The background of the entire page is a reproduction of Leonardo da Vinci's painting 'The Saint Jerome'. The painting depicts the saint in a dark, rocky landscape, seated and writing. He is shown with a muscular, aged body, wearing a simple brown tunic and a white shawl draped over his left shoulder. His right hand is raised to his forehead in a gesture of contemplation or pain, while his left hand holds a quill pen over an open book. The background features dark, jagged rock formations and a distant, hazy landscape with a body of water and trees. The overall color palette is dominated by earthy tones of brown, ochre, and dark green, with strong chiaroscuro effects.

CHÂTEAU DU
CLOS
LUCÉ
Parc Leonardo da Vinci

LE SAINT JÉRÔME
DE LÉONARD
DE VINCI
UN CHEF-D'ŒUVRE INACHEVÉ

LE SAINT JÉRÔME AUX MUSÉES DU VATICAN

Notes sur la restauration et la technique picturale du *Saint Jérôme* de Léonard

Francesca Persegati, responsable du Laboratoire de restauration des tableaux des Musées du Vatican



Le panneau de *Saint Jérôme* dans la caisse pour son transport.

PAGE CI-CONTRE
Documentation graphique de l'état du support pendant la restauration de Pietro De Prai.

L'histoire de la conservation du *Saint Jérôme au désert* de Léonard de Vinci reflète l'approche générale des Musées du Vatican en matière de soins apportés à leurs collections et témoigne de la cohérence, ainsi que de l'évolution, de toutes les professions impliquées. En outre, dès l'acquisition de cette œuvre, la nombreuse documentation la concernant fait apparaître des éléments également présents dans les études d'autres institutions qui exposent, ou qui ont restauré, des œuvres de Léonard pouvant être assimilées au *Saint Jérôme*, ce qui permet des comparaisons utiles. C'est le cas de *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne* du Louvre, restaurée en 2012, ou de *L'Adoration des mages* des Offices, dont la restauration a été achevée par l'Opificio delle Pietre Dure en 2017. Des rapports détaillés, des journaux, des comptes-rendus, des croquis, des photos permettent de reconstituer l'existence de la peinture et de définir sa technique, même sans posséder des analyses diagnostiques

particulièrement récentes. La première note que nous trouvons concerne le lieu d'exposition, qui est encore aujourd'hui l'une des questions les plus délicates : elle remonte à janvier 1902 et on peut y lire qu'une tempête avait «brisé» les vitres de certaines fenêtres de la galerie du Vatican, provoquant au *Saint Jérôme* «des éraflures avec les bouts de verre et des salissures dues à l'eau et à la poussière». Les dommages signalés au cours du temps sur l'œuvre, ainsi que les retouches constatées, pourraient résulter en partie de cet événement. En effet, à partir de mai 1902, nous avons des traces d'interventions, comme la note d'un paiement à Pietro Mannoncheri pour la restauration de plusieurs œuvres, dont le *Saint Jérôme*. Dans les années 1930, des rapports à propos du microclimat indiquent également que le *Saint Jérôme* est l'un des tableaux les plus endommagés des salles de la pinacothèque, en raison d'une saison particulièrement chaude. À cette même époque, plusieurs documents décrivent en détail une

restauration complète de l'œuvre. Celle-ci se déroule sous la direction de Biagio Biagetti qui, en 1923, avait officiellement fondé le Laboratoire de restauration des peintures des Musées du Vatican. Biagio Biagetti et le restaurateur Pietro De Prai ont accompagné leur intervention par des observations critiques sur les causes de la détérioration, sur les solutions de conservation et sur les facteurs esthétiques, enrichissant le tout de photographies et de dessins détaillés, démontrant que cette documentation était considérée aussi essentielle que le travail accompli.

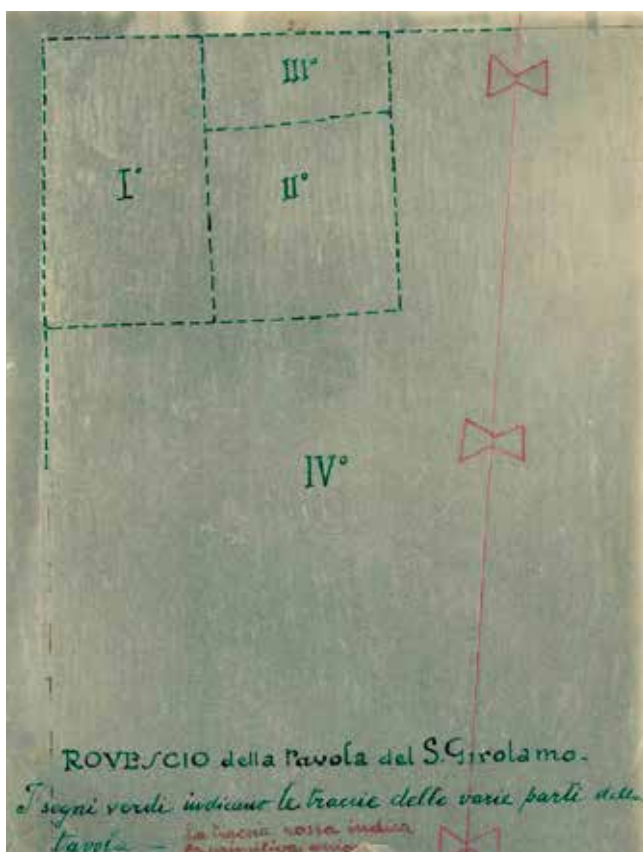
**Connaissance et respect de l'œuvre :
la première approche de conservation**

Le support présentait un premier problème lié à une doublure en noyer solidement fixée au panneau par «une épaisse couche vitreuse de colle de charpentier», si bien que les vers à bois, incapables de passer par l'arrière, sortaient par l'avant peint du tableau. Une intervention antérieure de Luigi Cavenaghi (1844-1918) pour remédier à ce problème est d'ailleurs mentionnée. Une fois cette doublure en bois enlevée, une nouvelle structure fut conçue afin que le panneau reste plat, en tenant compte des divers aspects de conservation, tels que la réversibilité, la légèreté et la non-invasivité. Celle-ci fut créée à partir d'un

Le support présentait un premier problème lié à une doublure en noyer solidement fixée au panneau par «une épaisse couche vitreuse de colle de charpentier.»

grillage à carreaux en fer étamé muni de règles verticales vissées à des éléments en bois, légers et courts, collés à l'arrière du support. Auparavant, les parties disjointes avaient été assemblées à l'aide d'inserts en queue d'aronde, mais, par respect de l'œuvre, ils furent réalisés plus fins que la planche. Biagio Biagetti, en observant les découpages qui avaient morcelé l'œuvre en quatre parties (documentés en détail dans un dessin) a noté leur état de conservation différent, qu'il a reconnu comme l'indication des divers «sorts» qui leur avaient été réservés. Beaucoup plus tard, Carlo Pietrangeli les considère comme une «opération irréflectée» réalisée par d'ignobles spéculateurs». Ensuite, la découverte en surface de stucages et de retouches ne remontant pas à l'époque du tableau, mais recouverts d'une épaisse couche de vernis qui les uniformisait, a conduit à la décision de ne pas l'enlever mais de le régénérer, afin de ne pas accomplir un «mauvais travail» qui aurait totalement changé la tonalité générale de la peinture. Cette considération a également accompagné d'autres interventions sur des œuvres similaires de Léonard, effectuées au xx^e siècle. En 1931, à la fin de la restauration, un cadre spécial «à tabernacle» est conçu, et Biagio Biagetti, toujours attentif aux problèmes liés à l'interaction avec l'environnement, décide de supprimer le verre placé à l'avant qui empêchait la ventilation.

Le thème des expositions et des emballages est affronté en 1946, lorsque le tableau est envoyé à Lucerne pour y être exposé. Des documents attestent de son observation attentive par le restaurateur Francesco Bencivenga, qui décrit «un état d'oxydation léger, mais général, du vernis» et rapporte l'état du support et de la couche picturale dans un croquis détaillé. Un autre texte décrit avec minutie le type



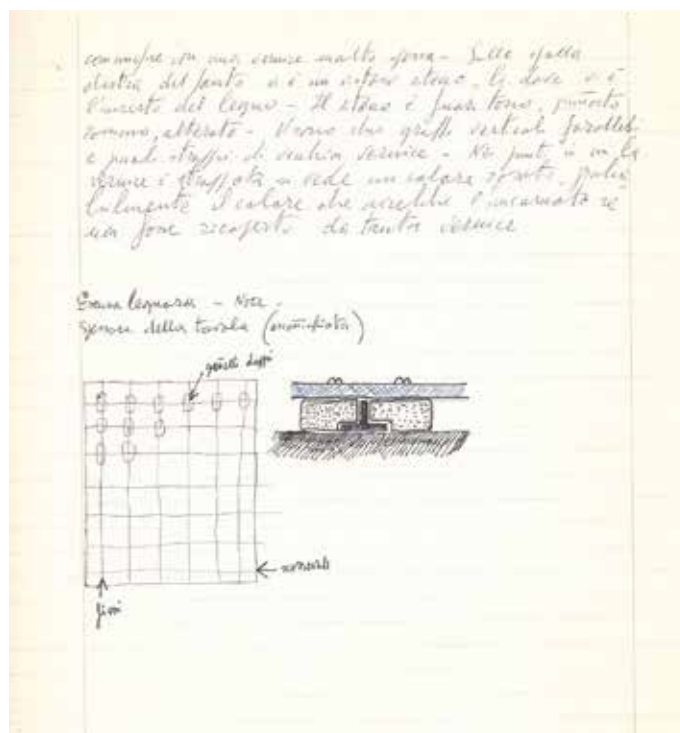
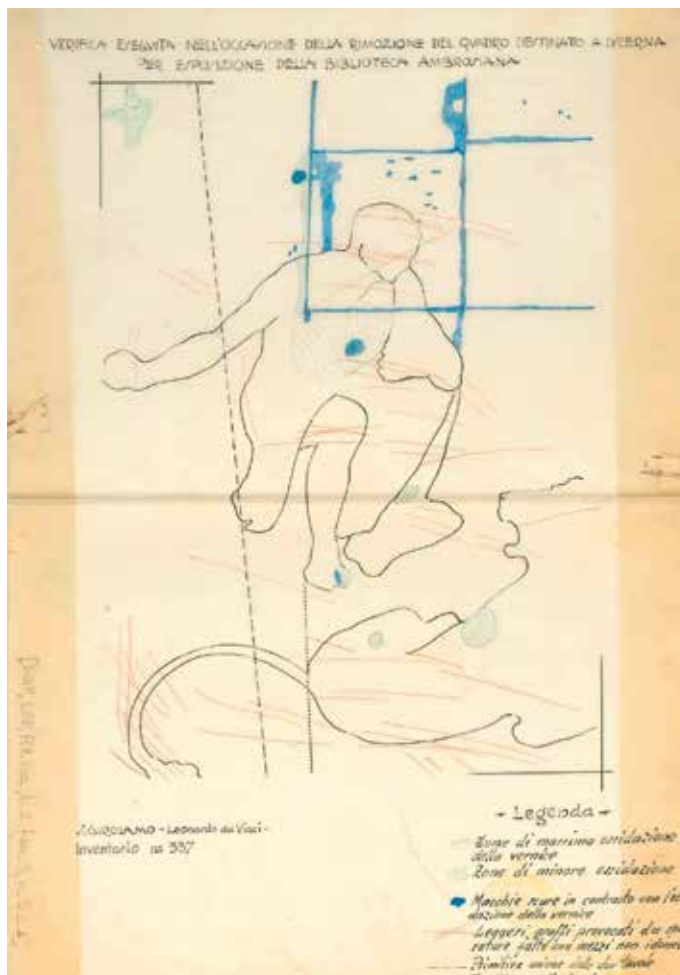


d'emballage réalisé pour le transport dans le fourgon (avec une double caisse, des systèmes d'amortissement et des trous pour la ventilation). À partir de 1963, nous disposons des notes contenues dans le dossier de conservation de l'œuvre (une forme de documentation établie pour toutes les œuvres de chevalet afin de vérifier périodiquement leur état). Elles portent principalement sur les altérations et l'oxydation profonde de la peinture (que l'on a essayées de compenser par une nouvelle peinture) et sur l'apparition de plusieurs trous de vers à bois.

Zoom dans le tableau : études pour décider des choix futurs

Le 20 février 1982, on décide de tenir un journal de travail sur le *Saint Jérôme*. Il commence par les pages écrites par Gianluigi Colalucci (restaurateur aux Musées du Vatican à partir de 1960 et responsable du Laboratoire de restauration des peintures de 1978 à 1994), dans lesquelles il note des observations détaillées sur son état. Il fournit les premiers éléments pour effectuer des comparaisons avec d'autres peintures qui peuvent être reliées au *non finito* (inachevé) de Léonard, en partant du postulat que l'étude d'une œuvre interrompue fournit une occasion exceptionnelle de comprendre la genèse de la création artistique et ses phases. Bien qu'une épaisse couche de vernis jauni et oxydé ait fortement altéré les couleurs et caché le modelé, Gianluigi Colalucci remarque une application sommaire de celles-ci, le plus souvent étalées avec les doigts (elle est évidente dans la réalisation du ciel bleu). En effet, ces «coups de pinceau», longs et gras, se terminent par une empreinte digitale, une technique que l'on retrouve également dans l'œuvre du Louvre, dans celle des Offices et dans *Le Baptême du Christ* de Verrocchio. Il décrit en détail l'état de conservation du paysage de gauche, du support et du ciel. Il rapporte ensuite les mesures des différents découpages effectués dans le panneau et note de nombreuses retouches qu'il attribue à plusieurs périodes. Il reconnaît également la présence probable d'un carré de nettoyage (2,5 x 3 cm) sur le rocher vertical et remarque aussi que la peinture présente de nombreuses ondulations horizontales, comme si elle avait été appliquée de manière épaisse et verticale. Pour finir, il exécute le croquis d'un détail du parquetage des années 1930, faisant preuve de curiosité pour ce système, afin d'évaluer son efficacité.

Dans ce même journal, de novembre 1992 à juillet 1993, Gianluigi Colalucci décrit la restauration de l'œuvre, ensuite documentée dans un rapport spécifique, qui permet de reconstruire de manière



PAGE CI-CONTRE
Le *Saint Jérôme*
avant sa restauration.

CI-DESSUS HAUT
Documentation
graphique de l'état
de l'œuvre en vue de
l'exposition à Lucerne.

CI-DESSUS BAS
Croquis de G. Colalucci
d'un détail de cadre
des années 1930.



plus détaillée la technique de l'artiste. L'intervention est partie de la considération que le tableau, en raison de sa typologie «non seulement inachevée, mais à peine commencée», ne devait pas avoir été peint à l'origine. Le nettoyage a donc été effectué dans l'intention de préserver la couche picturale la plus ancienne, en opérant un «niveau de nettoyage respectant le principe de prudence, selon lequel on ne touche pas aux peintures les plus anciennes». Une procédure qui, dans ce cas, dépendait de sa sensibilité personnelle et de la lecture des informations disponibles, mais qui a également été adoptée vingt ans plus tard pour une restauration du Louvre à l'aide d'instruments spéciaux. Après avoir enlevé une première couche, il a trouvé une pellicule picturale très «abîmée, pleine de petites coulures, d'éclaboussures, de matières agglutinées, de retouches, de coups, d'éraflures, de trous de vers à bois stuqués, de retouches». Dans la deuxième phase de nettoyage, il décrit la présence de vernis jaunes, supposant qu'ils avaient été colorés avec du stil de grain au XIX^e siècle.

Afin de calibrer le processus de nettoyage, il étudie la manière de rendre les solvants moins volatils et des méthodes qui annoncent celle des enzymes. Le laboratoire scientifique a quant à lui effectué des études d'imagerie (lumière monochromatique au sodium, fluorescence ultraviolette et infrarouge), tandis que le professeur Sciuti, grâce aux premiers examens XRF, a identifié une présence importante de plomb (probablement due à de la céruse dans la préparation).

Esthétique et conservation : raisons justifiant l'intervention

Le support (102,8 × 73,5 cm; 15-16 mm d'épaisseur), constitué de deux planches de noyer verticales, est recouvert d'une préparation de craie, de colle et de blanc de plomb appliquée en quatre couches, dont la première est très liquide et présente un pourcentage de colle supérieur à celui des autres matières: le blanc de plomb, dont le poids spécifique est plus élevé, s'est déposé au fond de chaque couche. Le dessin du modelé des tons clairs est effectué sur la préparation avec

la pointe d'un pinceau, en utilisant un pourcentage de bleu élevé, mélangé à un pourcentage plus faible d'oxyde de fer, qui est augmenté pour les couleurs foncées. Les ombres sont réalisées avec des pigments bruns souvent mélangés à des pigments verts (carbonate de cuivre), tandis que le ciel et les montagnes contiennent de l'azurite. Dans *l'Adoration des mages*, cette forme de *undermodelling* du dessin, caractérisée par des tons froids (que Gianluigi Colalucci définit comme «tendant vers le gris-bleu»), peut être rattachée à ce que Léonard lui-même écrivait dans son *Traité*: «*Perché sul far della sera l'ombra de' corpi generate in bianca parete sono azzurre*» [«Parce que vers le crépuscule, les ombres des corps projetées sur des murs blancs sont bleues»]. Cette tonalité a également été retrouvée dans la restauration de *La Vierge, l'Enfant Jésus et sainte Anne*, où elle est décrite comme «la découverte des nuances infinies du bleu». Dans le *Saint Jérôme*, les couches de peinture se superposent avec des changements: dans le ciel, sous la fine couche de couleur, on a retrouvé la trace du dessin d'un palmier, dont l'idée a ensuite été abandonnée. Dans son ensemble, le tableau a cependant été laissé à l'état d'ébauche par Léonard; seule la tête du saint et sa jambe droite (à l'exclusion du pied et du rocher à gauche) présentent déjà un clair-obscur monochrome de base achevé. Les autres parties ne présentent que le dessin et la fine couche de céruse (carbonate de plomb), sur laquelle il aurait ensuite dû peindre le clair-obscur de base (une technique que l'on retrouve également dans *L'Adoration des mages*).

Dans le paysage de droite, en revanche, le dessin brun exécuté au pinceau n'est même pas recouvert par du blanc de plomb. Dans les parties où l'exécution semble plus poussée (les rochers du fond et la tête du saint), c'est le travail au pinceau qui prévaut; cette technique est également utilisée pour les lignes les plus fines. Les pigments ont été appliqués en grande partie avec la paume de la main et les doigts. On peut

définir ce tableau comme une peinture à technique mixte: principalement de la colle ajoutée à un pourcentage élevé d'huile. De nombreux bruns et verts, ainsi qu'un glacis de laques brunes et rouges, sont dilués avec de l'huile. Le support, affiné lors d'une restauration du début du xx^e siècle, présentait le parquetage moderne conçu par Biagio Biagetti, mais on a constaté qu'il était constitué d'éléments de manufacture grossière qui ne remplissaient pas leur fonction d'origine. Le découpage en quatre parties (et le début du découpage inachevé dans le paysage de droite) a en revanche été effectué avec une scie très fine, ce qui a autrefois permis un réassemblage du panneau avec une perte minimale des couleurs. Le rabotage pour égaliser les différences de hauteur des parties réassemblées a causé des dommages plus importants. Des questions restent cependant en suspens: les graves altérations présentes dans la partie inférieure du dos du lion et dans les rochers du côté droit (sous le paysage); le repeint d'une partie du ciel (entre le lion et l'épaule droite du Saint), qui s'est avérée être une anomalie puisque le nettoyage a montré que l'œuvre était en bon état à cet endroit, et la restauration des rochers dans le paysage à droite, dont on ne connaît pas la date.

Gianluigi Colalucci a également émis l'hypothèse qu'il y eut par le passé une volonté de transformer cette œuvre d'esquisse initiale en peinture monochrome. Cette même observation a été faite lors de la restauration de *L'Adoration des mages*.

Restauration et conservation préventive

L'intervention effectuée dans les années 1990 sur le *Saint Jérôme* a concerné la révision du parquetage pour garantir la fonctionnalité des traverses coulissantes. Et après l'élimination progressive des retouches, des repeints et des stucages débordants ou inadaptés, on a pu réaliser «une réintégration discrète et mesurée avec des petites retouches à l'aquarelle et des couleurs pour restauration et un léger vernis de protection».

Dans les années suivantes, l'œuvre a été inspectée à plusieurs reprises, notamment à l'occasion d'expositions, et elle s'est révélée en bon état de conservation.

Entre 2018 et 2019, également en vue des célébrations du 500^e anniversaire de la mort de Léonard de Vinci, il a été décidé de concevoir une vitrine climatisée garantissant une plus grande protection, aussi bien dans la pinacothèque que lors des prêts pour les expositions (une fonction qui était jusqu'alors assurée par la présence d'un accouplé barrière à l'arrière du cadre «à tabernacle» et d'une vitre sur le devant). ♦