

Communiqué de presse
Restauration
Mardi 25 octobre 2016

Le *Saint Jean Baptiste* de Léonard de Vinci restauré

L'un des trois chefs-d'œuvre de la maturité de Léonard de Vinci, le *Saint Jean Baptiste* sera de nouveau visible dans la Grande Galerie à compter du 9 novembre 2016, après une restauration initiée dix mois plus tôt et conduite au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France (C2RMF), sous la direction du département des Peintures du musée du Louvre.

Face au tableau probablement le plus vernis des collections du Louvre, l'enjeu central de cette restauration a constitué en un amincissement des épaisses couches de vernis ajoutées au fil du temps et désormais très oxydées et encrassées.

Ce dernier a permis de retrouver le raffinement du rendu de la chevelure ou de la peau de bête, qui avaient quasiment disparu dans l'ombre opaque due à l'accumulation et au jaunissement des vernis. La figure simple du saint se révèle ainsi dans toute la subtilité de sa composition : une image singulière de dévotion privée conçue en jouant sur toutes les dimensions, picturales et spirituelles, de la lumière.

**Conservateurs
en charge de la restauration**

Musée du Louvre

Département des Peintures

Sébastien Allard, conservateur général
du patrimoine, directeur du département

Vincent Delieuvin, conservateur du
patrimoine, chargé de la peinture italienne
du XVI^e siècle

Dominique Thiébaud, conservateur
général du patrimoine, chargée du suivi
des restaurations

**Centre de recherche et de restauration
des musées de France (C2RMF)**

Isabelle Pallot-Frossard, conservatrice
générale du patrimoine, directrice du
C2RMF

Michel Menu, ingénieur de recherche
hors classe, chef du département
recherche

Lorraine Mailho, conservatrice générale
du patrimoine, chef du département
restauration

Restaurateurs

Regina Moreira, couche picturale

Patrick Mandron, support

Les étapes de restauration

La principale problématique de restauration portait sur le vernis, très épais et oxydé, dont l'amincissement a été l'un des principaux enjeux de l'intervention. Une quinzaine de couches d'une épaisseur totale d'environ 100 micromètres obscurcissaient l'œuvre. L'épaisseur des vernis a été mesurée au cours du travail de la restauratrice Régina Moreira qui les a très progressivement amincis. Au cours de cette opération, la restauratrice a pu enlever des repeints anciens désaccordés, notamment dans les bras et le torse ainsi que dans le fond.

La peau de bête et la chevelure bouclée du saint sont ainsi devenues beaucoup plus visibles qu'auparavant. Le ton général de l'œuvre, dans les camaïeux de jaune et de brun, est obtenu par une palette de pigments très restreinte. Si les couches profondes de la carnation ont une tonalité rosée dû à la présence d'un peu de vermillon mêlé à du blanc de plomb, la tonalité finale est donnée par l'application de fines couches de glacis très légèrement pigmentés. L'emploi d'huile et de résines aujourd'hui jaunies laissent une tonalité jaune à l'ensemble de l'œuvre.

Les ombres brunes du corps ainsi que le fond sombre sont colorés principalement par du noir de carbone et de très rares grains rouges ou jaunes. Particulièrement intéressante est l'utilisation abondante de grains de verre broyé incolore dans toutes les couches sombres du panneau. Ce verre, parfois employé pour son action siccatrice dans des laques rouges n'avait jamais été observé pour une utilisation aussi étendue dans des œuvres de Léonard de Vinci.

Musée du Louvre

Contacts presse : Sophie Grange / Céline Dauvergne
celine.dauvergne@louvre.fr
01 40 20 84 66

C2RMF

Contact presse : Sophie Lefèvre / Vanessa Fournier
sophie.lefevre@culture.gouv.fr / 01 40 20 56 65
vanessa.fournier@culture.gouv.fr / 01 40 20 24 05

Rappel sur l'état matériel et les questions d'attribution

Le *Saint Jean Baptiste* de Léonard de Vinci se présentait depuis longtemps sous de très épaisses couches de vernis superposées qui en rendaient difficile l'observation. Si les doutes sur son autographie, très importants au XIX^e et au début du XX^e siècle, se sont désormais dissipés, ils ont laissé place à un certain malaise dans l'appréciation de plusieurs parties, principalement le corps, le bras et la main dont le dessin s'avère assez rigide.

Une très ancienne restauration, vraisemblablement au cours de la seconde moitié du XVI^e siècle ou au début du XVII^e, a peut-être enlevé quelques couches de glacis superficielles, durcissant ainsi certains contours de la figure. De fait, dès 1639, Abraham Van der Doort, le conservateur de la collection du roi Charles I^{er} d'Angleterre, qui possédait alors le tableau, notait que « le bras et la main ont été abimés par un nettoyage ». Plus tard, en 1752, alors que le tableau était désormais dans la collection royale française, François-Bernard Lépicié remarquait, lui aussi, que « le tableau a souffert ».

En 1802, peu après son entrée au musée du Louvre, le tableau subit une nouvelle restauration fondamentale, mais les documents d'archives de l'époque ne livrent que peu d'informations sur la nature précise de l'intervention. Après cette date, l'œuvre ne connut plus de nouvelle restauration, et fut seulement régulièrement dépoussiérée et revernie. L'accumulation et le vieillissement des vernis ainsi posés sur la matière picturale provoquèrent un jaunissement et un obscurcissement progressif de l'œuvre.

En 1952, alors qu'une grande réflexion était menée à l'occasion des 500 ans de la naissance de Léonard de Vinci sur la conservation de ses tableaux, une commission de restauration envisagea un subtil allègement du vernis, finalement abandonné. On continua donc à maintenir l'homogénéité et une certaine transparence des vernis, tout en constatant l'aggravation de l'obscurcissement et du jaunissement. En 2009, au cours de la campagne de réexamen des œuvres de Léonard du Louvre, le laboratoire du C2RMF a mesuré l'épaisseur moyenne de ces vernis, qui s'élèvent au chiffre record de 110 microns. De ce fait, depuis plus d'une dizaine d'années, la croix tenue par le saint, sa peau de bête et plusieurs mèches de cheveux sont devenus imperceptibles et cette « disparition » des formes sous les vernis ne peut que se poursuivre.

Cette récente étude du C2RMF a néanmoins démontré que le support de bois est en relatif bon état et n'a souffert que d'anciennes attaques xylophages ayant notamment provoqué une perte dans l'angle inférieur gauche où une pièce a été posée. Concernant la couche picturale, on a observé d'importantes craquelures prématurées liées à la technique picturale de l'artiste, quelques usures et des repeints anciens mais aucune lacune majeure.

Une œuvre à l'histoire complexe

Comme pour la majorité des tableaux de Léonard de Vinci, les sources anciennes manquent pour retracer les conditions précises de la commande et de l'exécution de cette œuvre.

Provenance

Sa première mention à peu près certaine date d'octobre 1517, lors de la visite du cardinal d'Aragon au château de Cloux, où Léonard montra à son hôte trois tableaux. Certes, pour plusieurs historiens, le « san Joanne Baptista giovane » mentionné par le secrétaire du cardinal, Antonio de Beatis, pourrait correspondre aussi bien au *Saint Jean Baptiste* en buste qu'au grand *Saint Jean Baptiste dans un paysage* (transformé en Bacchus à la fin du XVII^e siècle), lui aussi au Louvre et entré très tôt dans les collections royales françaises, sans doute dès le XVI^e siècle. Mais cette grande composition résultant probablement d'une invention de Léonard ne présente pas sa qualité d'exécution, notamment dans la figure, ni son style dans le paysage, et le mauvais état de conservation n'explique en rien les faiblesses de cette œuvre d'atelier.

Il semble plus vraisemblable que Léonard ait présenté à ses hôtes trois œuvres tout à fait personnelles, chefs-d'œuvre de sa maturité démontrant la perfection de son art d'un point de vue de l'invention comme de la technique, à savoir trois des tableaux du Louvre : la *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*, le petit *Saint Jean Baptiste* et la *Joconde*.

Malheureusement, après cette date, nous ne possédons plus aucune information sur l'œuvre jusqu'à son inscription dans l'inventaire de la collection de Charles I^{er} d'Angleterre, achevé en 1639 par Van der Doort. Ce dernier décrit précisément le tableau aujourd'hui au Louvre et rappelle qu'il est le fruit d'un échange avec le duc de Liancourt, chambellan du roi de France Louis XIII, contre le *Portrait d'Erasmus* par Holbein et une *Vierge à l'Enfant avec saint Jean Baptiste* de Titien. Cet échange eut peut-être lieu en 1630 à l'occasion du séjour de Liancourt à la cour d'Angleterre célébrant la naissance du fils du roi.

On ignore malheureusement tout du mode d'acquisition du tableau par Liancourt. Plusieurs historiens ont conclu que cette propriété excluait au moins une provenance royale de l'œuvre. Mais les informations sur la collection royale au XVI^e siècle sont extrêmement lacunaires et les descriptions du château de Fontainebleau au début du XVII^e siècle n'en livrent qu'une connaissance partielle. Rappelons que certaines œuvres de la collection royale ont manifestement été distraites, probablement durant le XVI^e siècle (par exemple, le *Portrait de François I^{er}* de Titien du Louvre, certainement envoyé au souverain français mais qui sortit des collections royales pour se retrouver au milieu du XVII^e siècle dans celle de Mazarin).

De fait, nous n'avons pas plus d'informations sur le *Saint Jean Baptiste* que sur la *Sainte Anne* de Léonard, qui ne réapparut qu'au début des années 1650 dans le grand cabinet de l'appartement de la Reine dans le Palais Royal à Paris.

Un autre argument en faveur de la présence du *Saint Jean Baptiste* en France durant le XVI^e siècle est le *Portrait de François I^{er} en saint Jean Baptiste* de Jean Clouet (Louvre), réalisé vers 1518-1520 et qui semble s'en inspirer directement. Tous ces éléments rendent séduisante l'hypothèse de Jestaz (1999) affirmant que le *Saint Jean Baptiste*, comme la *Sainte Anne* et les autres tableaux emportés par Léonard en France, furent acquis en 1518 par François I^{er} selon un important paiement à Salaï « pour quelques tables de peintures qu'il a baillées au Roy ». L'œuvre serait ensuite sortie des collections royales à une date et dans des circonstances encore inconnues, pour parvenir entre les mains de Liancourt au moins dans les années 1620. Donnée à Charles I^{er}, elle fut vendue en 1651 après son exécution, puis fut acquise par le célèbre collectionneur Everhard Jabach qui la revendit à Louis XIV en 1662.

Datation et composition

C'est dans la première décennie du Cinquecento qu'il faut placer l'invention de cette composition. Au début du siècle qu'il passe essentiellement à Florence, Léonard reçut la commande de plusieurs petits tableaux de dévotion privée dont on ne sait s'il fournit simplement des dessins destinés à des membres de l'atelier chargés de les traduire en peinture, ou s'il en peignit lui-même une version aujourd'hui disparue. Adaptant au sujet sacré le fond sombre qu'il avait choisi à Milan pour ses portraits de la *Dame à l'hermine* (Cracovie) et de la *Belle Ferronnière* (Louvre), peut-être sous l'influence d'œuvres d'Antonello da Messina et de Giovanni Bellini, le maître semble avoir joué un rôle important dans cette nouvelle mode qui fut pratiquée à Florence en ces mêmes années par Pérugin et Raphaël.

À l'origine de la composition

On sait combien durant toute sa carrière Léonard s'est ingénié à varier et à perfectionner sans cesse un nombre finalement assez réduit de formes et d'expressions dans ses compositions peintes. La composition du *Saint Jean Baptiste* dérive en effet d'une précédente invention de Léonard, l'*Ange de l'Annonciation*, conçue vers 1503-1504. Plus tard, vers 1508, à l'occasion de sa collaboration avec Rustici, pour la réalisation du monumental groupe en bronze de la *Prédication de saint Jean Baptiste* pour la porte nord du Baptistère, le maître médita à nouveau sur le sujet et suggéra sans doute au sculpteur de réutiliser le geste annonciateur de son ange, qui prenait alors chez le Baptiste, dans une composition de groupe, le caractère d'une prédication.

C'est peut-être lors de cette nouvelle réflexion sur l'iconographie du Baptiste, où l'image de l'Ange de l'Annonciation rejaillissait, que naquit la composition du Louvre. Le seul indice chronologique fiable, qui constitue le terminus *ante quem* de l'invention, est la copie à la pierre noire de la main du Baptiste dans la position du tableau du Louvre réalisée par un élève sur une feuille du *Codex Atlanticus* datable avec certitude en 1509. À cette date, la conception de l'œuvre était donc aboutie, du moins dans ses grandes lignes.

Si la conception du *Saint Jean Baptiste* doit donc être placée à Florence vers 1508, sa durée d'exécution est plus délicate et même impossible à préciser. On peut simplement imaginer que l'artiste y travailla lentement, comme d'habitude sur plusieurs années, perfectionnant encore et toujours les détails comme le travail pictural, et qu'en 1517 le tableau était désormais très achevé lorsqu'il fut présenté au cardinal d'Aragon, qui le jugea avec les deux autres tableaux « tucti perfectissimi ».

De l'Ange de l'Annonciation au Saint Jean Baptiste

La force plastique impressionnante qu'il avait imaginée pour l'Ange, annonçant glorieusement l'Incarnation d'un geste dynamique se projetant vers le spectateur, s'accordait parfaitement à l'éloquence requise par le groupe sculpté de Rustici destiné à marquer l'espace public. Mais sa traduction en une image de dévotion privée réduite à la seule figure du Baptiste ne lui sembla peut-être pas assez convaincante.

Le changement de position du bras droit, replié sur le corps, permet en effet de clarifier l'image, en dégageant le visage qui prend une place centrale et en rééquilibrant son rapport avec la main droite placée à son niveau et non au-dessus. Le mouvement de la figure gagne en même temps en complexité, car le corps se tourne vers la droite alors que le bras droit semble se replier vers la gauche, créant ainsi une gracieuse spirale. La brutalité du surgissement de l'ange laisse ainsi place à l'apparition plus douce et mystérieuse du Baptiste, désormais manifestée avant tout par les effets d'ombre et de lumière, qui triomphent dans cette œuvre à l'extraordinaire économie de moyens, notamment dans sa palette très réduite.

On ne doit pas oublier combien Léonard réfléchit aux mérites respectifs de la sculpture et de la peinture, une question qui devait former une partie importante de son traité sur la peinture. Et c'est peut-être la confrontation directe avec la sculpture lors du travail avec Rustici qui l'a incité à chercher dans son tableau une voie plus picturale, en confiant moins au geste qu'au rendu de l'ombre et de la lumière, magnifié par sa technique si subtile du *sfumato*, le rôle de donner à la peinture toute sa force d'expression.

La lumière fait surgir le corps du Baptiste comme d'une nuit profonde et donne à son mouvement l'allure d'une flamme sinueuse. Elle sculpte délicatement son sourire, promesse du Salut. Car bien évidemment cette défense illustrée de la supériorité de la peinture revêt aussi une dimension spirituelle pour faire du Baptiste, désormais isolé, non plus un prédicateur mais le messager de l'arrivée du Messie. Plusieurs historiens ont justement insisté sur la caractérisation du Baptiste en termes lumineux au début de l'*Évangile selon saint Jean* : « Il y eut un homme, envoyé de Dieu ; son nom était Jean. Il vint en témoin, pour rendre témoignage à la lumière, afin que tous les hommes eussent la foi par lui. Il n'était pas la lumière, mais il vint pour rendre témoignage de la lumière ».