

LA RESTAURATION DU MAÎTRE-AUTEL DE LA PAROISSE SAINT-FRANÇOIS-DE-SALES À CHAMPDEPRAZ

Gianfranco Zidda, Stefano Pulga*

Notes historiques et artistiques

Gianfranco Zidda

L'existence d'une chapelle dédiée à saint Maurice et à saint François de Sales à Champdepraz était connue depuis longtemps, mais l'histoire de l'église paroissiale est relativement récente : la structure actuelle remonte à la fin du XVII^e siècle (1683, d'après Bruno Orlandoni)¹ et Édouard Brunod signale qu'elle a été consacrée le 24 mai 1700.² Dédié à saint François de Sales, le bâtiment, qui comprend une seule nef et un presbyterium légèrement surélevé, possède un grand maître-autel et deux autels latéraux de petites dimensions (fig. 1 et fig. 2). En 2011, sur la base d'un accord entre le curé actuel et la Surintendance des activités et des biens culturels, l'Assessorat de l'éducation et de la culture a promu un entretien extraordinaire et une restauration partielle du maître-autel, pour célébrer la mémoire du grand poète valdôtain Jean-Baptiste Cerlogne, curé de la paroisse à partir de 1870 et pendant de nombreuses années.³ Cette imposante structure en bois se compose actuellement d'une *mensa*, d'un corps principal encadré de quatre petites colonnes torsadées qui flanquent la toile centrale, et d'un couronnement portant la figure de Dieu le Père entouré d'anges.

Mgr Édouard Brunod nous a légué une riche description de l'autel, accompagnée d'une photographie très lisible.⁴ L'ensemble était repeint d'un brun rosé, selon le goût d'époques assez proches et en accord avec les peintures murales les plus modernes qui « décorent » l'intérieur de l'édifice. L'ouvrage est une composition remarquable de la fin du XVIII^e siècle, même si en 1786 il n'était pas encore réalisé, comme en témoignent les visites pastorales, qui en parlent, par contre, à partir de 1820.⁵ L'exécution est

due aux maîtres artisans du Valsesia ; dans une recherche présentée en 2007 au congrès *Valle d'Aosta e Valsesia*, Enrica Mosca suppose que l'auteur est Giuseppe Antonio Gilardi. En effet, au-delà de la contigüité chronologique, les éléments stylistiques et décoratifs nous autorisent à attribuer l'œuvre à cet artiste, membre de la célèbre et nombreuse famille provenant de Campertogno, actif entre 1767 et 1793.⁶

Malheureusement, l'autel a subi des vols qui l'ont privé des sculptures représentant saint Grat, un saint Pape et deux anges céphères. La sculpture représentant l'Éternel entouré de chérubins subsiste sous le grand couronnement. Les deux niches latérales contiennent aujourd'hui des statues provenant des oratoires voisins, moins précieuses que celles d'origine, alors que les anges volés ont été remplacés par des œuvres de l'artiste valdôtain contemporain Giovanni Thoux. Au centre de l'autel, sur la toile peinte, sont représentés les saints titulaires de l'ancienne chapelle, saint Maurice et saint François de Sales, tandis qu'en haut apparaissent la Vierge et l'Enfant, saint Joseph et saint Jean-Baptiste. La peinture est plus petite que le cadre polylobé et, dans la zone supérieure, son ajustement à la forme du cadre s'avère mal adapté. Il s'agit vraisemblablement de l'arrangement d'une œuvre plus ancienne, dont il n'existe aucune note ni dans les sources historiques ni dans les archives. En se référant rigoureusement au style, l'œuvre semblerait être une production de la fin du XVII^e siècle. On pourrait supposer qu'il s'agisse du plus ancien retable de l'église, présent déjà en 1786 et décrit comme « un simple tableau avec cadre en bois, en mauvais état ».⁷

L'altération était remarquablement avancée. Des discordances esthétiques entre les différentes zones étaient



1-2. L'autel avant et après la restauration. (S. Pulga)

évidentes ; après la restauration, elles se sont avérées dues à une série d'incendies et de réparations des parties endommagées, comme témoigne une inscription, datée 1886, sur le mur de fond de la peinture centrale.⁸ Nous connaissons donc le nom, Guala, de celui qui a tenté de remédier à ces dégâts importants et irréversibles, obtenant, quoi qu'il en soit, des résultats peu convaincants. Pour mettre en valeur cette grande structure de bois et en garantir une conservation correcte, il était opportun d'opter pour l'intervention la plus légère possible. Il ne s'agissait pas de dégager, sous la peinture actuelle, les couleurs d'origine, identifiables grâce à la présence de tons vifs bleus azur, verts et rouges.

Le dégagement de l'état plus ancien risquait de mettre en évidence le contraste entre des zones bien conservées et des zones irrémédiablement abîmées par les incendies. Nous ne voulions pas non plus imposer une sorte de « présence étrangère », vivement colorée, dans une salle aux tons pastel et beiges. L'intervention principale a donc consisté à enlever les dépôts superficiels de poussière et de fumée de bougies, accumulés au cours des siècles, et à rétablir la cohésion de la couche picturale et de la feuille métallique, qui s'étaient soulevées. On a procédé à la restauration complète de la peinture sur toile, qui a ainsi retrouvé sa luminosité et sa lisibilité.

Rapport de restauration

Stefano Pulga*

1. Autel en bois

1.1. État de conservation

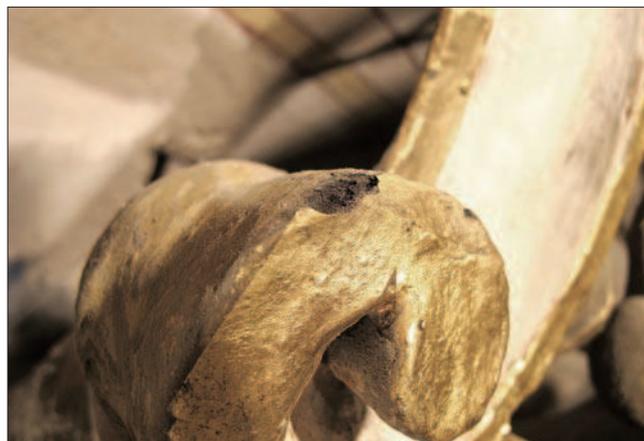
Le curé Elio Vittaz nous informe que l'autel a subi au moins deux incendies, dont l'un assez grave, au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Après l'examen direct, il s'avère que la partie droite a été particulièrement touchée, mais les dommages s'étendent jusque dans la partie haute, où quelques visages d'angelots et l'entablement du couronnement sont carbonisés. À la suite de ces dégâts, l'autel a été « restauré » par un certain Guala, qui laisse sur le mur, derrière le retable, cette inscription :

« CET AUTEL FUT RESTAURÉ EN 1886 PAR GUALA. CONTRIBUÈRENT GÉNÉREUSEMENT:

S.A.Mgneur DUC, L200 - BINEL SYNDIC £50 - C.J.B.CURÈ L.40 - ZILIOLI PIETRO L25 -
 OBERT AIMÉ L15 - CRESTAZ PIERRE L.10 - DHERIN ANT. L.8 -
 ROSSIN JOS .8 - BERGER FR. L6 -
 GLESAZ JOS L5 - LANIÈCE FR L5 - DUCUGNON JOS. L5 -
 BARBUSTEL BAP L.5 -
 DHERIN FRANCOIS Collecteur L5 - DUCUGNON AUG L.5 -
 DHERIN ALEXIS L5 -
 DUCUGNON FI L5 - GEVROZ JEAN 5 - CRESTAZ JOS 5 -
 GEVROZ B.5 - »

Guala a probablement essayé, sans succès, de démonter le couronnement pour intervenir plus aisément au sol, puis, après y avoir renoncé, il n'est pas parvenu à le remonter correctement. L'élément concerné est encore aujourd'hui « hors niveau » et mal cloué aux extrémités, sur des coins et des cales de bois, retenu à l'aide d'une



3. Exemple de la dorure de la restauration effectuée par Guala sur du bois carbonisé. (S. Pulga)

corde ancrée au mur. Guala a camouflé ce remontage peu soigné en collant des morceaux de carton sur les fissures qui se sont ainsi créées. Il a passé ensuite une nouvelle et épaisse préparation à base de plâtre et de colle sur les parties carbonisées et appliqué une nouvelle dorure (avec une feuille de faible alliage) sur une mixtion jaune, tellement granuleuse et grossière qu'elle a empêché toute tentative de brunissage (fig. 3).

Le contraste entre la nouvelle dorure et celle d'origine, parfaitement brunie et impeccablement exécutée sur bolus rouge, a dû être embarrassant ou inacceptable pour les commanditaires, si bien que Guala a appliqué également sa dorure sur des parties non endommagées par le feu, couvrant ainsi la dorure originale de tous les éléments de l'entablement au-dessus de la corniche. Guala a repeint également les carnations des angelots et du Seigneur, ainsi que toutes les surfaces planes, y compris les cartons qu'il avait utilisés pour couvrir les fissures provoquées par son remontage erroné de la partie haute.

Dans son repeint, assez grossier, Guala a utilisé des tons pastels très différents des couleurs d'origine, basés sur un fond de rouges et de bleus sur lequel se détachaient la dorure, l'argenture, et des surfaces laquées en vert et en garance (fig. 4).



4. Les repeintures de Guala ne respectent pas les couleurs d'origine. (S. Pulga)



5. L'aspect de la structure en bois est radicalement altéré par les dépôts de poussière et par les vernis oxydés. (S. Pulga)



6. Dans les parties basses, la dorure très usée ou tombée était repeinte au vernis doré. (S. Pulga)



7. Bien que ternie par les dépôts et par les particules, la dorure d'origine est parfaitement brunie. (S. Pulga)

Une autre phase « d'entretien », remontant probablement à la première moitié du XX^e siècle, a consisté en un grossier masticage des craquelures et en une irrégulière et épaisse couverture au pinceau de nombreuses surfaces avec de la résine jaunâtre (probablement du copal), qui s'est ensuite oxydée jusqu'à devenir orange ou brune (fig. 5). Enfin, à une époque récente, vers 1965 au dire du curé, les parties basses ont été repeintes avec des vernis dorés là où la dorure était très usée ou même tombée (fig. 6). Le noir de fumée avait considérablement terni et obscurci l'autel dans son ensemble, les parties basses étaient maculées d'éclaboussures de cire et de peinture, la corniche de la *mensa* était fortement vermoulue. À noter également de nombreux soulèvements de la dorure (fig. 7).

1.2. Enquêtes préliminaires et essais de nettoyage

La première phase de connaissance a consisté à identifier et délimiter les zones endommagées par le feu. Il est apparu évident qu'il n'y avait dans ces zones plus aucune trace des couleurs d'origine. L'enlèvement des repeints de Guala aurait donc mis en évidence une remarquable portion carbonisée ou réduite au bois nu. À la suite de cette constatation et après discussion avec les responsables de l'intervention, il a été décidé de maintenir l'autel tel qu'il était après la restauration de Guala, en récupérant le plus possible les dorures d'origine.

Les essais de nettoyage ont permis de mettre au point le mélange de solvants le plus adapté aux dorures et à l'enlèvement des repeints (fig. 8).

1.3. Consolidation et nettoyage

Avant de procéder au nettoyage, il a fallu consolider la dorure et la polychromie là où elles se détachaient du support en bois, avec du papier japon fixé avec un thermocautère et de la « cire hollandaise » (cire d'abeille, Damar, Élémé dans les proportions 14 : 4 : 1).

Suivant les indications ci-dessus, le nettoyage a entièrement été exécuté à l'aide de petits tampons d'ouate (fig. 9).



8. Essai de nettoyage pour ôter les vernis oxydés. (S. Pulga)



9. Le nettoyage souligne combien l'autel était couvert de dépôts et de noir de fumée. (S. Pulga)

Les zones vermoulues ont été préventivement traitées avec du Permetar™, consolidées avec du Paraloid B -72 (5% P/V en toluène) et mastiquée avec de la résine à deux composants Balsite™.

La corde qui soutenait la partie haute a été remplacée par une petite chaîne en acier zingué.

1.4. Intégrations

Les lacunes ont été mastiquées avec une pâte de blanc de Meudon et de colle de peau de lapin, puis retouchées à l'aquarelle en utilisant la technique de la sélection chromatique sur les dorures et la technique du glacis sur les à-plats.

Le travail terminé, l'ensemble a été protégé par un voile de cire microcristalline (Cosmoloid™) diluée dans du toluène et « tirée » au tampon.

2. Retable

2.1. État de conservation

La peinture, extrêmement noircie, était dans un très mauvais état (fig. 10).

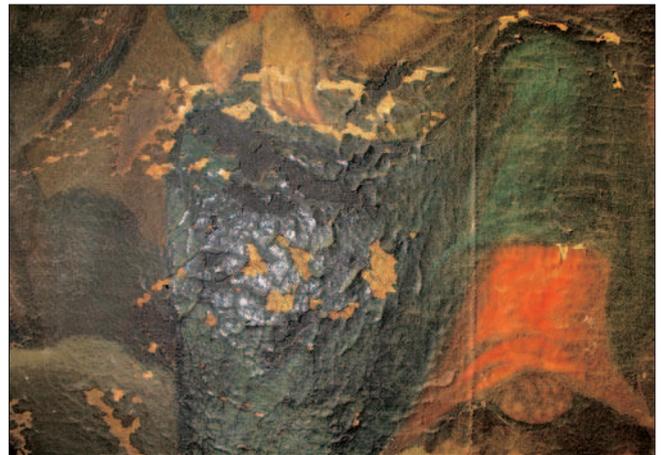
La toile était détendue, trouée ou déchirée à plusieurs endroits, le châssis vermoulu et disjoint. Dans de vastes zones, la couche picturale était tombée et, dans d'autres, elle avait reçu des couches épaisses de copal pour tenter d'en arrêter le soulèvement et la chute. L'épaisseur du copal a exercé une forte traction sur l'ensemble pellicule picturale/préparation, aggravant la situation (fig. 11).

Après avoir enlevé les poussières et les toiles d'araignées au pinceau doux, il est apparu évident qu'on avait apposé sur la peinture de nombreux repeints, probablement par Guala, qui avait colmaté les chutes de la pellicule picturale avec des couleurs à l'huile appliquées directement sur la toile découverte (fig. 12).

On peut de même attribuer à Guala une intervention désastreuse au revers du tableau, réalisée à l'aide de



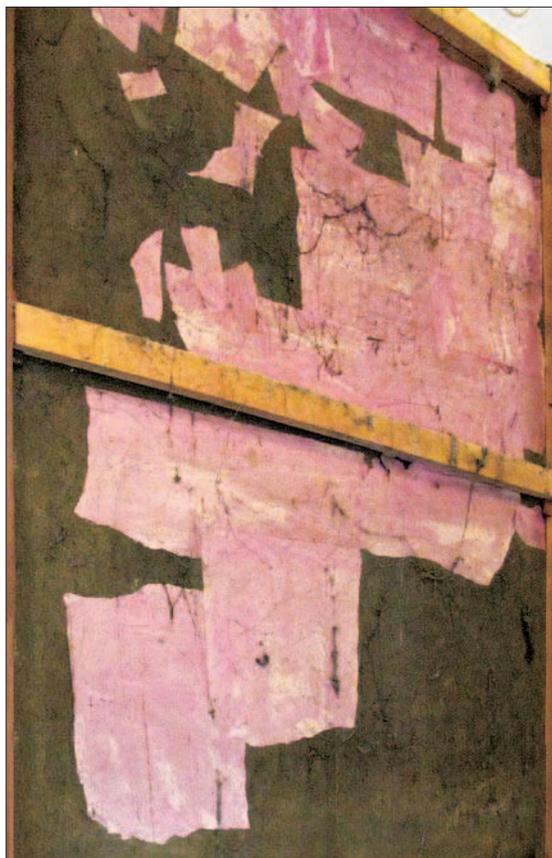
10. La toile avant l'intervention. La pellicule de peinture est tombée à plusieurs endroits et l'ensemble est noirci. (S. Pulga)



11. La pellicule picturale, extrêmement endommagée et détachée, vue de près. (S. Pulga)



12. Après un léger nettoyage préliminaire, des repeintures apparaissent ; elles peuvent être attribuées à Guala et elles sont exécutées à l'huile directement sur la toile laissée découverte depuis le détachement de l'ensemble préparation/pellicule picturale. (S. Pulga)



13. Le revers de la toile tout juste extraite de sa niche. Les pièces de carton utilisées par Guala pour « arrêter » les lacérations sont mises en évidence. (S. Pulga)



14. Macro-photographie des soulèvements causés par les excès de colle et de vernis. (S. Pulga)

morceaux de carton violet (le même qui avait été utilisé pour colmater les fissures du couronnement) fixés avec de la colle de menuisier. Dans ce cas aussi, l'excès de colle et son fort pouvoir adhésif ont causé des tractions et des contractions qui ont aggravé l'état de conservation général. L'adhérence à la toile de l'ensemble formé par la préparation (très fine, de couleur orange) et par la pellicule picturale était plus faible que celle des collages faits par Guala au revers, qui ont donc provoqué des lézardes et des soulèvements à l'évolution typiquement concentrique (fig. 14).

2.2. Opérations préliminaires

Avant le transport dans notre laboratoire, il a fallu procéder à la protection des surfaces avec du papier japon et de la colle légère (colle Zurigo 5% dans de l'eau, miel 2%, thymol 0,1%) pour fixer les écailles. Une fois le châssis retiré, la toile a été étendue à l'horizontal, mettant ainsi en évidence les déformations décrites plus haut, concentrées au niveau des cartons collés au revers. La couche picturale et la préparation se sont révélées très asséchées et très fragiles. On a donc nébulisé la surface peinte avec une solution à 10% (v/v dans l'eau) de glycérine distillée pour rendre à l'ensemble souplesse et élasticité. Après 72 heures environ, la couche picturale était suffisamment assouplie pour exercer une légère pression sans briser les écailles. Nous avons donc pu procéder à un léger repassage à une température de 40-45 °C, afin d'atténuer les soulèvements.

2.3. Traitement du revers

La peinture, toujours protégée par le papier japon au recto, a été retournée pour pouvoir intervenir sur le revers. Les cartons collés se sont révélés très tenaces et la quantité d'eau qui aurait été nécessaire pour les enlever a été jugée excessive. Nous avons donc utilisé un générateur de vapeur qui, grâce à la chaleur, gélifiait la colle et permettait ainsi l'enlèvement du carton, opération lente et difficile. Ainsi vaporisée, la quantité d'eau nécessaire était très faible. L'excès de colle a ensuite été ôté au bistouri tant que la colle était à l'état de gel, et localement avec un micro sablage à basse pression après le séchage. Les nombreuses déchirures et les trous ont été suturés avec du fil de lin ou des coupons de toile de lin fixés au thermocautère et à l'Akeogard ET 35. Le tout a ensuite été soigneusement lissé pour préparer le revers à la doublure.

2.4. Rentoilage

Il a été réalisé avec de la toile de lin et de la colle BEVA 375 diluée (40% P/V en hexane). Repassage du revers à une température de 60 °C.

Montage sur un nouveau châssis équipé de clés de tension, en bois traité avec du Permetar™.

2.5. Consolidation et nettoyage

Quelques soulèvements importants ont requis une consolidation supplémentaire avec des micro injections de BEVA très dilué (10% P/V en hexane), suivies de pressions localisées au thermocautère.

Le nettoyage a été effectué avec des tampons imbibés d'un mélange d'alcool isopropylique et de bicarbonate d'ammonium (1 : 1).

2.6. Masticage et intégration

Les lacunes ont été comblées avec une pâte blanc de Meudon et de colle de peau de lapin, puis retouchées à l'aquarelle. L'intervention s'est achevée par une fine couche de vernis Lefranc Satin.

Intervention réalisée du 1^{er} août au 4 octobre 2011
Techniciens : Andrée Gruaz, Stefano Pulga.

Abstract

During year 2011 the Department of Education and Culture, through an agreement with the current priest of Champdepraz and the Office of Cultural Heritage and Activities, have worked on an extraordinary maintenance work intervention and a partial restoration of the high altar of the seventeenth century parish church.

The imposing wooden structure dating back to the end of the eighteenth century has been probably executed by Valsesian hands. For the time being the structure is composed by a table, by a main body framed by four little whirl columns flanking the central painting and by a crowned pediment showing the figure of God the Father encircled by angels. The whole structure is completely repainted in a brown-rosy colour, while traces of blue, green and red of the old painting can be seen.

Unfortunately the sculptures of Saint Grato, a Saint Pope and two angels have been stolen from the altar.

The intervention has not been invading, just focussing on the bare essential, the original underneath painting has not been reached. The main work has therefore interested the removal of the surface deposit of dust, atmospheric pollution and candles smoke gathered during the centuries and the restoration and cohesion of the pictorial pellicle and the metallic leaf which had been lifted. The painting on canvas has been completely restored and has regained light and legibility.

1) B. ORLANDONI, *Architettura in Valle d'Aosta. Dalla Riforma al XX secolo. La Valle d'Aosta da area centrale a provincia periferica 1520-1900*, Ivrea 1996, p. 134.

2) E. BRUNOD, *Arte sacra in Valle d'Aosta. Bassa valle e valli laterali II*, vol. V, Quart 1987, p. 250.

3) D'autre part, deux petites vitrines - placées sur les murs Nord et contenant quelques objets d'art de propriété de la Paroisse - ont été assainies et mises en sécurité.

4) BRUNOD 1987, p. 251.

5) BRUNOD 1987, p. 251.

6) E. MOSCA, *L'attività dei « maitres sculpteurs » Gilardi nei secoli XVII e XVIII in Valle d'Aosta*, dans "Valle d'Aosta e Valsesia. Rapporti figurativi dal Rinascimento all'Età contemporanea", Aoste-Varallo 2007, en cours de publication ; B. ORLANDONI, *Artigiani e artisti in Valle d'Aosta: dal XIII secolo all'epoca napoleonica*, Ivrea 1998, p. 204.

7) BRUNOD 1987, p. 251.

8) On peut lire entièrement le texte de l'inscription dans la communication de Stefano Pulga qui suit cette introduction historique.

*Collaborateur extérieur : Stefano Pulga, restaurateur CO.RE. S.n.c.