Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 59 (2011)

Artikel: Regards croisés sur la Mise au tombeau de Véronèse
Autor: Elsig, Frédéric / Lopes, Victor / Volpin, Stefano
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728251

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Regards croisés sur la *Mise au tombeau* de Véronèse

FRÉDÉRIC ELSIG, VICTOR LOPES ET STEFANO VOLPIN

LA *MISE AU TOMBEAU* (FIG. 1) EST OFFERTE EN 1696 À LOUIS XIV PAR LE NONCE DU PAPE INNOCENT XII, LE VÉNITIEN DANIELE MARCO DELFINO. ELLE SUBIT ALORS UN CHANGEMENT DE FORMAT DONT TÉMOIGNENT LES TRACES D'ANCIENNES COUTURES SUR LES QUATRE CÔTÉS, DE MANIÈRE À S'ADAPTER À UN DESSUS DE PORTE DANS LE GRAND SALON DES APPARTEMENTS ROYAUX À VERSAILLES. CET AGRANDISSEMENT EST ÉGALEMENT RÉALISÉ SUR UN SECOND TABLEAU PRÉSENTÉ EN PENDANT : UNE *ADORATION DES BERGERS*, CONSIDÉRÉ À L'ÉPOQUE COMME DE LA MAIN DE VÉRONÈSE (FIG. 2).

1 Paolo Caliari, dit Véronèse, *Mise au tombeau* (après restauration), vers 1575-1580. Huile sur toile, 91,2 x 133,7 cm. MAH, inv. 1825-3.

2 Anonyme, (autrefois attribué à Paolo Caliari), *Adoration des bergers*. Huile sur toile, 122 x 195 cm. Musée Royal des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique.

Réalisé entre 1698 et 1701, l'ajout de ces bandes de toile serait l'œuvre du peintre et restaurateur Antoine Paillet. Les descriptions des collections royales, réalisées dès 1702 par Jean-Aimar Piganiol de La Force, puis par Nicolas Bailly, entre 1709 et 1710, et Nicolas Bernard Lépicié en 1754, confirment les nouvelles dimensions de « 3 pieds 10 pouces, sur 4 pieds 10 pouces de large » (soit 130,45 x 165 cm).

Saisie à la Révolution et conservée provisoirement au Muséum central des arts à Paris, la toile est réduite en 1802 à ses dimensions actuelles et rentoilée par François-Toussaint Hacquin, puis retouchée par le peintre-restaurateur Michau, avant d'être envoyée à la Ville de Genève le 25 ventôse de l'an XII (16 mars 1805). Entrée au Musée Rath dès 1826, elle fait l'objet en 1947-1948 d'une restauration de Henri-Paul Boissonnas. Ce dernier, dans une lettre adressée à Louis Hautecoeur le 8 juillet 1947, relève le mauvais état de conservation du tableau, « criblé d'anciennes usures et de petits trous par suite d'écaillage de la couche de la préparation ». Les matériaux mis en œuvre par celui-ci ont révélé l'emploi d'un mastic composé de craie et de colle animale, de blanc de titane comme base claire, rehaussé par des couleurs de synthèse instables ainsi que d'un vernis naturel, totalement oxydé (fig. 3), qui a rendu nécessaire un nouveau traitement.

Mené par Agnès Asperti et Victor Lopes entre mars et octobre 2011, avec le soutien de la Fondation BNP Paribas Suisse, ce traitement a d'abord éliminé l'intervention précédente, notamment les retouches altérées qui débordaient sur la couche originale. Il a permis d'identifier, dans le manteau de la Vierge et dans le ciel, des retouches plus anciennes à base de bleu de Prusse, probablement celles de Michau en 1802. Il a également mis au jour certains détails iconographiques, comme les blessures sur le front du Christ (fig. 4), provoquées par la couronne d'épines, ou les visages à peine suggérés des deux femmes peintes à l'arrière-plan. Après le retrait des surpeints, le traitement a consisté d'abord dans la pose d'un fin mastic à base de craie et colle animale pour structurer les lacunes, ensuite dans une réintégration « mimétique » à l'aquarelle, puis dans l'application à la brosse d'un vernis de résine dammar (à 20% dans du sangayol), enfin dans la pose de glacis (avec des couleurs de la firme Gamblin). Il permet désormais d'apprécier non seulement la qualité picturale du tableau, mais aussi d'en comprendre le processus de réalisation et, par là même, de préciser l'identité du peintre.

Questions d'attribution

L'attribution traditionnelle à la main du peintre vénitien Paolo Caliari, dit Véronèse (Vérone, 1528 – Venise, 1588), est défendue en 1934 par Giuseppe Fiocco, qui rattache l'œuvre à la phase tardive du peintre, vers 1575-1580. Mise en question en 1957 par l'éminent connaisseur Bernard Berenson, elle est contestée en 1968 par Remigio Marini, qui assigne

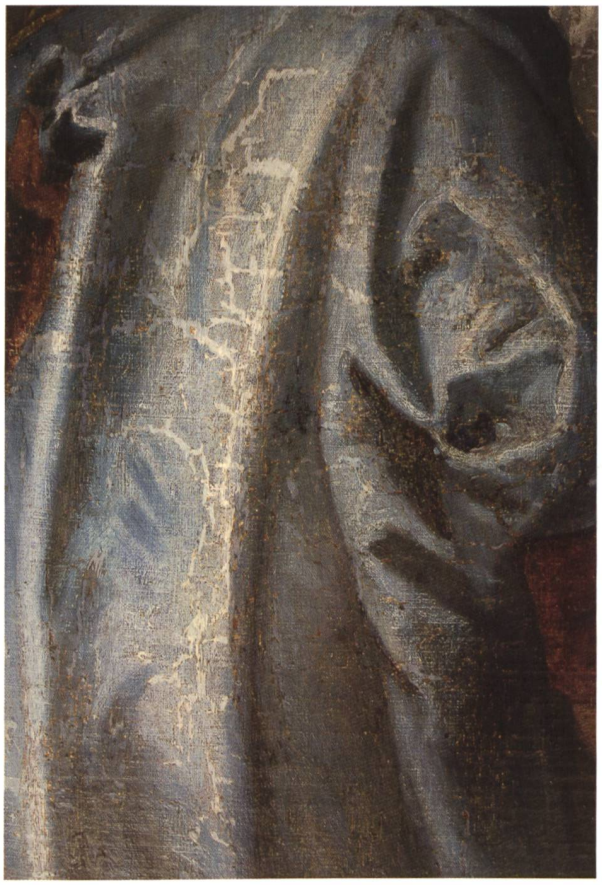
le tableau à Benedetto Caliari (Vérone, 1538 – Venise, 1598), frère et collaborateur de Paolo au sein de l'atelier familial. Elle est néanmoins réaffirmée avec force par Federico Zeri en 1966 et par Mauro Natale en 1979[1]. En 1984, Richard Cocke met en relation la *Mise au tombeau* de Genève avec deux dessins préparatoires, conservés dans des collections privées[2]. Le premier, esquissé à l'encre au dos d'une étude de figure féminine, met en place la composition et l'attitude de certains personnages (fig. 5). Le second, réalisé à la pierre noire et à la craie, projette avec un plus grand soin et à la même échelle la figure du vieillard (Nicodème ?) enveloppant les jambes du Christ (fig. 6, 7). Selon Cocke, les deux feuilles trahissent la main de Paolo, mais seraient utilisées par Benedetto pour l'exécution de la peinture.

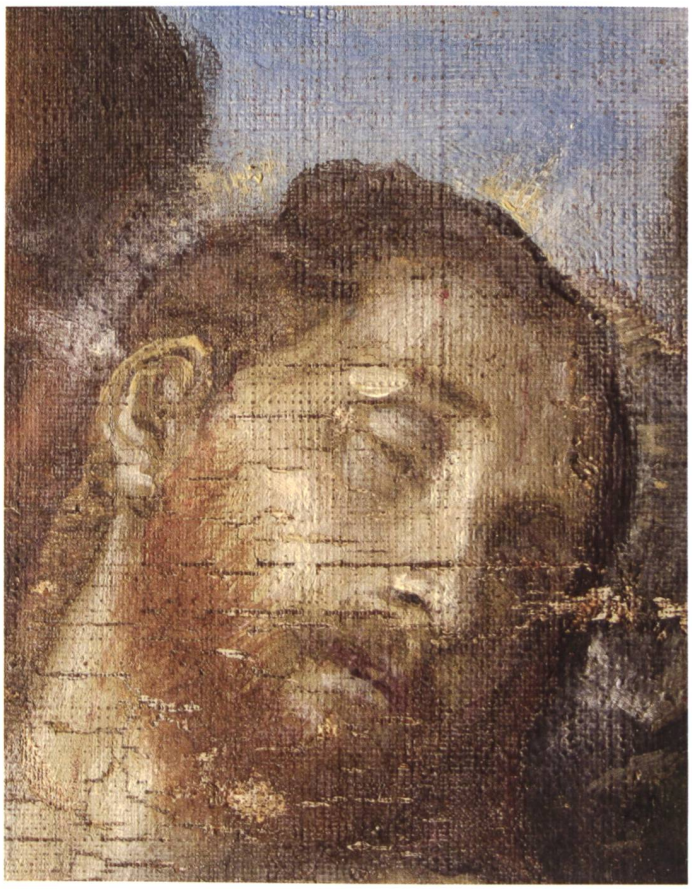
L'aide des analyses physico-chimique

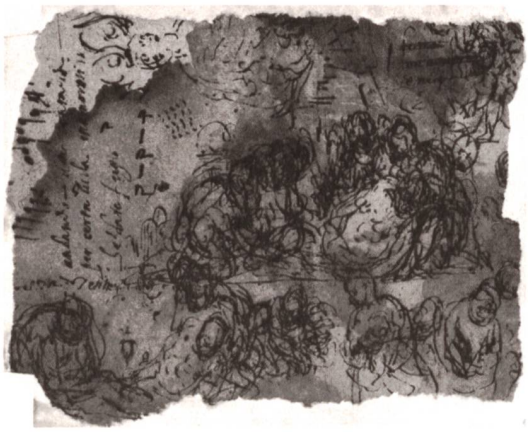
Dans la délicate question de l'attribution, les observations matérielles nous livrent-elles de nouveaux indices ? Selon les analyses de Stefano Volpin[3], la couche de préparation se compose d'une colle animale et d'une charge minérale

3 Paolo Caliari, dit Véronèse, *Mise au tombeau*, détail du manteau de la Vierge avant restauration. Voir fig. 1.

4 Paolo Caliari, dit Véronèse, *Mise au tombeau*, détail du front du Christ, après nettoyage. Voir fig. 1.





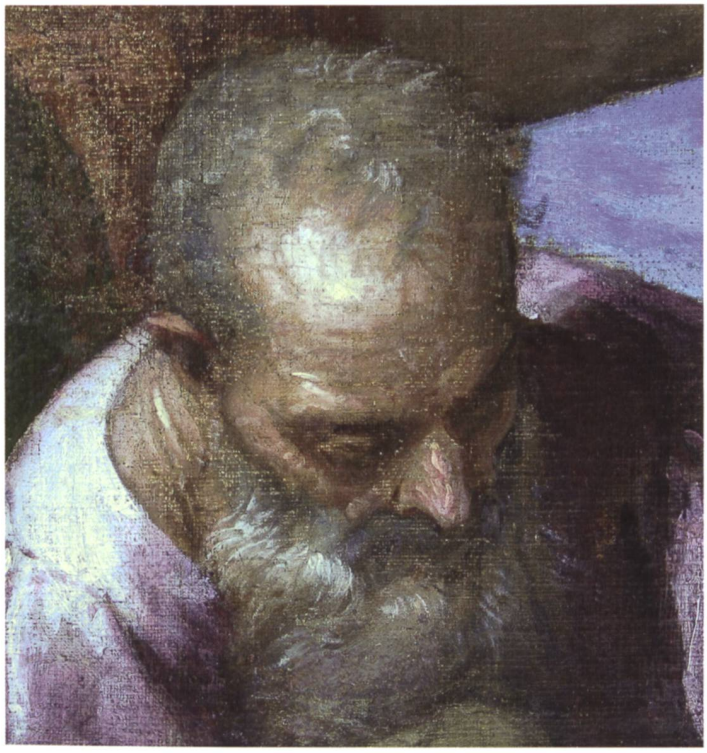


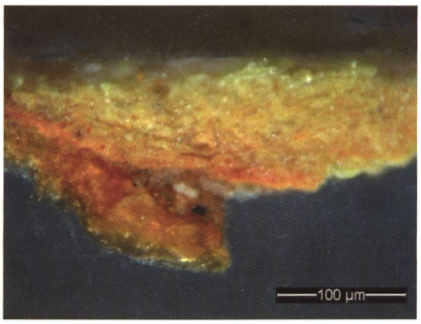
5 Paolo Caliari, dit Véronèse, Étude de la composition, vers 1575-1580. Encre sur papier teinté. Collection privée.

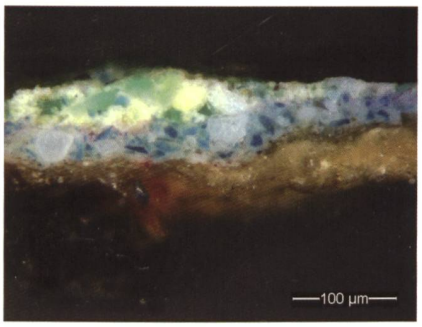
6 Paolo Caliari, dit Véronèse, *Mise au tombeau*. Détail. Voir fig. 1.

7 Paolo Caliari, dit Véronèse, *Étude de tête d'homme*, vers 1575-1580. Pierre noire et craie sur papier bleu, 12,7 x 11,9 cm. Collection privée.

à base d'ocre claire ou de terre argileuse pauvre en oxydes de fer, un type de matériau qui n'a pas été observé à ce jour dans une préparation vénitienne, composée généralement de gypse (sulfate de calcium) ou plus rarement de calcaire (carbonate de calcium). Son mode d'application, qui comble à peine les interstices de la fine toile de lin d'armure simple, se retrouve dans des œuvres de Paolo Caliari, comme le *Repas chez Lévi*, peint en 1573 (Venise, Gallerie dell'Accademia). La couche picturale, dont le liant est à base d'huile de lin, présente la presque totalité des couleurs disponibles sur le marché vénitien : un blanc de plomb pour le voile de la Vierge, un jaune de plomb et d'étain (type I) pour la flamme de la torche, du réalgar (sulfate d'arsenic) pour le rouge du manteau du serviteur tenant la torche, des terres naturelles et des ocres, un noir de charbon, du cinabre (vermillon), une laque organique rouge, du bleu d'outremer appliqué en glacis sur le manteau de la Vierge, enfin une couleur peu commune : un jaune pâle de litharge pour la tunique de l'homme qui soutient les pieds du Christ (Joseph d'Arimathie ?). De plus, elle révèle un jaune d'orpiment dans le manteau de Marie-Madeleine au premier plan (fig. 8), un bleu d'azurite dans le ciel et un vert de malachite dans la végétation (fig. 9), c'est-à-dire trois pigments qui distinguent Paolo Caliari de ses contemporains, utilisant plus communément le jaune de plomb et d'étain, le bleu d'outremer et le vert-de-gris (acétate de cuivre).







8 Stratigraphie d'un microprélèvement de peinture dans le manteau de Marie-Madeleine (avec une couche épaisse de jaune d'orpiment).

9 Stratigraphie d'un microprélèvement de peinture dans la végétation à l'arrière-plan. Sur la couche inférieure de la préparation, une première strate composée d'azurite et de blanc de plomb est recouverte par une seconde couche verte de malachite.

L'emploi de tels pigments nous conduit ainsi dans l'atelier de Paolo Caliari, mais ne saurait exclure l'intervention d'un collaborateur tel que Benedetto, qui applique les recettes de son frère. En revanche, la séquence de travail nous fournit un argument plus décisif. Elle se caractérise par une matière subtile, appliquée de manière large et couvrante sur la préparation ou plus transparente sur la base claire posée localement pour le manteau de la Vierge. Autrement dit, elle révèle une maîtrise technique en parfaite adéquation avec l'intelligence de l'invention iconographique et de la scénographie, adéquation qui nous paraît pleinement confirmer une attribution à la main du maître, autour de 1575-1580, que la restauration permet désormais d'apprécier.

La restauration de la *Mise au tombeau* de Véronèse s'inscrit dans un programme de revalorisation matérielle et scientifique de la peinture ancienne au Musée d'art et d'histoire de Genève. Amorcé par Paul Lang, ce programme a débuté avec le fonds des peintures flamandes et hollandaises (XVe-XVIIIe siècle), qui a fait l'objet de traitements systématiques entre 2002 et 2009, révélant au public nombre d'œuvres inconnues et donnant lieu aux deux volumes d'un *Catalogue raisonné*[4]. Sur le même modèle, il se poursuit actuellement avec le fonds des peintures italiennes (XIVe-XVIIIe siècle), en visant une mise à jour du catalogue de 1979 et en croisant une nouvelle fois les regards de l'historien de l'art, du conservateur-restaurateur et du chimiste. |

Notes

1 Natale 1979, pp. 25-26, cat. 30, avec bibliographie précédente.

2 Cocke 1984, pp. 260-263, cat. 111-112.

3 L'identification des pigments est réalisée à l'aide de la spectrométrie de fluorescence X (SFX, modèle Niton XL3t GoldD+, Thermo Fischer Scientifix Inc.). Les cinq échantillons prélevés ont été analysés en section stratigraphique au microscope électronique à balayage (SEM-EDS), en microscopie infrarouge à transformée de Fourier (FTIR), en spectroscopie micro-Raman et par diffraction des rayons X (DRX). Le liant a été identifié par chromatographie en phase gazeuse avec une spectrométrie de masse (GC/MS).

4 F. Elsig (éd.), *La naissance des genres*, Paris, 2005; *L'art et ses marchés*, Paris, 2009.

REMERCIEMENTS
La restauration de l'œuvre et l'ensemble du programme de médiation ont bénéficié du généreux soutien de la Fondation BNP Paribas Suisse.

ADRESSES DES AUTEURS
Frédéric Elsig, Université de Genève. frederic.elsig@unige.ch.
Victor Lopes, conservateur-restaurateur, Musée d'art et d'histoire, Genève. victor.lopes@ville-ge.ch.
Stefano Volpin, Via Bertacchi 18/4, Padova.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS
MAH, V. Lopes (fig. 1, 3, 4, 6); S. Volpin (fig. 8, 9).
MRBA Bruxelles (fig. 2).
R. Cocke 1984 (fig. 5, 7).

BIBLIOGRAPHIE

Cocke 1984. Richard Cocke, *Veronese's Drawings. A Catalogue Raisonné*. Londres, 1984.
Elsig (éd.) 2005. Frédéric Elsig (éd.), *La Naissance des genres*, Paris, 2005.
Elsig (éd.) 2009. Frédéric Elsig (éd.), *L'Art et ses marchés*, Paris, 2009.
Natale 1979. Mauro Natale, *Peintures italiennes du XIVe au XVIIIe siècle (Musée d'Art et d'Histoire, Genève)*. Genève, 1979.

Un Véronèse tactile – Innovation technique et accessibilité se conjuguent au MAH

À l'instar de nombreux musées dans le monde, le Musée d'art et d'histoire a souhaité engager, en 2011, une politique en faveur de l'accessibilité des personnes aveugles et malvoyantes.

La restauration d'un chef-d'œuvre des collections de peinture, la *Mise au tombeau* de Véronèse, a permis de marquer d'un temps fort la mise en place de cette nouvelle politique d'accès à nos collections, une politique que nous souhaitons inscrire dans le long terme. L'action est donc accompagnée de mesures de fond, comme la formation des médiateurs culturels et des bénévoles du Centre Genevois du Volontariat au guidage des visiteurs aveugles et malvoyants, et d'actions ponctuelles, comme les visites descriptives.

Soutenu par la Fondation BNP Paribas Suisse, le programme de médiation culturelle développé autour du tableau restauré était composé de rencontres avec le public et accompagné de la création de supports de médiation innovants. Ainsi, un exceptionnel dispositif de restitution tactile de l'œuvre en 2D et en 3D a été mis au point pour l'occasion.

Présentée temporairement dans les salles beaux-arts du musée, aux côtés de l'œuvre, la restitution en trois dimensions de la scène du tableau fut un point extrêmement fort de l'installation à l'automne 2011. Les difficultés rencontrées par le public aveugle et malvoyant pour se représenter une scène dans l'espace expliquent l'attractivité de cet outil. Conçue avec une grande attention quant au choix des textures (marbre du tombeau, couronne d'épines...) et des textiles revêtant les personnages autour du Christ, cette maquette a fait l'objet d'une étroite collaboration entre médiatrice chargée du projet, conservateurs, scientifiques – Victor Lopes, conservateur-restaurateur du musée, et Frédéric Elsig, professeur d'histoire de l'art à l'Université de Genève – et utilisateurs.

Le musée a en effet bénéficié, pour l'ensemble du projet, du concours d'un groupe d'experts du handicap visuel, quatre personnes de la Fédération Suisse des Aveugles. Ces volontaires, présentant des handicaps visuels différents, ont participé activement aux tests des dispositifs, à l'évaluation de leurs dimensions, des informations à transmettre... pour aboutir à l'objet le plus pertinent possible.

Mais cette restitution en trois dimensions n'a pas prétention à transmettre une image réelle de l'œuvre; elle implique d'ailleurs une part d'interprétation. C'est pourquoi le musée s'est associé à un ingénieur de la Haute École du paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève, Michel Lazeyras, pour compléter l'approche par une restitution du tableau en deux dimensions. Michel Lazeyras a récemment développé un système de cartographie de la ville de Genève nommé ABAplans, qui permet aux aveugles de comprendre la cité, son organisation et de préparer leurs déplacements. Il était désireux d'adapter ce dispositif, qui a reçu plusieurs prix, au monde de l'art.

L'équipe du musée a donc défini les différentes zones significatives du tableau (les personnages, le tombeau, la grotte...). Un choix de textures différenciées (pointillés plus ou moins serrés, tirets, etc.) a été opéré pour chacune de ces zones. Ces décisions ont d'ailleurs fait l'objet d'une discussion avec notre groupe d'experts, les évidences qui s'imposent aux voyants étant plutôt construites sur des références visuelles (des vaguelettes pour traiter le lac) que sur des adaptations tactiles.

Imprimée sur du papier thermogonflé, l'image est ensuite déposée sur une dalle tactile. Elle offre ainsi aux visiteurs la possibilité de déclencher, par une simple pression, une légende audio succincte, ou, par une seconde pression, un commentaire plus complet. Cette technologie permet donc d'accéder en toute liberté à une description détaillée de la toile avec une analyse iconographique de l'œuvre. Un outil précieux pour le public aveugle et malvoyant, mais aussi pour tous les visiteurs curieux de déchiffrer ces images.

Le succès de l'expérience et une concertation avec le public concerné nourriront l'évaluation de ce dispositif. Ce système d'impression des images, rapide, léger et peu onéreux, pourrait permettre de créer une « bibliothèque » tactile des chefs-d'œuvre du Musée d'art et d'histoire. La base de données ainsi constituée pourrait être utilisée en salles, sur le mobilier conçu à cet effet, comme au sein de la bibliothèque braille de l'Association pour le Bien des Aveugles, constituant ainsi un outil d'initiation à l'histoire de l'art à travers nos collections mais aussi un appel à la visite.

Maud Grillet,
responsable du Pôle Publics et
de l'Accueil des publics des MAHs
maud.grillet@ville-ge.ch

PAGE DE DROITE

1 Un dimanche thématique au musée autour de la restauration de la *Mise au tombeau* de Véronèse complétait l'offre formulée au public. © MAH, B. Jacot-Descombes.

2 Au premier plan, la restitution tactile en deux dimensions de l'œuvre de Véronèse; à l'arrière-plan, la restitution en trois dimensions. © MAH, F. Bevilacqua.