci est le représentant le plus complet de l'esprit nouveau, la plus haute personnification de l'alliance de l'art avec la science »⁶. La polyvalence de Léonard est une des clés de sa réception dans la première moitié du XX^e siècle. En plus d'être artiste, il est à la fois écrivain⁷, philosophe⁸, scientifique⁹. Dans toutes ses activités, il entretient un lien privilégié avec l'époque qui produit le texte et dont invariablement il est compris comme l'annonciateur.

Dans le texte qu'il dédie en 1904 à Ravaisson en reprenant sa chaire à l'Académie des Sciences morales et politiques, Bergson inscrit l'œuvre de Léonard dans une pensée de l'art qui a intégré l'effondrement de la conception du beau idéal, et pris ses distances avec une assimilation entre art et beauté.

¹ Marani 1997, p. 219.

² Marani 1997, p. 219, fig 22.

³ Voir le *monument à Léonard de Vinci*, Pietro Magni, 1872, Piazza della Scala, Milan, Marani 1997, Fig. 23.

⁴ Face à la multitude des sources, nous ne ferons pas une liste exhaustive de toutes les lectures de l'œuvre du peintre qui constituent la critique léonardesque du XIX^e siècle et la première moitié du XX^e. Nous nous contenterons d'en relever schématiquement les idées phares, qui sous-tendent une grande majorité des textes, quelles que soient les écoles auxquelles appartiennent les historiens qui les réalisent.

⁵ Voir Bossi 1810, pp. 75-77.

⁶ Müntz 1899, p. 1.

⁷ Voir l'article « Leonardo scrittore » de 1937, dans Castelfranco, 1966, pp. 7-17.

⁸ Dans un livre publié à Leipzig en 1927 et traduit en italien en 1935 sous le titre *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, Cassirer inclut le Codex Atlanticus, les Mss Ravaisson et Richter et le *Trattato* au corpus d'œuvres qu'il étudie, faisant ainsi accéder les écrits du peintre au domaine de la philosophie. (Nous avons consulté l'édition La Nuova Italia, Florence, 1977). C'est aussi l'hypothèse d'Huyghe, pour qui sa véritable place dans l'histoire de la pensée sera rendue à Léonard lorsque sera réhabilitée la philosophie médiévale auquel il rattache le peintre, cf. R. Huyghe, « La pensée de Léonard appartient-elle à la Renaissance ? » dans *L'Amour de l'Art*, n. 67-68-69, 1952, pp. 3-16. L'auteur établit notamment un lien avec Aristote et ses influences sur les pensées d'Albert le Grand, de Thomas d'Aquin et de Grosseteste. Il se réfère au livre de P. Duhem, *Etudes sur Léonard de Vinci. Ceux qu'il a lu et ceux qui l'ont lu*, Paris, Hermann, 1909. Dans ce débat, Croce vient jouer les troubles fêtes dans une conférence donnée à Florence en 1906. S'il reconnaît les recherches scientifiques du peintre, il ne lui accorde pas le statut de philosophe. Ce texte est réédité dans B. Croce, « Leonardo filosofo », dans *Saggio sullo Hegel*, Gius. Laterza et Figli, Bari, 1913, pp. 213-240. L'auteur stipule en note de cette réédition avoir joué « l'avvocato del diavolo » face à l'« odierna moda del culto leonardesco. ».

⁹ « Leonardo può dirsi precursore della scienza moderna. », Castelfranco 1966, p. 57. Bossi fait déjà de Léonard celui qui maîtrise « tutte scienze e tutte le arti », Bossi 1810, p.12. Voir aussi Wittgens 1954, p.11, «Leonardo (...), unendo, all'intuizione artistica, l'osservazione dello scienziato ed il pensiero ed il pensiero del filosofo ».

L'art du peintre ne consiste donc pas, pour Léonard de Vinci, à prendre par le menu chacun des traits du modèle pour les reporter sur la toile et en reproduire, portion par portion, la matérialité. Il ne consiste pas non plus à figurer je ne sais quel type impersonnel et abstrait, où le modèle qu'on voit et qu'on touche vient se dissoudre en une vague idéalité. L'art vrai vise à rendre l'individualité du modèle, et pour cela il va chercher derrière les lignes qu'on voit le mouvement que l'œil ne voit pas, derrière le mouvement quelque chose de plus secret encore, l'intention originelle, l'aspiration fondamentale de la personne, pensée simple qui équivaut à la richesse indéfinie des formes et des couleurs.¹

L'œuvre d'art n'est plus la seule imitation du visible (Alberti² ou Vasari). Elle n'est plus non plus la synthèse des parties de la Nature dans le but de former un beau idéal (Winckelmann, Mengs, etc.). L'œuvre d'art est l'incarnation en formes et en couleurs de l'invisible psychologie. Ce faisant, Bergson s'inscrit dans une tradition de lecture de la *Cène* initiée par Vasari, reprise notamment par le cardinal Borromée dans son *Musaeum* et par Bossi au XIX^e.³ Il définit aussi les règles d'une esthétique caractéristique du XX^e siècle qui fait de l'œuvre d'art autre chose que la représentation de la beauté visible ou créée par un artiste à la personnalité géniale.⁴

La lecture de la *Cène* comme incarnation matérielle de l'invisible est une des clés de lecture de cette peinture dès la fin du XIX^e siècle. La définition de ce qui est rendu visible varie toutefois selon les auteurs. Chez Müntz, l'invisible en question est la composante psychologique et morale incarnée dans les types physiques, selon une conception de type morphopsychologique : « Le caractère distinctif c'est la virilité, l'ampleur, le sérieux, la conviction ; nous avons affaire à des hommes libres et à des natures droites, ayant conscience de leurs sentiments et prêts à affronter la responsabilité de leurs actes. » La variété des types représentés ne montre « pas tant des différences physiques que des différences morales »⁵. L'incarnation psychologique est aussi la clé de lecture de Venturi : « Quantunque dell'opera vinciana si veda oggi appena una larva, emerge ancora, attraverso i guasti degli uomini e del tempo, *il fatto veramente nuovo e personale di Leonardo, la composizione psicologica* »⁶.

A ces lectures se superpose la matérialisation dans la composition d'un courant invisible de type énergétique ou dynamique. Ainsi Müntz : « A l'instant, par l'effet d'une commotion électrique, il a provoqué chez les disciples, selon le caractère de chacun, les sentiments les plus divers. », ou Wölfflin : « Mais ensuite la mobilité commence à se faire sentir et passe par des gradations successives jusqu'à la tempête de sentiments qui s'empare des groupes voisins du Christ »⁷. En poussant plus loin l'unité de pensée qui caractérise au XX^e siècle la réception

¹ H. Bergson, dans un article de 1904 réédité dans *La pensée et le mouvant*, PUF, Paris, 1999 (1938), p. 265.

² C'était en revanche la thèse, entre autre, d'Alberti : « En effet, la peinture ne s'applique à imiter que ce qui se voit sous la lumière, *De la Peinture*, Paris, Dédale, 1992 (1435), p. 75. Cette conception marquera fondamentalement la pensée de l'art. Voir par ex. R. de Piles, 1681, *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres*, p. 33 : « Commençons par l'essence de la peinture qui est l'imitation des objets visibles »

³ Nous y reviendrons dans la partie VII.

⁴ Sur la lecture romantique du XIX^e qui fait de Léonard un démiurge, Burkhardt 1885 (1855), p. 648.

⁵ Müntz 1899, pp. 194-195.

⁶ Venturi, 1915, t. VII, partie 4, p. 942.

⁷ Müntz 1899 p. 196 : et Wölfflin 1911 (1898), p. 36

de Léonard, Gombrich établit un parallèle entre ce mouvement et les études hydriques du peintres¹.

Si Bergson préfigure la tradition d'interprétation qui caractérisera la *Cène* au XX^e siècle, et qui verra l'invisible plongé dans le matériel, il fait de Léonard même non seulement un objet de lecture par cette esthétique contemporaine, mais aussi le précurseur même dans la pratique et dans la théorie de cette esthétique du XX^e siècle (« La peinture ne consiste donc pas, *pour Léonard de Vinci...* »).

Dans sa complexité et sa richesse, l'œuvre de Léonard peut être à juste titre l'objet d'un nombre de relectures infinies, dont la teneur variera selon les protagonistes. Lorsqu'en 1939, le gouvernement fasciste consacre au peintre une exposition au Palazzo Reale, la personnalité de Léonard est présentée dans sa parenté étroite avec le régime en place qu'il préfigure.

Si è sentito, innanzi tutto, *che l'opera di Leonardo è pervasa del sentimento di un tempo futuro ; la modernità del suo pensiero è apparsa, così, immediatamente vicina al nostro sentire e al nostro tempo.* Insieme, si è sentito della profonda rivoluzione del modo di pensare e di agire che si è prodotta in Italia quando la dottrina politica del Fascismo fece comprendere il valore della vita e *dell'azione umana in vista della finalità dello stato*, richiamò i termini della saggezza ardua e severa che guidò in ogni tempo le genti d'Italia , quelle stesse, appunto, alle quali Leonardo ispirò la sua pratica quotidiana, *per costruire la sua anticipazione di un mondo* in cui la giustizia sarebbe stata veramente il frutto dell'intelligenza della potenza, della volontà.²

C'est son statut de peintre de cour et son rôle d'inventeur qui fonde l'essentiel de la rhétorique du comité de rédaction. Sur les 132 planches que contient le catalogue, plus de la moitié sont consacrées à des reconstitutions en maquettes des machines dessinées par Léonard³. On y loue sa compréhension de la « *magnifica realtà della guerra* »⁴ et son rapport aux machines « *come il mezzo per fare più ampie la possibilità umane* »⁵. L'introduction du catalogue reprend aussi le topos consacré de l'universalité de l'artiste, en le mâtinant de patriotisme dans une formule ad hoc : « *riconoscere in lui il prototipo dell'italiano universale* »⁶.

Dans la logique qui fait de Léonard le précurseur des arts, des sciences et même des régimes politiques, un rôle particulier est encore dévolu à la *Cène* dans le catalogue de ses productions artistiques. Si l'intégralité de l'œuvre du peintre est en elle-même une préfiguration du futur, en histoire de l'art. « [l]a *Cène* de cet artiste, peinte la dernière décade du XV^e siècle, est la première grande affirmation de l'ère nouvelle »⁷. Et Wölfflin de poursuivre : « La Sainte

¹ Voir E. Gombrich, « Les formes en mouvements de l'eau et de l'air dans les carnets de Léonard de Vinci » dans *L'écologie des images*, trad. A Lévêque, Paris, Flammarion 1983 (1969 pour l'article en question), pp. 207-208.

² Catalogue de la Mostra, 1939, pp. 13-14.

³ Sur les machines, voir Catalogue de la Mostra, 1939, planches 1-66 et 76-87. Les dessins et les peintures occupent les planches 95 à 132.

⁴ Catalogue de la Mostra, 1939, p. 16.

⁵ Catalogue de la Mostra, 1939, p. 18.

⁶ Catalogue de la Mostra, 1939, p. 18.

⁷ Wölfflin 1911 (1898), pp. 4-5.

Cène de Léonard est, avec la Madonne Sixtine de Raphaël, la peinture la plus notoire de l'art italien »¹. Dans la monographie qu'il consacre au peintre en 1935, Kenneth Clark soulève aussi cette question du point de vue de l'historien d'art confronté à cette peinture : « parvenu à ce stade, le critique se prend à hésiter, effrayé par la quantité d'écrits que ce chef d'œuvre a déjà suscité et par l'indiscutable autorité du chef d'œuvre lui-même »².

La notoriété de la *Cène*, le rôle d'initiatrice qui lui est imparti du point de vue de l'histoire de l'art et son statut de chef-d'œuvre ont un impact sur les restaurations. Elles participent à faire de la peinture un objet au statut sacré, qu'il faut impérativement conserver en dépit de sa forme lacunaire, les moindres traces de l'image originale possédant déjà en elle-même une valeur non seulement documentaire mais aussi quasiment culturelle³. Le statut de chef-d'œuvre dévolu à la *Cène*⁴ influence le travail du restaurateur qui se doit d'opérer avec une dévotion extrême⁵.

Une valeur spécifique est aussi attribuée à cette peinture dans la mesure précisément où elle appartient au passé du présent qui la considère (au passé des peintres lombards du XIX^e, de la philosophie esthétique de Bergson, ou de l'Italie fasciste des années 40). L'inscription nette de l'œuvre dans le passé contribue à faire rayonner le présent qui intervient ou qui s'exprime sur elle, puisque ce dernier l'intègre à son héritage et cherche à s'inscrire dans sa continuité. L'extrême valorisation de l'œuvre de Léonard et le rôle de préfiguration qui lui est imparti contribue donc à valoriser le présent qui s'en revendique. Pour que cette logique opère, la peinture doit donc impérativement être perceptible en tant que chef-d'œuvre du passé, et se doit donc d'être conservée sans qu'on efface les traces du passage du temps, et non reconstruite et remise à neuf (en vertu de la valeur autographique, on ne considérera toutefois pas les repeints des restaurateurs comme des traces historiques, mais comme des falsifications qui la dégradent). Cette logique est en jeu à partir de la restauration de Barezzi et caractérise les interventions de la première moitié du XX^e siècle.

4.2.6. Résumons-nous

S'il faut distinguer du point de vue technique les travaux des quatre restaurateurs qui interviennent sur la *Cène* entre 1853 et 1954, on remarquera une certaine similitude dans les opérations effectuées, qui tendent essentiellement à la consolider, à la nettoyer, et dans certains cas à réintégrer les parties jugées trop lacunaires. Cette similarité de la pratique s'explique selon nous essentiellement par la similarité des intentions qui y ont présidées.

¹ Wöllflin 1911 (1898), p. 33.

² Clark 1967 (1935), p. 171.

³ « die Überreste eines grossen Kunstwerkes *etwas Heiliges sind*, die man nicht verändern darf, sondern, nach tunlichster Befreiung von früheren Zutaten, *konservieren muss*, um auch der Nachwelt viel vom *Urbild* zu überliefern. » Möller 1952, p. 171. « In una teca di cristallo, *come una reliquia*, dovrebbe, a moi giudizio, conservarsi il Cenacolo Vinciano. » Cavenaghi 1908, p. 53

⁴ On notera qu'on trouve dans les 9 pages de l'article de Wittgens 8 occurrences du mot « capolavoro », et une quantité de synonymes du type « sacro dipinto ».

⁵ « Io ho fede che l'opera da me dedicata *con religiosa venerazione* alla grande composizione vinciana », Cavenaghi 1908, p. 52.

La volonté de conserver l'œuvre, et dans une moindre mesure de la débarrasser de certains ajouts postérieurs, tranche avec la volonté à l'origine des repeintures de Bellotti et Mazza. Cette volonté émerge au XIX^e siècle, et est sous-tendue par une nouvelle compréhension de la valeur historique, attribuée aux œuvres d'art du passé dans la mesure où elles sont considérées comme les témoins objectifs de l'époque de leur production. La valeur documentaire reconnue à l'art du passé contribue à affirmer dans la pratique le lien entre la valeur historique d'un objet d'art et ses fragments originaux. Cette nouvelle conception se traduira dans la théorie de la restauration par la mise en place d'une politique de conservation du patrimoine, appréhendé comme un témoignage dont le présent est l'héritier. Les grandes lignes de cette conception se maintiendront dans la première moitié du siècle suivant, et forment le cadre général dans lequel s'inscrivent les restaurations de la *Cène* dans la période susmentionnée.

Si tout objet d'art a une valeur historique, sa valeur artistique est aussi toujours en jeu dans le présent qui pratique les restaurations. L'œuvre d'art est artistique en tant qu'elle est belle jusqu'au début du XX^e siècle. Mais la logique positiviste soustrait la notion de beauté à la hiérarchie qu'introduisait une conception canonique. Dans la première moitié du XX^e siècle, l'existence artistique d'une œuvre n'est plus affiliée à la question du beau compris comme une propriété intrinsèque. Toutefois, elle existe en tant qu'œuvre d'art tant qu'elle est l'objet d'une expérience esthétique (au sens large de Brandi). La nécessité de cette expérience est l'objet du travail de l'instance esthétique au XIX^e siècle, et est à l'œuvre dans les phases de réintégrations de Cavenaghi et de Silvestri.

Telle que nous l'avons relevé au XIX^e siècle, l'utilisation du champ sémantique organique et vitaliste relativement aux œuvres d'art témoigne de leur inscription dans un temps linéaire et irréversible. Selon cette conception, on ne pourra pas remonter le temps et faire apparaître l'œuvre tel qu'elle était dans le passé. La seule solution possible dans cette logique pour s'opposer à sa destruction (l'œuvre, en vertu de sa valeur documentaire, doit en effet être conservée) est de la consolider. Les restaurations ne se contentent pas d'assurer sa conservation mais témoignent aussi dès l'intervention de Barezzi de la volonté de retrouver la peinture du maître. Toutefois, l'utilisation de ce même champ sémantique dans la première moitié du siècle suivant a une signification légèrement différente, révélatrice d'un nouveau rapport à la matière et au temps. Telle qu'elle se développe entre le XIX^e et le XX^e siècle la métaphore organique appliquée à l'œuvre d'art dans le cadre des restaurations culmine en effet dans l'identification de la vie de l'œuvre à la visibilité de ses fragments autographes, et dont la remise à jour assure « la *resurrezione del capolavoro* »¹.

On constate donc dans le discours des restaurations de la *Cène* une identification entre le caractère vivant de l'œuvre et la reconnaissance, non seulement de la matière présente ou performative, mais de la matière autographe (valorisée au détriment de toutes les autres). Ce déplacement s'explique par la place spécifique dévolue à Léonard et les impératifs de la valeur historique. Plus la reconnaissance de la valeur autographe s'accroît, plus l'instance

¹ Wittgens 1954, p. 12.

historique, préoccupée par l'œuvre en tant que monument historique à valeur documentaire, pensera comme nécessaire le retrait des repeints anciens¹.

La dernière intervention de Pelliccioli, (1952-53-54) radicalise la logique qui attribue une valeur suprême aux éléments autographes. En cela elle introduit la restauration à venir, qui confirmera encore plus radicalement ce tournant.

¹ On remarquera que l'évolution des techniques joue aussi un rôle dans ces phases de retrait. Toutefois, le bistouri dont se sert Pelliccioli existait bien avant le XX^e siècle.

5. L'authenticité comme valeur historique et comme valeur esthétique : 1979-1999

La pratique de la restauration s'est modifiée fondamentalement après la seconde guerre mondiale. Elle s'est encore notablement intensifiée dans les trente dernières années du XX^e siècle. De ce point de vue, le cas français est éloquent. Entre 1848 et 1936, le musée du Louvre n'employait que deux restaurateurs. En 1969 ils sont au nombre de six. En 1980, soit trois ans après la création de l'IFROA, la première exposition en France sur la restauration marque un tournant décisif : entre 1982 et 1989, près de 3500 restaurations sont opérées dans les musées français par plus d'une centaine de praticiens. En Italie, les dommages occasionnés pas la grande crue de l'Arno en 1966 amènent à la création du premier Institut de la Restauration dans une ville de province (Florence), près de trente ans après la création de l'ICR à Rome par Brandi. Dès lors, le nombre des interventions et les budgets qui leur sont alloués ne cesseront d'augmenter. Un code déontologique se mettra en place sous forme de Chartes, maintes fois rediscutées et réécrites, qui contribueront à définir à la fois concrètement et juridiquement le cadre du travail des restaurateurs¹.

Malgré les deux restaurations exécutées par Pelliccioli après la seconde guerre mondiale, le *Cenacolo* fera donc aussi l'objet d'une nouvelle intervention, qui s'inscrit dans le contexte d'émulation évoqué ci-dessus. Brandi l'avait prédit, balayant ainsi l'hypothèse d'une restauration qui serait une guérison définitive : « Questa pittura sarà sempre un *malato cronico* »².

5.1. La restauration

Aux problèmes préexistants (mauvaise adhésion de la préparation, paysage topographique discontinu et affaissé en son centre, taux d'humidité excessif et problèmes de microflores) se sont ajoutées en effet les complications engendrées par les hommes et le temps. Non seulement le décollement de la couche picturale a été encore accentué par les stratifications ajoutées à partir du XVIII^e siècle, mais les tentatives de consolidations ultérieures ont écrasé la pellicule picturale et engendré des tensions favorisant les craquelures. De plus, le développement urbain et touristique de la ville de Milan affecte la peinture du réfectoire de Santa Maria delle Grazie. Une concentration alarmante d'anhydride sulfureux généré par la pollution ambiante est mesurée dans la ville par l'ICR en 1969; les analyses effectuées dans les années 70 par le Laboratoire Provincial d'Hygiène et de Prophylaxie de Milan confirment ces résultats et leur impact néfaste sur l'air de la salle. Les nombreux touristes fonctionnent en effet comme vecteurs des pollutions extérieures, apportant avec eux une kyrielle de micro-organismes qui se déposent sur la peinture et se logent dans les différentes matières qui recouvrent le mur, venant ainsi s'ajouter aux champignons et aux moisissures préexistantes. Le va-et-vient constant contribue à faire varier la température du lieu. La voûte et le mur

¹ Trouvers 1999, pp. 3-6.

² Brandi 1954, p. 98.

oriental, reconstruits après la seconde guerre mondiale, réagissent différemment des éléments d'origine aux conditions climatiques, et occasionnent des problèmes de statique pour l'ensemble de la construction allant jusqu'à provoquer une légère fissure entre le nouveau mur et la paroi septentrionale qui supporte le *Cenacolo*¹.

Face à ces problèmes, le programme de la restauration entreprise en 1979 à l'initiative du surintendant alors en fonction Carlo Bertelli est défini selon deux objectifs : une action de consolidation sur l'environnement de la peinture, et un travail plus spécifiquement porté sur la surface picturale². Une fois encore, l'intervention se donne comme ambition fondamentale «to salvage perhaps the world's most abused masterpiece»³.

L'intervention relative à l'assainissement et à la sécurisation du milieu porte tant sur la statique générale du lieu que sur les conditions de l'air. En 1980, une structure métallique est conçue pour remédier aux problèmes de statiques générés par la relative autonomie des structures porteuses. Apposée au revers de la paroi septentrionale avec laquelle elle rentre en contact sur 63 points, par l'intermédiaire d'un caoutchouc synthétique appelé élastomère, cette armature est composée de barres d'acier verticales, assemblées entre elles par trois travées horizontales. Ces trois tiges sont encore fixées sur les parois latérales de manière à assurer la cohésion des murs du réfectoire et de la paroi septentrionale⁴.

L'entrée et la sortie du réfectoire ont été dotées de portes automatiques et hermétiques, qui permettent de réduire la pénétration de l'air extérieur pollué, et de limiter son intrusion aux seuls moments de l'entrée et de la sortie des visiteurs. Un système de filtration de l'air contenu à l'intérieur du réfectoire a été installé. Composé de trois sections filtrantes, il a pour objectif de faire baisser les concentrations de bioxyde de soufre, d'acide sulfurique et d'oxyde d'azote, et permet de maintenir la qualité de l'air ambiant et de purifier l'air véhiculé par le passage des touristes. Ce vecteur de pollution est encore diminué par les deux sas que les visiteurs doivent franchir avant d'atteindre la salle désirée ; équipés de portes à ouverture automatiques, ils forment deux pièces distinctes qui font office de filtres supplémentaires. Le nombre des visiteurs et le laps de temps qui leur est imparti est de plus rigoureusement contrôlé (20 personnes toutes les 15 minutes)⁵.

Un nouveau système d'éclairage a aussi été adopté. Il est caractérisé essentiellement par un système halogène installé sous la peinture, qui produit une lumière bleutée. L'éclairage naturel des fenêtres est filtré par un système double vitrage teinté, et la fenêtre de la paroi ouest située la plus près de la *Cène* a été équipée d'un store amovible commandé par une sonde photométrique. Tout un dispositif de contrôle, dont les données sont transmises à des ordinateurs, fonctionne désormais en permanence dans la salle : il est composé de senseurs

¹ Bertelli dans Heydenreich 1982 (1974), pp. 149-151, Brambilla 1983, pp. 9-10, Marani 1993, p. 464. Voir aussi le diagnostic établi dans : « La restauration de la Cène de Léonard de Vinci » dans *Analyses et conservation d'œuvres d'art monumentales*, Département des matériaux, EPFL, Lausanne, 1995, pp. 99-101.

² La réalisation simultanée de ces deux objectifs a toutefois rencontré des difficultés dues à la séparation des pouvoirs administratifs en deux instances distinctes - l'une étant plus spécifiquement habilitée à prendre les décisions concernant la peinture, et l'autre celles sur l'édifice architectural, Zorzi 1993, p. 79

³ Bertelli 1983, p. 666.

⁴ Bertelli dans Heydenreich 1982 (1974), p. 153.

⁵ Righini Ponticelli dans *Compte-rendu* 1998, pp. 12-13.

thermo-hygrométriques placés à l'intérieur et à l'extérieur de la salle, de témoins sensibles à la concentration des gaz polluants, d'un appareil mesurant la nature et le taux des particules en suspension et d'un système de caméras de surveillance¹.

En plus de ces mesures, une intervention sur la peinture même a été jugée nécessaire.

A la fin des années 70, l'état de la pellicule picturale est comme nous l'avons vu à nouveau jugé préoccupant. Les tentatives d'aplatissement des interventions précédentes n'ont pas permis d'enrayer définitivement le soulèvement des écailles, qui continuent à se décoller pour former de petits îlots concaves, érodés dans leurs extrémités, et qui finissent par se détacher du mur. L'abrasion de leurs contours laisse apercevoir *l'imprimitura bianca*. Elles sont en outre recouverte d'une matière brune, qui s'est aussi déposée dans les cavités formées par leur décollement et dans les craquelures qui strient l'ensemble de la surface. De très nombreuses stuccatures contribuent de plus à renforcer l'aspect accidenté et non-homogène de la surface². La restauration entreprise en 1982 par Pinin Brambilla sur la pellicule picturale comporte trois phases : une phase de consolidation, une phase de nettoyage et un travail de réintégration des parties lacuneuses.

La première phase de l'intervention visant à consolider la surface picturale et à enrayer le décollement des écailles a été réalisée à l'aide d'une gomme-laque débarrassée de sa cire et dissoute dans l'alcool, soit exactement le même matériau que celui qu'avait utilisé trente ans auparavant Mauro Pelliccioli³.

La phase de nettoyage qui suit la phase de consolidation s'inscrit elle aussi du point de vue de la pratique dans la logique de l'intervention initiée trente ans plus tôt par Pelliccioli, dont l'opération de nettoyage est jugée rétrospectivement peu approfondie et trop superficielle⁴. Les premiers essais de nettoyage sont initiés à la fin des années 70 et ont été réalisés avec la collaboration de Paolo Mora pour l'ICR, de manière locale et sur certains endroits choisis en fonction de la quantité de matière originale qu'on supposait présente. En 1980, le Comitato di Settore del Consiglio Nazionale per i Beni Culturali permet la réalisation d'un nettoyage plus étendu comprenant aussi les lunettes⁵.

L'ensemble a subi un premier nettoyage superficiel destiné à débarrasser la surface picturale des saletés, colles et autres matières organiques qui la recouvraient, puis un deuxième nettoyage plus poussé dont l'objectif était de retirer les stuccatures et les repeints. Le nettoyage de la pellicule picturale a été précédé par un diagnostic spécifiquement dévolu à la reconnaissance de la matière originale, dont l'objectif a été de déterminer « in quali aree fosse necessario e corretto di mantenere le ridipinture come testimonianze storiche di eventi significativi, in quali fosse possibile operare una pulitura parziale, in quali ancora fosse pensabile un sicuro recupero del colore originale »⁶.

¹ Righini Ponticelli dans *Compte-rendu* 1998, p. 13.

² Brambilla 1984, pp. 12-23.

³ Brambilla 1999, p. 356.

⁴ Brambilla 1984, p. 66.

⁵ Bertelli 1982, p. 85.

⁶ Brambilla 1999, p. 355.

Pour traiter adéquatement les différentes compositions des repeints appliqués durant les campagnes de restaurations antérieures, trois types de solvant ont été utilisés en fonction du résultat des analyses réalisées par Maschelein-Klein de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique de Bruxelles. Le premier est composé d'un mélange d'alcool méthylique et d'éthane-dichloro à proportion égale, le deuxième de formiate d'éthyle de dichlorométhane et d'acide formique (49:49:2), et le troisième de méthyle-éthyle-acétone et d'eau (25 :75)¹. Le solvant a été appliqué au pinceau sur des morceaux de papiers japonais. Dans les zones trop accidentées, il a été posé directement du bout du pinceau et les matières oléagineuses qui s'étaient incrustées entre les écailles ont été retirées mécaniquement². Les applications ont été répétées un nombre de fois variable en fonction de la solubilité des matières à retirer. Toutes ces interventions ont été exécutées par la restauratrice sous microscope binoculaire³.

Dans les zones jugées trop lacunaires relativement à la quantité de matière originale supposée récupérable, certains repeints ont été conservés. C'est le cas notamment des repeints situés sur le plafond (à l'exception d'une fine portion sur la droite), sur les tapisseries (à l'exception de certaines zones sur la tapisserie la plus proche du spectateur sur le mur de gauche), sur certaines parties des figures à la gauche du spectateur (tête de Jean, Pierre et Judas, manche gauche du manteau de Judas, manteaux d'André et de Barthélémy, chevelures, bouches et yeux de Jacques le Mineur et de Barthélémy), ainsi que sur la partie inférieure jouxtant la nappe de la table et comprenant les pieds des figures⁴.

La phase de réintégration qui a suivi le nettoyage témoigne des difficultés qui se sont posées à la restauratrice et à la Surintendance. Dans un premier temps, la réintégration a été effectuée par l'application d'un fond neutre de couleur beige, destiné notamment à diminuer l'effet jaunâtre de la préparation. Cette intervention s'est toutefois révélée insuffisante à maintenir la vision d'ensemble de la peinture, dans la mesure où la quantité de matière originale retrouvée sur l'ensemble était trop ténue pour permettre au spectateur de reconstituer l'image mentalement malgré son caractère discontinu. Face à cette difficulté, un type de réintégration à l'aquarelle colorée a été adopté, et une teinte plus claire mais proche de la couleur originale (Brandi) a été appliquée dans les zones manquantes. Localement, cette réintégration s'est toutefois faite plus soutenue, notamment dans les visages des apôtres et du Christ, et a véritablement été appliquée par superposition de lavis pour créer des reliefs et des modelés⁵.

L'intervention de nettoyage réalisée sur le cadre architectural⁶ a révélé deux interventions distinctes de repeints sur la partie droite. La plus ancienne des deux a été maintenue, compte tenu de la pauvreté de matière picturale originale récupérable. Au niveau des résultats, le nettoyage de la paroi de gauche a permis de faire réapparaître les trois portes entrouvertes situées entre les tapisseries, déjà visibles sur un certain nombre de copies. Un nettoyage plus

¹ Brambilla 1999, note 24 p. 441.

² On notera l'utilisation d'un vocabulaire spécifique aux effets divergents ; alors que Brambilla écrit avoir procédé dans certain cas « meccanicamente » (Brambilla 1999, p. 356), Franck parle d'un retrait « au scalpel » (Franck 1998, p. 99).

³ Brambilla 1999, p. 356.

⁴ Voir le schéma dans Brambilla 1999, p. 356.

⁵ Brambilla 1999 p. 357, Bertelli 1983, p. 684.

⁶ Sur le nettoyage du cadre architectural, Brambilla 1999, pp. 358-369.

approfondi effectué localement sur la première tapisserie située à la gauche du spectateur a fait ressortir des motifs floraux de couleurs rouge et azur apposés sur une base de couleur noire. Le nettoyage des tapisseries n'a toutefois pas été poursuivi. Les crochets qui les retiennent aux murs ainsi que leurs franges sont à nouveau visibles.

Le nettoyage de la paroi gauche a aussi révélé une série d'incisions ne correspondant pas aux lignes de la peinture ; elles pourraient indiquer une première intention non suivie du peintre. D'autres incisions tracées dans l'enduit ont été constatées au plafond, et ne coïncidaient pas avec les caissons tels qu'ils apparaissent. Le nettoyage plus poussé effectué sur le premier quart de la première rangée de droite a alors révélé une autre construction architectonique polychrome. La pauvreté de la matière originale retrouvée a toutefois convaincu la restauratrice de ne pas retirer le reste du repeint. Le retrait des ajouts les plus pesants de la paroi du fond, à la hauteur de la tête de Thomas, a permis la redécouverte du ciel léonardesque dans les deux fenêtres et la mise en relief des éléments architectural qui s'inscrivent sur cette paroi.

Le nettoyage des figures a été opéré progressivement de droite à gauche. Le retrait des retouches au pinceau redéfinissant les contours du visage de Simon a sensiblement modifié le profil de l'apôtre, faisant apparaître un nez plus droit et une barbe plus courte. L'essentiel du visage est toutefois définitivement perdu. Un nettoyage moins poussé a été effectué sur le vêtement de cette figure, révélant une laque rouge posée sur la couleur de fond vraisemblablement pour en définir le modelé. L'ensemble de la figure a subi une réintégration tonale.¹ Le nettoyage opéré sur la figure de Taddée a modifié l'apparence de la barbe et des cheveux de l'apôtre. Si le nettoyage effectué sur la main droite a permis d'en révéler le modelé, le repeint posé sur la main gauche a été conservé. Le retrait des repeints sur sa tunique ocre et le manteau vert qui couvre son épaule gauche n'a en revanche pas découvert une grande quantité de matière picturale originale, et ont été réintégrés tonalement². La fine barbe qui couvrait le bas du visage de Mathieu s'est révélée être le fruit d'une intervention postérieure, probablement due à une interprétation erronée de l'ombre portée du menton. La silhouette du visage (profil et chevelure) est apparue légèrement redessinée après le nettoyage, qui a également retiré les repeints qui accentuaient les yeux et les lèvres de l'apôtre. Trois types de stuccatures de nature et de couleurs différentes ont été identifiés et retirés des mains et du vêtement de l'apôtre. Les importantes lacunes du manteau ont été réintégrées³.

Le nettoyage de l'apôtre Philippe a achevé de modifier l'apparence statique et figée qui caractérisait encore cette figure après la restauration de Cavenaghi, et qu'avait déjà transformé l'intervention de Pellicoli. Les repeints qui couvraient l'ensemble des parties carnées et qui redessinaient les yeux et les lèvres ont été retirés, découvrant ainsi la bouche entrouverte de l'apôtre. Le travail de Brambilla a ainsi révélé les couleurs délicates de l'incarnation et le *sfumato* qui rend l'ombre du cou. Les mains ont aussi été repropotionnées. Le manteau rouge ne comportait en revanche que peu de matière picturale originale et a dû être réintégré⁴. Le

¹ Sur la figure de Simon, Brambilla 1999, pp. 375-379.

² Sur la figure de Taddée, Brambilla 1999, pp. 379-381.

³ Sur la figure de Mathieu, Brambilla 1999, pp. 381-385.

⁴ Sur la figure de Philippe, Brambilla 1999, pp. 385-387.

nettoyage de la figure de l'apôtre Jacques le Majeur a révélé son mauvais état de conservation. Certains repeints antérieurs de bonne qualité ont donc été conservés sur la veste verte pour pallier la trop importante visibilité de la paroi murale. Le visage de l'apôtre a dû être réintégré avec une insistance particulière, à l'aide d'une superposition de lavis à l'aquarelle. Certains détails comme une touffe des cheveux jouxtant le cou de l'apôtre ont toutefois pu être remis à jour¹. Le nettoyage de la figure de Thomas a permis le retrait des repeints et des stuccatures massivement posés sur la chevelure, les yeux et la main droite de l'apôtre. Des mèches de cheveux posées sur le ciel azur ont réapparu, ainsi que la main gauche, posée à côté de celle de Jacques, qui avait été vraisemblablement confondue avec un morceau de pain lors d'une restauration antérieure².

Entre le premier groupe formé par les six apôtres susmentionnés et les six suivants s'insère la figure du Christ. Il s'agit évidemment d'une figure centrale, autant d'un point de vue formel que théologique. Dans la mesure où elle sera de plus au centre de la polémique, il n'est donc pas étonnant que la restauratrice lui accorde une attention particulière dans la monographie sur la restauration publiée en 1999. Le diagnostic apposé à cette figure témoigne de nombreux repeints. La chevelure semble avoir été en grande partie retouchée ; en plus des traces laissées sur la main gauche du Christ par la tentative de dépose de Barezzi, la carnation des mains et du visage a été réintégré à l'aide d'une teinte opaque, et les traits du visage ont été repris et soulignés par des touches de couleurs. La tunique rouge et le manteau bleu ont de plus été repeints entièrement, au moins à deux reprises. L'ouverture de la porte en 1652 a en outre provoqué un certain nombre de fissures venues s'ajouter aux craquelures qui sillonnent la préparation.

La restauration opérée par Pellicoli avait déjà tenté un allègement de la surface³. La présente restauration a retiré les deux strates de peintures qui couvraient encore le manteau rouge et la tunique bleue. Le caractère lacunaire du visage tel qu'il est apparu après le nettoyage a suscité une polémique, et a nécessité un travail de réintégration. Ce cas de figure nous permet de souligner ici le caractère forcément subjectif du processus de réintégration, dans la mesure où il n'existe pas de critères *a priori* pour définir jusqu'où doit aller cette intervention. Brambilla le reconnaît implicitement : « L'intergrazione pittorica ha mirato a ottenere *una sufficiente leggibilità* del gesto e del modelatto »⁴. Il semble délicat de définir autrement qu'en terme d'une psychologie de la perception à quoi se rapporte le caractère « suffisant » de cette « lisibilité ».

A la droite du Christ, l'apôtre Jean compte parmi ceux dont le visage semblent avoir été le moins retravaillé lors des restaurations précédentes. Brambilla identifie néanmoins deux interventions distinctes concentrées sur les zones éclairées du visage ; la plus récente consistait en l'application relativement désordonnée d'une couleur tendant au verdâtre ; la

¹ Sur la figure de l'apôtre Jacques le Majeur, Brambilla 1999, pp. 388-390. Alors que ce visage est aux dires mêmes de la praticienne un des plus retouchés par la restauration, on notera que c'est celui qui a été choisi pour la couverture de la monographie qui lui est consacrée.

² Sur la figure de Thomas, Brambilla 1999, pp. 390-392.

³ Selon la restauratrice, ce nettoyage n'avait toutefois pas suffi à retrouver la peinture originale et laissait encore voir des repeints, Brambilla 1984, p. 66.

⁴ Sur la figure du Christ, Brambilla 1999, pp. 369-375.

plus ancienne a été effectuée dans des tons rosés, soulignant de brun les narines et les yeux. Ce second type de repeints se retrouvait aussi sur les mains de l'apôtre. Leurs retraits ont révélé l'état de conservation lacunaire des carnations originales. La veste rouge était recouverte par deux strates de matières tenaces qui ont du être retirées mécaniquement. Sur le manteau, un repeint vert recouvrait les écailles de peinture originale, qui se sont révélées être d'une dominante bleue après le nettoyage¹. La couche formée par les interventions sur la figure de Judas apparaît compacte et généralisée. Sur la veste violacée, le mauvais état de conservation de la matière originelle a justifié la conservation des repeints. En ce qui concerne le manteau, la restauratrice a opté pour la conservation du repeint qui recouvrait la manche gauche, là aussi en raison du peu de matière léonardesque susceptible d'être remise à jour. En revanche, un nettoyage plus poussé a pu être effectué sur la manche droite de l'apôtre, mieux conservée, faisant ainsi apparaître un manteau bichrome, vert sur la partie gauche et bleu sur la partie droite.² La partie haute du visage de Pierre a été nettoyée et réintégrée pour permettre son adéquation avec la partie basse sur laquelle le repeint a été conservé. Le nettoyage effectué sur la main gauche a révélé ce qui semble être un repentir au niveau du pouce. Le repeint grisâtre recouvrant la veste bleue a été retiré. Le manteau est apparu d'un rouge orangé après l'opération de nettoyage³.

Le nettoyage effectué partiellement sur le visage d'André a permis la remise à jour des proportions de la tête et l'émergence d'une couleur blanche dessinant la barbe. Les stuccatures appliquées près de l'œil gauche et sur la main gauche de l'apôtre ont été retirées. Le nettoyage de la veste a révélé une couleur jaune, alors qu'elle paraissait orangée avant la restauration. Le visage a dû être réintégré pour recréer un effet d'unité⁴. Les repeints appliqués aux cheveux de Barthélémy ont été allégés et son profil original, de dimensions plus petites et sans barbe, a été récupéré. Deux types de repeints ont été identifiés par la restauratrice sur le visage et le cou de l'apôtre : le premier est de couleur rose et se retrouve sur d'autres carnations dans l'image ; le deuxième, aquarellé, est concentré sur la barbe. Même fragmentaire, la partie éclairée du visage laisse toutefois apercevoir des détails originaux comme le tracé des oreilles et de la bouche. Le repeint vert de la tunique a été retiré. Le visage et les plis de la tunique ont été réintégrés⁵.

Une vaste campagne de documentation textuelle et visuelle a été réalisée, sous forme de comptes-rendus, de diapositives et de photographie prises à la lumière rasante ou avec un objectif macro. Comme nous l'avons mentionné dans la deuxième partie de ce travail, des reconstitutions sur papier, notamment du motif mille-fleurs des tapisseries et des caissons du plafond ont été réalisées⁶.

¹ Sur la figure de Jean, Brambilla 1999, pp. 393-395.

² Sur la figure de Judas, Brambilla 1999, pp. 396-398.

³ Sur la figure de Pierre, Brambilla 1999, pp. 398-401.

⁴ Sur la figure d'André, Brambilla 1999, pp. 402-405.

⁵ Sur la figure de Barthélémy, Brambilla 1999, pp. 407-410.

⁶ Brambilla 1999, pp. 355-357.

Les résultats de cette restauration sont jugés positivement par les principaux acteurs de l'intervention. Pour les partisans de la restauration, l'image de la *Cène* a retrouvé depuis 1999 sa luminosité et sa chromatique d'antan. Dans un grand nombre de cas, la découverte d'une plus grande quantité de matière originale que prévu a aussi permis la récupération de détails témoignant de la finesse et de la précision du travail de Léonard. Le retrait des couches de repeints a accru la lisibilité de l'espace architectonique, et les visages des apôtres, qui avaient été altérés jusqu'à paraître grotesques, ont enfin retrouvé leurs vraies morphologies¹.

L'intervention de restauration a toutefois suscité la polémique. Dans ses grandes lignes, le débat porte sur la nature de la peinture remise à jour et à la légitimité des phases de réintégrations². Les critiques ont aussi questionné le rôle joué par l'entreprise Olivetti, qui a pris à sa charge le financement complet de l'ouvrage, et qui en plus d'assurer la coordination d'études scientifiques de physique et chimie dans lesquelles se sont engagées différentes équipes de spécialistes de l'université de Milan, mais aussi de Lausanne et de Munich, a financé une série de publications dont certains questionnent l'objectivité³.

Mais surtout, la lecture critique apprécie négativement la comparaison entre la nouvelle image de la *Cène* telle qu'elle se présente aujourd'hui sur le mur et celle qui était visible à la suite des interventions de Pelliccioli, jugée supérieure à la lumière d'une valeur sur laquelle nous allons revenir. Les principaux acteurs de la restauration imputent cette réception critique, selon une hypothèse au demeurant fort probable, à l'incidence du caractère quasi mythologique de l'œuvre sur le regard du spectateur, forcément surpris par les modifications apportées. Les critiques engendrées par le nettoyage seraient donc essentiellement le produit du décalage entre la réalité de la peinture léonardesque remise à jour et le souvenir de quelques nostalgiques conditionnés par une vision séculièrement déformée⁴. Si l'essentiel de la critique formulée par les détracteurs touche effectivement au domaine de la perception visuelle, leur argumentation est toutefois moins basée sur une critique des modifications ponctuelles que sur des questions touchant à la perception de l'ensemble.

¹ Voir Bertelli 1982, p. 85, et cat. expo 1983-84, p. 12 : « the unexpected luminosity of the original color ».

² Nous nous contentons ici de mentionner ces deux points d'achoppement. Sur la question de la nature de la peinture remise à jour, qui pourrait consister essentiellement dans des couleurs de sous-couche, Brandi 1954, p. 99 : « C'è pericolo a rimuovere la gomma lacca e c'è pericolo di trovare solo un colore di preparazione, un colore « fisico », come si è detto. » Bertelli dans Heydenreich 1982 (1974), pp. 153-155 prévient la critique et impute cette crainte à l'utilisation d'un solvant inadéquat. Sur la question (à notre avis légitime, et qui mériterait un développement à l'aide d'outil d'analyses philosophiques) de la pertinence de retirer des repeints pour en ajouter d'autres, Franck 1998, p. 109 et Beck 2003, pp. 8-10.

³ Kemp 1991, p. 14 « perhaps the best we can hope for is that our vandalism should be motivated by piety and not by the greed of the consumer society ? » et Still 2004, p. 4. Pour une contre-argumentation, Marani 1993, p. 465. Sur l'intervention de l'entreprise Olivetti, voir le texte de Zorzi 1988, qui donne comme motivations de l'entreprise 1. Une conviction théorique : « la technologie représente en soi un progrès de la conscience humaine, qui prend en charge tout le passé de l'humanité, au moment même où elle l'entraîne vers le futur. » (p. 79), 2. le patriotisme : « la deuxième raison, c'est que nous sommes une entreprise italienne : nos racines sont en Italie, pays dont le patrimoine artistique est immense » (p. 80), et 3. la question publicitaire : « Il est important (...) d'être présent et actifs à l'intérieur des lieux et des événements qui, à un moment donné, sollicitent le plus de gens, et qui font qu'on est perçu avec sympathie et apprécié pour ce que l'ont fait » (p. 80).

⁴ Ainsi Bertelli, dans cat. expo 1983-84, p. 12 : « we are accustomed to think of Leonardo's milanese work as dark » et Brambilla 1999, p. 430 : « L'immagine con la quale oggi l'Ultima Cena si presenta è molto lontana dallo stereotipo cui eravamo tradizionalmente abituati. »

Le nettoyage poussé auquel a été soumise la peinture a en effet permis de récupérer moins d'un quart de la matière qui devait être posée originalement sur la paroi murale¹. Jacques Franck, consultant permanent pour le Armand Hammer Center for Leonardo Studies à l'université de Los Angeles, décrit la peinture comme « pâle, fantomatique »². Le caractère diffus de la représentation telle qu'elle apparaît aujourd'hui est aussi relevé par Kemp, qui l'attribue notamment à l'éclairage halogène et à la réintégration aquarellée, laquelle « gives a kind of subdued, pastel-like coherence which is very different from the vivid sense of reality which the earliest spectators all recalled »³.

Kemp pose ainsi la question du résultat de l'intervention dans la perspective altruiste qui caractérise comme nous l'avons vu toutes les restaurations : « Do we best serve Leonardo's ghostly original by reducing it to serve of archaeological shards devoid of any coherent effect ? »⁴ Et Marani de reprendre cette interrogation dans une lettre ouverte publiée deux ans plus tard, et de répondre, à l'opposé de ce que sous-entend Kemp : « credo di sì »⁵.

Dans la mesure où ce type de polémique reprend tout à fait les éléments caractéristiques des discussions qui ont accompagnées les grandes campagnes de nettoyage réalisées ces vingt-cinq dernières années sur des chefs d'œuvre de la peinture⁶, nous tenterons d'envisager la différence entre ces deux réceptions non seulement dans le cadre de la tension entre les intérêts de l'instance historique (« to serve of archaeological shards ») et de l'instance esthétique (« any coherent effect »), mais aussi relativement à la notion théorique qui nous semble en jeu.

5.2. Contexte théorique

Du point de vue de la pratique, l'intervention de nettoyage opérée par Pinin Brambilla s'inscrit dans la continuité directe de la deuxième intervention de Pelliccioli. Nous tenterons de souligner dans la seconde partie de ce chapitre dans quelle mesure la similitude des pratiques nous renseigne à nouveau sur une continuité des enjeux du point de vue théorique, et inscrit cette dernière restauration dans la logique de conservation héritée du XIX^e siècle et réactualisée dans les théories de Brandi, qui reste une référence clé pour les restaurations des vingt dernières années au XX^e siècle⁷. Dans un deuxième temps, nous chercherons à montrer

¹ 15-20 % selon Franck 1998, p. 106, Still 2004, p. 2.

² Franck 1998, p. 100.

³ Kemp 1995, p. 365.

⁴ Kemp, 1991, p. 14.

⁵ Marani 1993, p. 466.

⁶ Dans le débat sur la restauration de la *Chapelle Sixtine*, voir par exemple l'interprétation optimiste du nettoyage fait par Richemond, et qui selon l'auteur révèle les qualités du vrai Michel-Ange : « Aujourd'hui que des siècles de maladresse et de poussière ont été enlevés par l'équipe de restauration, il se révèle comme un coloriste aussi stupéfiant qu'exubérant », R. Richemond, *La chapelle Sixtine redécouverte*, Herscher, Paris, 1993(1992), p. 102, et la lecture de Trouvers, qui la qualifie de « pictocide », reprenant ainsi l'idée d'un rapport complexe entre la vie de la peinture comme image et la conservation d'une certaine matière, Trouvers 1999, p. 5.

⁷ La traduction française que nous avons consulté date de 2001, et a été réalisée à l'initiative de deux praticiennes françaises, qui jugent ce texte être « un outil indispensable pour notre pratique professionnelle quotidienne ». Mouterde et Verguez, *Postface* de Brandi 2001, p. 196. Sur les grandes idées (conservation, établissement d'un diagnostic préliminaire, d'une documentation archivée) qui soutiennent la démarche

que la même notion théorique est au centre de l'intervention pratiquée par Pinin Brambilla, du discours qui la légitime et des critiques négatives qui l'ont fustigée. Il s'agit selon notre hypothèse de la notion d'authenticité. Les différences d'appréciations auxquelles elle conduit s'expliquent selon nous par les différences des interprétations auxquelles elle est soumise. La polysémie qui caractérise son emploi dans le domaine artistique nous semble être le fruit de la déconstruction qu'elle a subie dans l'art contemporain des vingt dernières années du XX^e siècle.

L'opération de consolidation réalisée par la restauratrice inscrit son travail dans la continuité d'intention qui a caractérisé les interventions sur la *Cène* à partir de Barezzi. Le nettoyage poussé réalisé sur la peinture la situe plus spécifiquement dans la suite directe de la dernière intervention pratiquée trente ans auparavant par Pellicoli. Carlo Bertelli s'y réfère d'ailleurs explicitement en citant Franco Russoli, son prédécesseur à la Surintendance, qui reconnaissait déjà à la fin des années 70 la nécessité de « take up again the *unfinished work* of cleaning the picture »¹.

Suivant notre logique, cette filiation pratique est indicatrice d'une filiation théorique, et ancre cette intervention dans les enjeux dont nous avons esquissé à grand traits l'émergence et l'évolution au chapitre précédent. Les motifs théoriques essentiels de cette tradition telle que nous en avons relevé le développement et l'expression dans la première moitié du XX^e siècle ponctuent aussi le discours qui accompagne l'intervention réalisée dans les deux dernières décades du siècle passé. On retrouve en effet inchangée la métaphore de l'œuvre vivante (« As Father Caccin says, « The Last Supper is the most important *dying things* in the world »²), ainsi que son évolution technologique et thaumaturgique (« We now have numerous new technologies, and, *like doctors with a dying patient*, we can use them »³).

L'importance historique de Léonard et la polyvalence qui caractérise la réception de cet artiste est aussi reprise dans le discours de Bertelli⁴. D'une manière un peu kitsch, le caractère artistico-scientifique de la figure de Léonard est réinvesti par le surintendant et discrètement déplacé dans le présent de la restauration, permettant ainsi l'établissement d'un lien entre l'artiste scientifique et la scientifique artiste :

I see a man, an artist of some 40 years, arguing with lawyers in a piazza of Renaissance Milan. (...) Five century passed. Now, when I visit the monastery of Santa Maria delle Grazie, I see a woman. Her concentration must at times rivals Leonardo's. The woman, Dr. Pinin Brambilla Barcilon, works at a microscope about the size of a dental X-ray machine.⁵

patrimoniale depuis le XIX^e siècle (tout au moins en théorie) et leur actualisation dans les 30 dernières années du XX^e siècle : P. et L. Mora, P. Philippot, *La conservation des peintures murales* Compositori, Bologne, 1977.

¹ Bertelli, dans cat. expo 1983-84, p. 11.

² Bertelli 1993, p. 680. Voir aussi p. 684 : « More important it will give those future generations a « Last Supper » *that still lives.* »

³ Bertelli 1993, p. 681.

⁴ « *Scientist as well as artiste*, Leonardo... » Bertelli 1993, p. 669.

⁵ Bertelli 1993, p.666.

Plus loin : « You have to think like the artist , says restorer Dr. Pinin Brambilla Barcilon »¹.
Et encore : « Like Leonardo, Dr. Brambilla works with a paintbrush »².

En fait, cette situation du praticien à mi-chemin entre la figure de l'artiste créatif, de l'ouvrier sous contrôle et du scientifique (suréquipé dans sa version postmoderne) affleurait déjà à la surface du discours tenu par Russoli sur la personnalité Pelliccioli, décrit « (...) se servant d'un *bistouri* ou de *pinceaux* très fins, guidé par *sa sensibilité* et *son expérience*, attentif aux conseils de la commission »³. Paradoxalement, c'est donc lorsque la figure du restaurateur est revendiquée comme une figure des plus scientifiques et des plus objectives que réapparaît l'ancien *topos* du restaurateur-artiste.

Dans la même logique, on pouvait déjà relever lors de l'intervention de Pelliccioli, malgré la volonté affirmée de rendre public et d'en terminer avec la rhétorique du secret qui avait entouré les matériaux utilisés pour la restauration de la *Cène* au moins jusqu'à Cavenaghi, la substitution d'une rhétorique chimico-magique. Ainsi selon Franco Russoli, la gomme-laque utilisée par le restaurateur est une « substance cohésive *vraiment miraculeuse* »⁴. Au récit hagiographique de la *Cène* de sa production et de sa survie, notamment lors du bombardement de 1943, vient ainsi s'ajouter le récit hagiographique de ses restaurations. Le vocabulaire du miraculeux utilisé dans les publications destinées à une large diffusion s'inscrit précisément dans la place laissée vide par une rhétorique du secret. Le fort pouvoir d'attraction qu'émettait l'aura du secret semble ainsi avoir été déplacé dès 1952 dans une rhétorique entre religion et médecine qui sera réactualisée lors de la dernière restauration.

Si le discours qui accompagne cette intervention présente de nombreux motifs issus de la tradition héritée du XIX^e et transmise par Boito et Riegl jusqu'à Brandi, il nous semble que la phase de nettoyage s'en détache aussi par sa radicalité. En s'inscrivant en deçà du point de rupture de la tradition de conservation que nous avons évoquée au chapitre précédent (soit après la seconde intervention de Pelliccioli), cette restauration dépasse les impératifs de consolidation. Il n'est donc pas surprenant qu'elle rencontre au sein de la logique patrimoniale des détracteurs, qui ne contestent pas seulement le résultat du nettoyage effectué, mais remettent en question sa légitimité d'un point de vue déontologique.

Bon nombre des critiques formulées à l'encontre de cette dernière intervention sont en fait sous-tendues par une argumentation construite sur la conception de la restauration comme action de conservation. Dans la réponse à Marani qu'il fait publier deux ans plus tard dans le périodique *Raccolta Vinciana*, Kemp mentionne les deux seuls critères qui sont selon lui à même de justifier une intervention. La restauration n'est ainsi légitime que 1. si l'intégrité structurelle de l'œuvre est menacée, ou 2. si l'œuvre est défigurée (« grossly defigured ») et son impact compromis (« its impact is severely compromised »)¹. Cette argumentation semble avoir pour arrière-plan les acquis théoriques transmis par Brandi : d'une part, l'intervention sur l'œuvre est jugée légitime par Kemp en tant qu'elle soustrait la matière de l'œuvre d'art

¹ Bertelli 1993, p. 674.

² Bertelli 1993, p.676.

³ Russoli 1954, p. 69.

⁴ Russoli 1954, p. 69.

aux dégradations du temps qui la menacent et risquent de causer sa perte. On retrouve donc ici les thèmes brandiens de la matière de l'œuvre comme objet de la restauration, et la nécessité d'intervenir sur cette matière en cas de dégradation dans le but d'assurer sa transmission aux générations futures. D'autre part, cette intervention doit s'inscrire relativement à l'impact de l'objet et travailler à maintenir la possibilité de son appréhension, soit dans la terminologie du fondateur de l'ICR, à maintenir la possibilité d'une épiphanie de son image². Or selon Kemp, le nettoyage réalisé sur la *Cène* n'était pas légitimé par un impératif de conservation. Elle témoigne au contraire d'une autre logique : « The decision to embark on what is close to a « total cleaning » - that is to say removing anything which is not considered « original » - necessarily involves a large component of aesthetic choice and considerable confidence in our techniques »³.

La tension entre une logique théorique qui prône la conservation et la pratique poussée du nettoyage caractéristique des grandes restaurations d'œuvres majeures de ces vingt dernières années⁴ est aussi au centre du discours des partisans de la présente restauration, qui désamorcent ce paradoxe en légitimant l'opération de nettoyage en regard essentiellement des questions de conservation, et rejettent toutes ambitions esthétiques.

La nécessité du nettoyage est ainsi présentée comme une mesure essentielle pour conserver la *Cène*. C'était déjà la dialectique soutenue en 1954 par Wittgens⁵ ; elle sera reprise par les acteurs de l'intervention suivante dès le début des années 80. Ainsi, selon le surintendant Carlo Bertelli : « [L']asportazione dalla superficie degli strati accessori diventa un intervento prioritario per la conservazione immediata e per un impostazione corretta dei problemi della conservazione a lungo termine »⁶. Elle est aussi employée *a posteriori* pour la légitimer, comme le fait par exemple Giuseppe Basile, coordinateur général des travaux d'intervention⁷, ou Marani, qui répond dans sa lettre à Kemp que le nettoyage a été réalisé « principalement dunque per un motivo conservativo (...). Il fine non fu dunque estetico »⁸. Dans ce discours, le retrait des repeints est donc pensé comme l'option la plus rationnelle pour remédier aux problèmes liés aux tensions et aux problèmes de microflore générées par les nombreuses stratifications qui caractérisaient la surface picturale de la peinture avant l'intervention de Brambilla. Elle correspond à une nouvelle solution en matière de conservation, qui s'inscrit

¹ Kemp 1995, pp. 359-360.

² Voir Brandi 1963 (2001). On notera que la dégradation de la matière (et non de l'image) est a priori l'objet et le moteur de la restauration chez Brandi. Il est toutefois difficile de conserver cette distinction dans la pratique.

³ Kemp 1995, p. 360. Nous ne nous arrêtons pas ici sur la notion de nettoyage intégral (« total cleaning ») ; notons juste qu'elle est appréciée négativement dans les dernières années du XX^e siècle, et que les restaurateurs se défendent de l'avoir pratiquée (« le concept et l'expression même de nettoyage intégral de l'œuvre apparaissent particulièrement inadéquat pour définir le travail accompli jusqu'ici », Petrarolo dans *Compte-rendu* 1998, p. 8), alors que leurs détracteurs les en accusent (voir aussi ce mécanisme dans le débat sur la *Chapelle Sixtine*).

⁴ Voir les interventions pratiquées sur *Les Noces de Cana* de Véronèse, ou les fresques de la *Chapelle Sixtine*.

⁵ « [I] problema della rimozione delle ridipinture (...) s'impose come indispensabile. » Wittgens 1954, p. 8.

⁶ Bertelli dans Heydenreich 1982 (1974), p. 155.

⁷ « [L']intervention sur le contexte pictural était prioritaire et inéluctable » Basile, dans *Compte-rendu* 1998, p.7.

⁸ Marani 1993, p. 464.

en rupture avec la logique qui consolidait les couches les unes sur les autres, compromettant en fait la peinture¹.

Les acteurs de la restauration appuient aussi leur raisonnement sur la méthodologie de Brandi. Réalisé pour obtenir «une plus claire perception et une meilleure compréhension des valeurs autographes de l'œuvre»² (intérêts de l'instance historique), le nettoyage est précautionneusement entrepris, et les repeints qui ne recouvrent que la préparation sont conservés pour prévenir la difficulté d'appréhension de l'ensemble que générerait la visibilité de la préparation ou du mur. De plus, l'intervention de réintégration est pratiquée dans le but de répondre «à l'engagement de procéder au rétablissement de l'unité potentielle de l'œuvre»³ (intérêts de l'instance esthétique). Cette présentation du travail et l'utilisation d'un vocabulaire *ad hoc* permet son rattachement à la tradition de conservation de la première moitié du XX^e siècle. Bertelli reconnaît toutefois une autre raison à ce nettoyage : bien qu'« importanti per la conservazione del dipinto », il est aussi « specialmente importanti per la *conoscenza del vero Leonardo* »⁴.

La rhétorique d'une découverte des aspects réellement léonardesques caractérisait déjà le discours sur la restauration de Pelliccioli⁵. Carlo Bertelli la réinvestit toutefois pour situer son intervention dans une certaine discontinuité d'avec les restaurations précédentes : ainsi, le programme de travail qu'il définit « si propone, per la prima volta, *di salvare non una contraffazione retorica e inerte ma la vera, grande e struggente pittura di Leonardo* »⁶.

L'ancien surintendant oppose ici deux termes qui seront fondamentaux pour cerner la logique spécifique de son travail. Il considère ainsi que les interventions précédentes n'ont conservé finalement qu'une contrefaçon (*contreffazione*), c'est-à-dire un faux ; en revanche, la dernière restauration est celle qui sera apte à révéler la vraie peinture (*vera pittura*) de Léonard. Au cœur de cette tension entre fausse œuvre et vraie œuvre se situe la notion d'*authenticité*, et l'interprétation spécifique qu'en fait l'auteur. Selon notre hypothèse, cette notion et sa critique postmoderne jouent en effet un rôle central dans la pratique et dans la réception de la récente restauration, comme en témoigne l'échange épistolaire de Marani et de Kemp, qui s'expriment respectivement en tant que défenseur et en tant que détracteur de l'intervention.

En réponse à l'article intitulé « Authentically dirty pictures » de Kemp, Marani tente de donner un cadre à la notion d'*authenticité*. Le nettoyage réalisé sur la peinture a ainsi permis selon l'auteur de récupérer la « pittura originale intesa qui nel senso di pittura *autentica, oggettivamente* »⁷. L'auteur postule donc pour l'existence d'une *authenticité* objective, assimilée à l'originalité de la matière picturale.

¹ Bertelli dans Heydenreich 1982 (1974), pp. 149-156, Marani 1993, p. 464. Cette argumentation fonctionne relativement à une certaine conception de ce qu'est « la peinture ». Nous y reviendrons.

² Petrarola, *Compte-rendu* 1998, p. 8.

³ Petrarola, *Compte-rendu* 1998, p. 8. Brambilla éclaire son intervention à la lumière d'une même logique et d'un même réseau sémantique directement repris de Brandi « Il raggiungimento di un *equilibrio nella lettura d'insieme* » ou « ai fini di una *maggiore lisibilità e unità sostanziale dell'immagine* » Brambilla 1999, p.357.

⁴ Bertelli 1982, p. 85.

⁵ Voir par ex. Wittgens 1954, p. 8.

⁶ Bertelli 1982, p. 88.

⁷ Marani 1993, p. 464.

Cette interprétation de la notion d'authenticité s'inscrit dans la logique moderne émergée au XIX^e et qui débouchera en mars 1957 sur l'énonciation d'une loi sur la propriété intellectuelle dans le code pénal français. En matière d'arts plastiques non soumis à la reproductibilité, l'authenticité d'une œuvre est en effet reconnue d'un point de vue juridique relativement à la conformité entre son auteur (attesté par une signature, déclaré par une attribution stylistique ou historique, etc.) et son créateur. A l'inverse, une œuvre est dite « fausse » lorsque la matière qui la compose n'est pas de la main de l'artiste auquel on l'attribue¹. On notera que la contrefaçon est généralement aussi le produit d'une volonté de tromper².

À partir du moment où l'origine de l'œuvre est identifiée, et que le rapport qu'elle entretient avec l'artiste auquel elle est attribuée est reconnu conforme, selon les modalités que nous avons mentionnées (garantie du lien entre production et producteur), une œuvre peut acquérir le statut d'œuvre originale³. Selon cette logique, la reconnaissance du caractère autographe d'une œuvre est donc le moment clé de son authentification. Comme nous l'avons vu, l'intervention de nettoyage réalisée a précisément été précédée par un diagnostic cherchant à attribuer à Léonard une certaine quantité de matière picturale, radicalement distinguée par la suite du reste de la matière présente sur la paroi. Suivant l'interprétation de la notion d'authenticité dont nous avons évoqué la logique ci-dessus, la matière non autographe présente sur la *Cène* a été envisagée comme non authentique, sa prédominance sur la paroi contribuant à faire de l'image une contrefaçon, un faux.

Seule la matière autographe peut donc être dite authentique. En partie, c'est aussi la thèse de Kemp dans l'article du *Times*, puisqu'il s'agit pour l'auteur de penser les parties obscures d'une œuvre comme la *Chapelle Sixtine* non comme une accumulation de saleté, mais, au moins partiellement, comme le système d'ombrage appliqué à sec par Michel-Ange lui-même, et donc authentique (d'où le titre ironique : « *Authentically dirty...* »).

Nous appellerons cette première interprétation de la notion d'authenticité « authenticité historique ». Dans le discours des partisans de la restauration, cette notion est en effet investie d'une valeur propre, et devient l'enjeu prioritaire de l'intervention. Il conviendra alors de remettre à jour les bribes de la matière léonardesque dans une perspective philologique héritée du XIX^e siècle : « il restauro attuale è quello che cerca d'essere *il più filologico* possibile, recuperando le sparse de parole di quello che dovette essere un vasto poema »¹. Dans la mesure où cette volonté se légitime relativement au moment de la production de l'œuvre, elle est un objectif de l'instance historique. La notion d'authenticité est donc reconnue dans le moment critique de la restauration comme *une valeur historique*, et est amenée à jouer un rôle prédominant dans les interventions de la fin du XX^e siècle.

¹ Ainsi le fils de Picasso, parlant des certificats de faux établis par le Comité Picasso, dépositaire du droit moral sur la propriété intellectuelle de l'artiste : « c'est la formule qui est employée : « ceci *ne peut pas être de la main de Picasso* ». C. Picasso dans cat. expo. 1988, p. 43. Nous reviendrons sous peu sur les nombreuses exceptions à cette règle. Pour une analyse plus fine des rapports entre faux et authentique, voir L. Stephan, « Le vrai, l'authentique et le faux » dans *Cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, 1991, pp. 7-38.

² Schmitt dans cat. expo. 1988, p. 46.

³ « [O]n dit d'une œuvre d'art d'un artiste donné qu'elle est originale quand elle est réellement de l'artiste dont elle présente toutes les caractéristiques, ou, le cas échéant, la signature. », « Règles de la profession d'antiquaire et négociant en œuvre d'art originales : Us et coutumes », Syndicat National des Antiquaires, dans cat. expo 1988, p. 48.

Une autre interprétation de la notion d'authenticité coexiste cependant avec l'authenticité objective dont se réclament Marani et Bertelli, et caractérise le discours des détracteurs de la restauration.

L'article publié dans le *Times* propose en effet une lecture critique de la restauration alors en cours. Pour Kemp, le bilan de l'intervention est essentiellement négatif, dans la mesure où celle-ci a modifié la réception de la peinture par le spectateur, et génère désormais une « impossibility of recapturing the « *original* » in terms of the « *authentic experience* » »². L'authenticité n'est donc plus seulement liée à la question de l'autographie de la matière de l'œuvre. Elle est au contraire réinvestie dans le domaine de l'expérience de l'objet d'art. Ce déplacement est un produit logique de l'héritage kantien qui marque le XX^e siècle et dont nous avons relevé par exemple l'influence sur la définition de l'artistique chez Brandi, compris essentiellement comme une qualité attribuée par une *expérience* du sujet, et non comme une propriété intrinsèque de l'objet. De la même manière, l'authentique est envisagé ici par Kemp comme un critère du jugement empirique : dans la mesure où l'expérience que le spectateur peut faire aujourd'hui de la *Cène* lui semble trop éloignée de l'expérience supposée originale, l'authenticité de l'œuvre est remise en question. Dans cette logique, l'originalité par rapport à laquelle on juge de l'authenticité d'une œuvre est donc pensée comme une originalité de l'expérience, et non de la matière.

Cette interprétation envisage donc la question de l'authenticité d'une œuvre relativement à *sa réception* en tant qu'œuvre d'art, et pense l'authentique comme *une valeur esthétique*. Il est frappant de constater que la majorité des détracteurs de la restauration développent une argumentation basée sur une logique similaire. C'est le cas par exemple de Franck :

La conservation-restauration moderne associe trop souvent la notion d'*authenticité* à la seule matière originale. (...) A vrai dire, *la notion d'authenticité relève moins de la quantité de matière originale conservée que du bon état de conservation des éléments de la matière originale qui ont formé l'essentiel de l'image de l'œuvre.*³

Les éléments de la matière auquel l'auteur fait allusion sont en fait les glacis à l'huile qui modèlent les volumes et produisent l'effet de vie et de dynamisme qui caractérisait l'impact de la représentation de Léonard, c'est à dire en termes brandiens l'image de l'œuvre⁴. « C'est donc la bonne conservation de cette partie « noble » de l'image qui assure au cours du temps le maintien de *son identité esthétique originelle*, et par conséquent celui de son *authenticité véritable*. »⁵

L'authenticité d'une œuvre se mesure donc ici aussi relativement à l'authenticité de sa réception en tant qu'image. Suivant cette logique, le retrait des repeints n'est pas la garantie de l'émergence de la « vraie peinture ». Dans le cas de la *Cène*, l'auteur fait même l'analyse

¹ Marani 1993, p. 466.

² Kemp 1991, p. 14.

³ Franck 1998, p. 104.

⁴ « la partie la plus signifiante de l'image de l'œuvre est le produit de couches très minces (glacis et autres), très travaillées, qui recouvrent une matière sous-jacente plus considérable en quantité mais moins signifiante en terme d'image achevée. » Franck 1998, p. 104.

⁵ Franck 1998, p. 104.

inverse : « Toute matière étrangère (repeint) qui contribue (...) à donner une bonne perception de l'œuvre, possède *ipso facto* une sorte d'authenticité, d'ordre *spirituel* puisqu'elle n'en possède aucune sur le plan *matériel* »¹. Selon lui, « les restaurations successives du chef d'œuvre (...) avaient maintenu grosso modo un état de l'image *spirituellement fidèle* à l'élément le plus crucial *de son identité esthétique* ».² En les retirant, le nettoyage effectué par Pinin Brambilla modifie l'image de l'œuvre ; elle crée ainsi une rupture dans la continuité des expériences qui avait caractérisé sa réception depuis sa création. « De ce point de vue, sa fonction première a cessé d'exister »³.

Cette argumentation sous-entend donc que l'essentiel de la *Cène* est autre chose que la matière originale posée par le peintre ; mais alors quel est-il ? Dans les termes de Brandi, et relativement à la dualité qui compose l'œuvre d'art selon le théoricien italien, on répondra : son image, c'est-à-dire son pouvoir d'action, son impact sur le spectateur, sa performativité. En fait, cette lecture de l'authenticité la rapproche de son sens étymologique d'*authentikos* soit « qui agit par soi-même »⁴. Selon Franck, la *Cène* avant cette restauration, « malgré ses dégradations importantes », était « *encore active* »⁵. Dans la lecture que font Kemp et Franck de l'intervention, la suppression de la matière picturale posée par les restaurateurs à partir du XVIII^e siècle a compromis l'image de l'œuvre⁶. L'essentiel de la *Cène* n'est donc plus pensé en terme de matière autographe mais en terme de fonction : si la restauration a retrouvé *la matière* posée par Léonard, elle a rompu avec l'expérience qui fondait son existence en tant qu'œuvre d'art.

Cette rupture est encore accentuée par le dispositif mis au point pour assurer le contrôle du milieu ambiant, qui comme nous l'avons vu est une des mesures importantes prise pendant la dernière restauration. Par dispositif nous entendons ici surtout l'ensemble des éléments qui modifient et déterminent le parcours du spectateur *lambda*, que ce soit les sas qu'il doit traverser, la barrière de protection qui le maintient à une distance jugée respectable de l'œuvre, l'appareil destiné vraisemblablement à maintenir la salle à une température constante qui produit un bruit continu, le minutage réglementé auquel est soumis sa visite ou la boutique de souvenir qui l'attend au pas de la porte de sortie du réfectoire sans possibilité d'échappatoire. Ce dispositif éloigne encore un peu le spectateur du XXI^e siècle de l'expérience qu'avaient dû faire les utilisateurs du réfectoire, et rend sa visite toujours plus inauthentique. Selon cette logique, il nous semble que c'est pour tenter de rétablir au moins le souvenir de la fonction originale du lieu que Kemp propose d'installer des chaises et des tables dans le réfectoire⁷. On notera que c'est par une simulation scénographique (donc

¹ Franck 1998, p. 104.

² Franck 1998, p. 102.

³ Franck, 1998, p. 100.

⁴ *Emile Littré. Dictionnaire de la langue française*, Gallimard, Paris, 1961, t.1, p. 737.

⁵ Franck 1998, p. 100.

⁶ On remarque donc ici le lien complexe entretenu par la matière et l'image, souvent distinct dans la terminologie de Brandi, mais toujours interdépendant dans les cas concrets.

⁷ Kemp 1991, p. 14. Sur l'influence du dispositif sur l'authenticité de l'expérience esthétique dans le cas de la Chapelle Brancacci, voir aussi Kemp 1995, p. 363 : « Totally lost is any sense of a pious family chapel opening off a church ».

« fausse ») que l'auteur pense contrecarrer les modifications qui fondent, selon sa lecture, l'inauthenticité de la vision contemporaine.

La notion d'authenticité perçue comme valeur esthétique propose donc une lecture des rapports vrai/faux à l'opposé de celle qu'implique la notion d'authenticité reconnue comme valeur historique. Alors que pour Bertelli les repeints faisaient de l'œuvre une contrefaçon à demi moribonde, le retrait des ajouts de la *Cène* est, du point de vue de l'authenticité comprise comme valeur esthétique, la garantie de la production d'un faux, et, finalement, de la mort de la peinture en tant qu'œuvre d'art. Ainsi selon Still, « des chefs d'œuvre disparaissent pour être remplacés par des faux »¹. Alors que la métaphore vitaliste identifiait dès les années 50 la vie de la peinture à la visibilité de sa matière autographe, l'authenticité est ici la seule garante de sa vie : « Elle est *plus présente* qu'une peinture recolorée, restaurée, parce qu'étant *authentique*, elle reste *vivante* ».²

Poussé à son point d'achèvement, la logique de l'authenticité comme enjeu esthétique peut conférer une valeur d'authenticité à un objet entièrement étranger à la matière originale de l'œuvre d'art. C'est en tout cas la logique dans laquelle s'inscrivent - ou tentent de s'inscrire - les sept copies de la *Cène* en cire et en trois dimensions mentionnées par Umberto Eco.

Dans une pensée où l'expérience est à la fois ce qui détermine l'authentique et l'artistique, ces deux notions étant comprises comme des propriétés du sujet, un substitut peut théoriquement accéder à ce double statut dans la mesure où il fonctionne comme le *stimulus* d'une expérience transcendante :

[V]ous avez été effleuré par le frisson de la grandeur artistique, vous avez ressenti la plus vibrante émotion spirituelle de votre vie et vous avez vu l'œuvre d'art la plus œuvre d'art qui soit au monde. Elle est loin, à Milan, qui est une chose comme Florence, toute Renaissance, peut-être n'irez-vous jamais, mais la voix vous a prévenu que la fresque originale est désormais abîmée, presque invisible, incapable de vous procurer l'émotion que vous avez ressentie devant la cire à trois dimension, qui est *plus réelle*.³

Les copies de cire sont ainsi « plus réelles » et pour ainsi dire « plus artistiques » dans la mesure où elles permettent une expérience que, dans le cas de la *Cène*, l'original n'est plus sensé pouvoir produire. L'hyperréalité de la reproduction introduit ici un autre rapport avec l'objet auquel elle se réfère : elle le remplace. A terme, elle peut s'y substituer : « La philosophie du Palace n'est pas : « Nous vous donnons la reproduction pour que ayez envie de l'original » mais : « Nous vous donnons la reproduction pour que vous n'ayez plus besoin de l'original » »⁴.

L'authenticité de la *Cène* en tant que valeur historique tient donc à la reconnaissance de sa matière autographe. Son authenticité en tant que valeur esthétique concerne la continuité de son existence en tant qu'image par l'expérience qu'en fait le spectateur. Si cette notion sous-

¹ Still 2004, p. 3.

² Still 2004, p. 4.

³ Eco 1985 (1975), p. 23.

⁴ Eco 1985 (1975), p. 23.

tend aussi bien l'intervention de Brambilla que sa réception polémique, les deux interprétations distinctes auxquelles elle est soumise expliquent sa mise en jeu dans des discours opposés, et témoignent de son inscription dans le contexte qui lui est contemporain, et qui, dans le domaine de l'art, a déconstruit la notion d'authenticité et l'a détachée du moment de la production de l'œuvre.

Dans la tradition moderne, l'authenticité de l'œuvre est reconnue lorsque le lien entre son origine (en tant que source et provenance) et son originalité (en tant que propriété intellectuelle d'une personne située comme auteur) est avéré. Au XX^e siècle, de nombreuses œuvres d'art font exception à cette règle. La notion d'authenticité telle qu'elle est définie dans la modernité est en effet remise en cause catégoriquement à partir de Duchamp et des ready-made, qui dissocient paternité intellectuelle de l'œuvre d'art et paternité matérielle de l'objet exposé. La déconstruction de cette notion deviendra même une des problématiques centrales dans la théorie de l'art et la production des dernières décades du XX^e siècle en Occident¹.

Nous ne prétendons pas que la présente restauration procède en droite ligne de ces débats, mais simplement qu'elle s'inscrit, comme action et comme objet de polémique, dans une problématique qui touche le monde de l'art qui lui est contemporain, et plus encore qui caractérise le rapport à l'autre (le passé, l'étranger, l'ailleurs)² de l'époque de sa réalisation.

La problématique de l'authenticité, qu'elle soit pensée comme valeur historique ou comme valeur esthétique, renvoie en sous-main à la question de l'identité de la peinture de Léonard à la fin du XX^e siècle. On peut résumer simplement l'interrogation fondamentale qui s'en dégage : la *Cène* est-elle encore une œuvre d'art léonardesque ?

Cette question fonctionne sur la tension qu'engendre sa reconnaissance en tant qu'objet artistique et son identification historique en tant qu'objet historiquement produit par Léonard de Vinci. Elle se double encore de deux questions subsidiaires : 1. pouvait-on encore reconnaître comme léonardesque la représentation visible dans le réfectoire en 1979 ? 2. la notion d'authenticité comme valeur historique qui a caractérisé les motivations de la dernière restauration ne l'a-t-elle pas ramenée au simple niveau d'objet témoin, et a-t-elle détruit son mode d'existence en tant qu'œuvre d'art ?

Les réponses à ses questions divergent selon la spécificité des logiques au sein desquelles elles sont réfléchies. En 1954, Brandi semble avoir abandonné l'idée que la *Cène* puisse encore exercer son pouvoir d'œuvre d'art et exister en tant qu'image : « L'unica unità da conservare nel Cenacolo è quella che ormai risiede nel suo valore storico »³. Le rétablissement de l'unité potentielle de l'œuvre qui caractérise selon l'auteur les objectifs de l'instance esthétique semble ainsi écarté au profit de l'instance historique. Pour Brambilla en revanche l'authenticité historique qui caractérise la peinture après 1999 est aussi la garantie de son existence au niveau esthétique : « De toute cette nouvelle et vibrante image transparaît l'état émotif que Léonard a voulu insuffler »⁴. En retrouvant la matière originale, la

¹ Heinich 1999, pp. 7-8.

² Sur la question par exemple de cette notion dans le tourisme, D. Brown, « Des faux authentiques. Tourisme versus pèlerinage », dans *Terrain*, n.33, Paris, 1999, pp. 41-56.

³ Brandi 1954, p. 98.

⁴ Brambilla dans Bergeon, p. 177.

restauration a dévoilé l'expérience esthétique de Léonard comprise ici en tant que productive d'une émotion (et non cependant comme « machine à convaincre »), soit selon le vieux topos d'immatériel par le matériel. C'est aussi la logique de Marani, quand, s'adressant à Kemp, il fait allusion aux redécouvertes de matières originales : « Davvero, Martin, le teste di Matteo, di Giacomo e Filippo, di Tommaso anche, non ti hanno comunicato nessuna emozione ??? »¹ Dans cette logique, la réponse à notre question initiale est entièrement positive : oui, la *Cène* est à nouveau léonardesque, et oui, la *Cène* est une œuvre d'art. Son identité d'œuvre d'art est même encore intensifiée par son identité léonardesque.

Pour les détracteurs de la restauration, la *Cène* existait en tant qu'œuvre d'art authentique jusqu'à cette dernière intervention dans la mesure où son pouvoir d'action pouvait s'exercer par lui-même, produisant un effet relativement proche de l'impact original. Elle était donc léonardesque en tant qu'elle est permettait la continuité d'une épiphanie de l'image, aujourd'hui rompue. Selon cette logique, la *Cène* peut éventuellement encore fonctionner comme œuvre d'art, dans la mesure où elle peut être l'objet d'une expérience artistique vécue relativement aux canons modernes (ou pour dire comme Riegl, au *Kunstwollen* du XX^e). Franck suppose en effet que l'intervention de réintégration a été inconsciemment réalisée dans une esthétique qui renvoie aux travaux de Seurat ou de Balthus². Selon cette lecture, la réponse à notre question est donc ici négative : malgré la redécouverte de la matière originale, son état lacunaire et les repeints qui l'encadrent ont créé une peinture dont l'image n'est plus léonardesque, mais correspond au vouloir artistique contemporain.

¹ Marani 1993, p. 467.

² Franck 1998, pp. 107-109.

6. Conclusions

Ce travail a été sous-tendu par la volonté d'éclairer les interventions de restaurations entreprises sur la *Cène* pendant trois siècles à la lumière des contextes théoriques qui leur étaient contemporains¹. Il nous semble que cet éclairage a permis en partie d'expliquer la différence des pratiques réalisées sur un même objet et avec, au départ, une même ambition fondamentale.

Toutes les interventions de restauration de la *Cène* ont en effet été motivées par la volonté de sauver la peinture. Mais cette volonté s'est traduite par des pratiques différentes, voir antagonistes, dans l'arc chronologique que nous avons défini. Il nous a semblé possible d'expliquer ces divergences en partant du principe que cette volonté s'exerçait relativement à une définition de *ce qu'est* l'œuvre à sauver. Selon nous, l'intervention de restauration est fondée sur une réflexion théorique qui pense au préalable *ce que veut dire* « sauver cette peinture », et donc en amont, qui doit penser *ce qui est l'essentiel* de cette œuvre d'art du passé, et ce qui doit en être sauvé et transmis dans le futur.

Cette réflexion s'apparente à un arbitrage qui doit décider de la meilleure intervention à entreprendre en fonction des valeurs en jeu et de leur rapport de force ; il ne s'agit toutefois pas d'une démarche active, mais d'une réflexion plus ou moins consciente qui dépend des façons de penser l'art et l'histoire à une époque donnée. La réponse à ces questions sera donc différente à chaque époque, puisque la manière de considérer l'art et le rapport au temps connaîtra d'importantes modifications entre le XVIII^e et le XX^e siècle.

On a relevé chez Winckelmann un rapport à l'histoire et un rapport à l'art indicateurs d'une partie de la pensée du XVIII^e siècle, pour laquelle l'histoire s'incarne dans une organisation diachronique et évolutive, et l'art est jugé à travers le prisme d'un régime esthétique de l'ordre de l'absolu (il y a plusieurs périodes historiques, mais il n'a qu'un seul type de beauté idéale).

Le récit historique dont nous avons souligné la mise en place au XVIII^e siècle dans les textes de Winckelmann est ainsi sous-tendu par une conception organisatrice, qui dessine une courbe évolutive relativement à une forme stylistique qui correspond aux propriétés visuelles (proportion, régularité, symétrie, etc.) observées dans l'art de la Grèce antique. Toutes les productions du passé et du présent vont alors être évaluées en regard de la ressemblance (ou de la dissemblance) qu'elles possèdent avec cet ensemble de règles canoniques, pensées comme absolues en la matière, et formant le beau idéal.

¹ On remarquera d'emblée que les documents que nous avons utilisés comme sources pour reconstituer ces contextes se sont modifiés au fil du travail comme s'est transformée la pratique de la restauration. Au XVIII^e, elle ne fait pas encore l'objet d'un discours théorique, comme en témoigne l'absence de définition du mot restauration dans *L'Encyclopédie*. Nous avons donc cherché à retrouver les conceptions qui pouvaient expliquer les options pratiques dans un discours à dominante philosophique. A partir du siècle suivant, on verra alors la pratique de la restauration s'individualiser et posséder son propre discours spécifique, traduisant une conscience réflexive puis peu à peu autocritique. Il émergera sous la plume même des restaurateurs et des instances de contrôle, et a pu être ainsi utilisé comme source pour notre travail.

La doctrine du beau idéal est donc la notion supra-historique par rapport à laquelle va prioritairement être évaluée l'œuvre. La valeur historique d'une œuvre est appréciée positivement dans la mesure où elle correspond à la reconnaissance de sa valeur esthétique (elle-même appréciée positivement en regard de règles pensées comme les règles de l'art même).

Il nous semble que les restaurations de la *Cène* de 1726 et de 1770 mettent aussi en jeu ces valeurs historiques et esthétiques, et que les tensions générées par leur confrontation se résolvent selon une logique similaire à celle qui sous-tend le rapport à l'art d'un grand nombre de penseurs du siècle : le beau idéal est ce qui fait l'essentiel de l'œuvre d'art, et sa présence confère sa valeur à l'art de l'Antiquité comme à l'art de la Renaissance. C'est en regard de cette logique qu'il nous semble possible de comprendre que pour Bellotti et Mazza, sauver l'œuvre équivalait non pas à en sauver la matière, mais à en sauver ce qui apparaissait comme essentiel dans le système de valeur en jeu à cette époque dans le cas de la *Cène*, soit les valeurs plastiques d'unité et de beauté.

Le siècle suivant verra émerger une conception de la restauration très différente. Entre 1852 et 1954, les restaurations de Barezzi, Cavenaghi, Silvestri et Pelliccioli ont prioritairement pour objectif de consolider la matière de la *Cène*. Si à partir du XIX^e siècle la pratique de la restauration s'est modifiée, c'est que le contexte théorique a changé, et que la définition ainsi que le rapport des valeurs historique et esthétique s'en sont trouvés transformés.

Assimilée en grande partie à la valeur esthétique de l'œuvre au XVIII^e, la valeur historique émerge triomphante au XIX^e siècle. Dans la mesure où les œuvres d'art sont considérées comme la matérialisation des qualités de leur auteur ou du temps de leur production (positivisme), l'art du passé est reçu comme un vecteur de renseignements sur une époque révolue, et acquiert le statut de document historique. En tant qu'il est un témoin, l'objet d'art du passé devra être conservé. Ce nouveau statut détermine donc un autre rapport à l'œuvre, permettant ainsi l'émergence de la notion de monument historique, et inaugurant une démarche patrimoniale basée sur la conservation des œuvres du passé comme autant de témoins et de sources.

Suivant cette logique, la forme originale du monument devra être différenciée des modifications postérieures, dans la mesure où elle seule fournit des informations sur une époque révolue. Dans la pratique de la restauration, cette nouvelle compréhension de la valeur historique se traduit par l'émergence d'une instance active qui tient compte des traces et des vestiges existants, qui seront conservés ou utilisés pour une reconstruction ou une restitution.

La fonction documentaire dévolue aux œuvres modifie aussi le rôle conféré aux copies du *Cenacolo* à partir du XIX^e. Elles deviennent alors les documents d'une recherche historique, dont l'étude débouche chez Bossi puis chez Möller au XX^e sur la production d'une restitution visuelle, et sert la démarche philologique entreprise par Pinin Brambilla.

La valeur documentaire accordée à toute œuvre du passé va de plus modifier le lien entre historicité et beauté, en introduisant une relativisation de la valeur esthétique qui connaîtra une grande fortune au siècle suivant. En tant qu'elle témoigne d'une époque révolue, toute œuvre d'art sera reçue comme belle, mais d'une beauté particulière et historicisée (voir la lecture de Taine par Zola).

Contrairement à la logique du siècle précédent, l'importance d'un monument dans le récit de l'histoire de l'art n'est plus déterminée par la similitude de ses qualités plastiques avec les canons de l'Antiquité. L'effondrement progressif de la conception du beau idéal et l'inscription des qualités artistiques d'une œuvre dans une histoire implique en effet la séparation des valeurs historiques et esthétiques, dès lors émergentes en instances distinctes aux intérêts souvent opposés. La valeur historique en tant que sa valeur documentaire exige la prise en considération de ce qui témoigne de l'histoire de l'œuvre (principalement ce qui revient à sa création, mais aussi, dans la première moitié du XX^e, ce qui appartient à son inscription dans un déroulement historique - patine, mais aussi repeints, modifications etc.). Parallèlement, une valeur esthétique est reconnue potentiellement à toutes œuvres en plus de sa valeur documentaire. Cette valeur est accrue pour autant que celle-ci possède comme qualité plastique une certaine unité. Cette dualité des forces en jeu dans le travail de restauration trouvera sa formulation en 1963 sous la plume de Cesare Brandi.

Dans cette tradition, sauver une œuvre équivaudra alors à en sauver la matière en tant qu'elle est valorisée du point de vue de l'instance historique, mais aussi à sauver son impact esthétique, c'est-à-dire son unité (en fait chez Viollet-le-Duc, en puissance chez Brandi). Au sens strict, les intérêts de la valeur historique équivalaient à conserver sur place les ajouts de la *Cène*, comme témoins de son inscription dans une histoire. Selon la définition de la valeur esthétique que donne l'auteur, qui la place au moment de la réception de l'œuvre, l'instance qui en découle aurait eu pour objectif de conserver l'unité de l'ensemble. Cette dualité coïncide avec les interventions qui ont eu lieu jusqu'à la fin de la première moitié du XX^e (maintien des repeints, conservation de l'unité de l'ensemble, etc.).

Toutefois, la mystification qui entoure l'œuvre et son auteur a légèrement modifié la dualité entre instance historique et instance esthétique telle que Brandi nous en a décrit les grands axes. En effet, Barezzi émettait déjà au XIX^e siècle la volonté de retrouver la matière léonardesque. Cette option a été réalisée cent ans plus tard par Pellicoli, et témoigne de la valeur particulière qui est accordée à la *Cène*. L'instance historique ne cherche pas ici à conserver l'inscription de la peinture dans le temps, mais à faire réémerger les fragments autographes auxquels on accorde un prix incomparable dans la mesure où ils sont de la main même de l'auteur.

« Sauver la *Cène* » au XIX^e et au XX^e siècle, c'est donc d'abord conserver, puis faire réapparaître la matière originale posée par le grand artiste. Le développement d'une mythologie de la création, caractéristique de la modernité, explique en partie ce changement qui n'est pas lié uniquement à la pratique de la restauration mais touche le domaine de l'art dans son ensemble :

[O]n va donc voir se développer, dans le courant du XIX^e, une nouvelle conception de l'artiste, marquée par des attentes fortes portant sur la qualité de sa personne et non plus sur son seul talent : qualité garantissant dans son œuvre la présence de ces trois grands critères (...) que sont l'intériorité, l'originalité et l'universalité sans lesquelles il n'est pas de singularité qui tiennent.¹

¹ Heinich 1999, p. 7

Comme nous l'avons vu, le processus de mystification de Léonard de Vinci est remarquable au XIX^e et traverse aussi le siècle suivant. Ce n'est plus seulement le divin qui doit s'incarner dans la matière par l'intermédiaire d'une représentation soumise aux canons du beau idéal (Winckelmann), et ce n'est donc plus la possibilité de cette incarnation qui fait l'essentiel de l'œuvre et qu'il faut permettre à tout prix ; au XIX et au XX^e siècle, c'est l'artiste même qui est divinisé (Bossi : « il divino Leonardo », Beltrami : « del divino Maestro »), et avec lui la matière autographe. C'est donc la visibilité de cette matière qui confèrera son prix à la peinture et que devra permettre la restauration.

La longue restauration dont la *Cène* sera l'objet dans les deux dernières décades du XX^e siècle reprendra les paradigmes théoriques en jeu lors des restaurations opérées à partir du XIX^e siècle (conservation liée à la valorisation du patrimoine historique, consolidation et nettoyage relativement à l'importance de la valeur d'autographie, encore accrue par la figure de l'auteur comprise à la fois dans sa singularité et dans son universalité). En cela, elle procède de la logique théorique moderne dont nous avons relevé l'émergence au XIX^e.

Mais le nettoyage poussé qui la caractérise rompt en partie avec la tradition de conservation pure et, dans la continuité de la deuxième intervention de Pelliccioli, témoigne de la valeur suprême accordée aux fragments léonardesques. Cette prédominance de la matière autographe des peintres légendaires de la Renaissance (Léonard, Masaccio, Michel-Ange) sur toute autre qualité est une logique courante dans les dernières décennies du XX^e, où l'on verra se multiplier les nettoyages poussés. Cette option est légitimée comme nous l'avons vu par la notion d'authenticité. Le fait que cette notion et sa critique soient aussi des préoccupations centrales du monde de l'art contemporain nous semble infirmer la vision d'une restauration pratiquée comme un travail purement objectif, et met au contraire en évidence son lien avec les valeurs qui sont celles de l'art de l'époque de sa réalisation.

On peut donc distinguer une rupture de pratiques et d'intentions très nette entre les restaurations réalisées sur la *Cène* au XVIII^e, et les interventions des XIX et le XX^e siècle, caractérisées par une continuité des enjeux au point de vue théorique. La deuxième intervention de Pelliccioli et de Brambilla, même si elles rompent avec la tradition de conservation y puisent en effet tout de même fondamentalement leur racines.

Comme nous l'avons vu, sauver l'œuvre équivaut jusqu'au XVIII^e siècle à en sauver le caractère proprement artistique, identifié à des qualités plastiques (beauté, unité, splendeur), qui pourront être reconstituées de toutes pièces au besoin. L'essentiel de l'œuvre tient donc dans la réception qu'en fait le spectateur et dans l'impact visuel qu'elle produit. De la même manière, on remarquera que « salvare il dipinto » équivalait déjà pour Borromée à conserver un témoignage de son effet visuel. Les « reliques » de la peinture ne sont pas ici ses restes matériels de la peinture, mais uniquement les restes de son image, et donc de sa performativité.

En cherchant à retrouver la matière autographe, quitte à compromettre l'impact de l'ensemble, l'intervention réalisée par Pinin Brambilla entre 1979 et 1999 témoigne d'un rapport à l'œuvre à l'extrême opposé de celui en jeu dans les interventions du XVIII^e.

Cette différence s'explique par un autre rapport à l'art, et rappelle la rupture déjà constatée par Michel Foucault dans le domaine des sciences humaines :

Or cette enquête a montré deux grandes discontinuités dans l'épistémé de la culture occidentale : celle qui inaugure l'âge classique (vers le milieu du XVII^e siècle) et celle qui, au début du XIX^e, marque le seuil de notre modernité. L'ordre sur fond duquel nous pensons n'a pas le même mode d'être que celui des classiques. Nous avons beau avoir l'impression d'un mouvement presque interrompu de la ratio européenne depuis la Renaissance (...) on voit que le système des positivités a changé d'une façon massive au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle.¹

Nous remarquons toutefois que la question de la restauration met en jeu des constantes du point de vue théorique (la valeur historique et la valeur esthétique). Mais nous remarquons que la reconnaissance de leur positivité, c'est-à-dire la valeur attribuée à ces valeurs, s'est modifiée : si le XVIII^e siècle n'ignore pas la valeur de l'œuvre léonardesque, cette valeur est avant tout celle de son *image*, soit d'une propriété comprise comme immatérielle et qui semble pouvoir être distinguée de ce que le peintre a posé de sa main sur la paroi ; pour le XX^e, la valeur de la *Cène* est au contraire celle de son authenticité historique, c'est-à-dire de l'originalité matérielle des fragments visibles sur la peinture. On notera que dans les deux cas, le prix accordé à cette valeur se traduit dans le discours par une rhétorique du divin (la présence divine au XVIII^e siècle, le divin Léonard au XX^e). L'œuvre est donc toujours évaluée relativement à une propriété transcendante, qui est attribuée différemment selon les logiques en vigueur.

Le récit que nous avons tiré de ces trois siècles est fortement schématique et sans aucun doute incomplet². Il nous a permis toutefois de constater les différences du point de vue de la pratique des interventions de restauration réalisées sur la *Cène* dans l'arc chronologique que nous avons défini, et de souligner les accents forts du contexte théorique qui leurs étaient contemporains. Plus encore, en établissant un lien entre ces pratiques et ces contextes, il nous semble avoir permis de relativiser le discours produit notamment par les acteurs de la dernière campagne de restauration, dont on peut résumer la critique à l'encontre des restaurateurs du passé en citant Carlo Bertelli : « Those restorers added their own idiosyncratic embellishments to Leonardo's masterpiece »³.

En cherchant à montrer non seulement que ces interventions étaient relatives, mais aussi à préciser à *quoi* elles l'étaient, il nous semble apparaître clairement qu'on ne peut les attribuer à l'idiosyncrasie iconoclaste de tel ou tel intervenant, mais qu'elles prennent leur sens relativement à l'épistémé d'une période historique donnée.

¹ M. Foucault *Les mots et les choses. Une archéologie des Sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966, p. 13.

² Nous avons en effet omis de notre bibliographie des textes importants comme ceux par exemple de Goethe, Freud ou Valéry sur Léonard de Vinci. Il nous semble toutefois que si la particularité de leur approche fait leur intérêt, elle ne nous éclaire pas particulièrement sur le contexte théorique général de leur période de production.

³ Bertelli 1983, p. 676.

Bibliographie :

D. Arasse, *Léonard de Vinci*, Hazan, Paris, 1997.

G. Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Albin Michel, Paris, 1986.

J. Beck, « La Cène de Léonard de Vinci » dans *Nuances*, bulletin de l'ARIPA (Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique), no. 31, printemps 2003, pp. 8-10.

L. Beltrami, *Vicende del Cenacolo vinciano dall'anno 1499 all'anno 1908*, U. Allegretti, Milano, 1908.

L. Beltrami, *Documente e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Milan, 1919.

S. Bergeon, « Quelques aspects historiques à propos de restaurer et dérestaurer les peintures murales » dans *Les anciennes restaurations en peintures murales*, S:F:I:I:C:, Champ-sur-Marne, 1993, pp. 9-30.

C. Bertelli, « Verso il vero Leonardo » dans *Leonardo e Milano*, sous la dir. de G. A. dell'Acqua, Banque populaire, Milan, 1982, pp. 83-88.

C. Bertelli, « Restoration reveals The Last Supper » dans *National Geographic*, nov. 1983, pp. 664-685.

C. Boito, *Conserver ou restaurer. Les dilemmes du patrimoine*, trad. J-M Mandosio, Les éditions de l'imprimeur, Besançon, 2000.

F. Borromeo, *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore*, trad. P. Cigada, commentaire G. Ravasi, Claudio Gallone, Milan, 1997 (1625).

G. Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, Stamperia Reale, Milano, 1810.

P. Brambilla, *Il Cenacolo di Leonardo in santa Maria delle Grazie. Storia, condizioni, problemi*, Quaderni del restauro 2, Olivetti, 1984.

P. Brambilla, « Il Cenacolo : Tavola Sinottica » dans *L'impresa del restauro. Artigianato e Ricerca scientifica nel restauro d'arte*, Editoriale Artigianato e Piccola Impresa dell'Emilia-Romagna, Rome, 1986, pp. 126-127.

P. Brambilla, « La restauration de la Cène de Léonard de Vinci », in *Analyses et conservation d'œuvres d'art monumentales*, Département des matériaux, EPFL, Lausanne, 1995, pp. 99-105.

P. Brambilla, P.C. Marani, *L'Ultima Cena*, Electa, Milan, 1999.

C. Brandi, *Théorie de la restauration*, Ed. du Patrimoine, Paris, 2001(1963).

C. Brandi, « Il restauro e l'interpretazione dell'opera d'arte », in *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, série II, XXIII, Pise, 1954, pp. 90-100.

- A.M. Brizio, « Il Cenacolo », in *Leonardo. La pittura*, Giunti Martello, Firenze, 1985, pp.75-89.
- D.A. Brown, *Andrea Solario*, Electa, Milan, 1987.
- J. Burckhardt, *Le Cicerone. Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie*, trad A. Gérard, Firmin-Didot, Paris, 1885 (1855).
- S. Cassiello, *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Marsilio, Venise, 1996.
- G. Castelfranco, *Studi vinciani*, De Luca, Rome, 1966.
- L. Cavenaghi, « Relazione sul restauro del Cenacolo Vinciano », in *Vicende del Cenacolo vinciano dall'anno 1499 all'anno 1908*, U. Allegretti, Milano, 1908, pp. 49-53.
- A. Chastel, *Léonard de Vinci par lui-même*, Nagel, Paris, 1952.
- K. Clark, *Léonard de Vinci*, trad. E. Levieux et F. M. Rosset, Librairie Générale Française, Paris, 1967 (1935).
- A. Conti, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Electa, Milan, 1988.
- B. Croce, *La philosophie comme histoire de la liberté. Contre le positivisme*, textes choisis et présentés par S. Romano, trad. S. Gherardi, Seuil, Paris, 1983.
- U. Eco, « Voyage dans l'hyperréalité », dans *La guerre du faux*, trad. de M. Tanant, Grasset, Paris, 1985 (1975), pp. 9-59.
- B. Fabjan, « Il Cenacolo nuovamente restaurato », in *Leonardo. La pittura*, Giunti Martello, Firenze, 1985, pp. 90-94.
- J. Franck « La restauration de *La Cène* à Milan » in *L'objet d'art*, septembre 1998, pp. 94-109.
- G.W.F. Hegel, *Esthétique*, trad. Bénare, PUF, Paris, 1995 (1835).
- N. Heinich, « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique » dans *Terrain*, n.33, Paris, 1999, pp. 5-16.
- L. Heydenreich, *Leonardo. L'Ultima Cena*, préf. et app. de C. Bertelli, trad. de F. Grandi, Rusconi Immagini, Milan, 1982 (1974).
- M. Kemp, « Looking at Leonardo's Last Supper » dans *Appearance, Opinion, Change. Evaluating the Look of Paintings*, The U.K. :Institut for conservation of Historic and Artistic Works, Londres, 1990, pp. 14-21.
- M. Kemp, « Authentically dirty pictures. Michelangelo's Sistine Ceiling and the new prous vandalism » in *The Times literary supplement*, Londres, 17 mai 1991, p. 14.
- M. Kemp, « Letter to Pietro Marani (on the restauration of the Last Supper) », *Racc. Vinc.*, 26, 1995, pp. 359-366.

- L. Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie*, traduit de l'italien sur la troisième édition, 5 vol, Armande Dieudé, Paris, Séguin et Dufart, 1824 (1796).
- J. M. Léniaud, *Jean-Baptiste Lassus (1807-1857) ou le temps retrouvé des cathédrales*, Droz, Genève, 1980.
- J. M. Léniaud, *Les cathédrales au XIX^e siècle : étude du service des édifices diocésains*, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, Paris, 1993.
- J. M. Leniaud, *Viollet-le-Duc ou les délires du système*, Menges, Paris, 1994.
- A. L. Maramotti, *La materia del restauro*, Fraco Angeli, Milan, 1990.
- P. C. Marani, « Lettera a Martin Kemp (sul restauro del Cenacolo) », *Racc. Vic.*, 25, 1993, pp. 462-467.
- P.C. Marani, « Il Cenacolo di Leonardo e i suoi restauri nella Milano fra il XV e il XX secolo, fra arte e fede, propaganda politica e magnificenza civile » in *I Tatti Studies. Essays in the renaissance*, vol 7, Villa I Tatti, Florence, 1997.
- P.C. Marani *Léonard de Vinci. Une carrière de peintre*, trad. A. Guglielmetti, Actes Sud /Motta, Arles, 1999 (2).
- A. Marazza, « Introduction » dans *Leonardo. Saggi e Ricerche. A cura del comitato nazionale per le onoranze a Leonardo da Vinci nel quinto centenario della nascita*, Istituto Poligrafico dello Stato, Rome, 1954.
- E. Möller, *Das Abendmahl des Lionardo da Vinci*, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Baden-Baden, 1952.
- E. Motta, « A proposito dell'incisione del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Morghen et Duterte, in *Raccolta Vinciana*, vol. IV, , 1907-1908, pp. 82-85.
- E. Müntz, *Léonard de Vinci. L'artiste, le penseur, le savant*, Librairie Hachette, Paris, 1899.
- H.T. Newton, « Leonardo da Vinci as Mural Painter » in *Arte Lombarda*, n. 66, 1983, pp. 71-88.
- R. De Piles, *L'idée du Peintre parfait*, Gallimard, Paris, 1993 (1699).
- E. Pommier, « Winckelmann : l'art entre la norme et l'histoire », dans *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, PUF, Paris, 1994.
- Quatremère-de-Quincy, *Dictionnaire*, Adrien Leclerc, Paris, 1832.
- Richardson Père et Fils, *Traité de la peinture et de la sculpture*, 3^{ème} édition, traduit de l'anglais, revue et corrigée par l'auteur, Herman Utwerf, Amsterdam, 1728 (1724).
- A. Riegl, *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*, trad. D. Wiczorek, Seuil, Paris, 1984.

- M. Rossi, A. Rovetta, *Il Cenacolo di Leonardo.. Cultura domenicana, iconographia eucaritica e tradizione lombarda*, Quaderni del Restauro V, Olivetti, Milan, 1988.
- J. Ruskin, *Les Sept Lampes de l'architecture*, Les Presses d'Aujourd'hui, 1980 (1849).
- F. Russoli « La restauration de la Cène de Léonard », in *Cahiers d'art*, 29, 1954, ed. Cahier d'art, Paris, pp. 55-69.
- J. Shell, D.A.Brown, P. Brambilla Barcilon, *Giampietrino e una copia cinquecentesca dell'Ultima Cena si Leonardo*, Quaderni del Restauro IV, Olivetti, Milan, 1988.
- L. Steinberg, *Leonardo's Incessant Last Supper*, Zone book, New York, 2001.
- J-S. Still, « Quand la restauration devient destruction » dans *Nuances*, bulletin de l'ARIPA, (Association pour le Respect de l'Intégrité du Patrimoine Artistique), mai 2004, pp.1-4.
- H. Taine, *Philosophie de l'Art en Italie*, Ed. d'Aujourd'hui, Plan de la Tour. 1984 (texte établi sur la troisième édition, 1880).
- E. Trouvers dans *Chroniques d'un saccage. La restauration en question*, dans *Nuances*, bulletin de l'ARIPA 1993-1999), Ivrea, Paris, 1999, pp. 3-6 du troisième numéro.
- H. Valot, « A propose des matériaux de la restauration-dérestauration des peintures murales », dans *Les anciennes restauration sen peintures murales*, S:F:I:I:C:, Champ-sur-Marne, 1993, pp. 33-44.
- E. Viollet-le Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Librairies-imprimeries réunies, Paris, vol 1, 1854 et vol. 8, 1866.
- A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, U Hoepli, Milan, 26 tomes, 1901-1975.
- J. J. Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation en peinture et en sculpture*, trad. M. Charnière, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1991 (1755).
- J. J. Winckelmann, *Histoire de l'Art chez les Anciens*, Genève, Minkoff Reprint, 1991 (1766).
- F. Wittgens, « Restauro del Cenacolo », dans *Leonardo. Saggi e Ricerche. A cura del comitato nazionale per le onoranze a Leonardo da Vinci nel quinto centenario della nascita*, Istituto Poligrafico dello Stato, Rome, 1954.
- H. Wöllflin, *L'art Classique. Initiation au génie de la renaissance italienne*, trad C. de Mandach sur la quatrième édition, Paris, H. Laurens, 1911 (1898).
- E. Zola « M. H. Taine, artiste » dans H. Taine, *Voyage en Italie*, Complexe, Paris, 1990 (1866), pp. 17-23.
- R. Zorzi, « L'expérience de l'entreprise Olivetti », dans le rapport du colloque de Messine sur le thème Restauration du patrimoine architectural et nouveaux circuits de financements du 26 au 28 novembre 1987, Conseil de L'Europe, Strasbourg, 1988

Catalogues d'exposition et ouvrages collectifs:

Caylus, mécène du roi. Collectionner les antiquités au XVIII^e siècle, sous la direction d'Irène Aghion, Institut national d'histoire de l'art, Paris, 2002.

Il Genio e le passioni. Leonardo e il Cenacolo, catalogue d'exposition (Palazzo Reale), Skira /Milan Artificio, Florence, 2001.

Il Cenacolo. Guide du réfectoire et de Santa Marie des Grâces, P.C. Marani, R. Cecchi, G. Mulozzani, trad. S. Bonucci et M. Blaise, Electa, Milan, 2004 (1999).

Les restaurations de la Cène de Léonard de Vinci et du réfectoire de l'église de Santa Maria delle Grazie, Compte-rendu des journées d'études, Expert-center, Lausanne, octobre 1998.

Winckelmann : la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières, *Actes du cycle de conférence prononcées à l'Auditorium du Louvre du 11 décembre 1989 au 12 février 1990*, sous la dir. d'E. Pommier, La Documentation française, Paris, 1991.

Vraiment faux, catalogue d'exposition (Fondation Cartier pour l'Art Contemporain), Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1988.

Andrea Solario en France, catalogue d'exposition (Paris, Louvre), établi et réd. par Sylvie Béguin, Réunion des musées nationaux, Paris, 1985.

Leonard's Last Supper : the Restoration, catalogue d'exposition (Washington, National Gallery of Art), Washington, 1983-84.

Leonardo. Studies for the Last Supper from the Royal Library at Windsor Castle, catalogue d'exposition (Washington, National Gallery of Art), établi par C. Pedretti avec une introduction de K. Clark, Olivetti, Electa, Milan, 1983.

Catalogo della Mostra di Leonardo da Vinci, catalogue d'exposition (Milan, Palazzo dell'Arte), Milan, 1939.

Remerciements :

Pour leurs différentes formes de soutien, merci à Mara Dal Mas, Victor Lopes, Mayte Garcia, Brigitte Roux et Denis Schuler.