

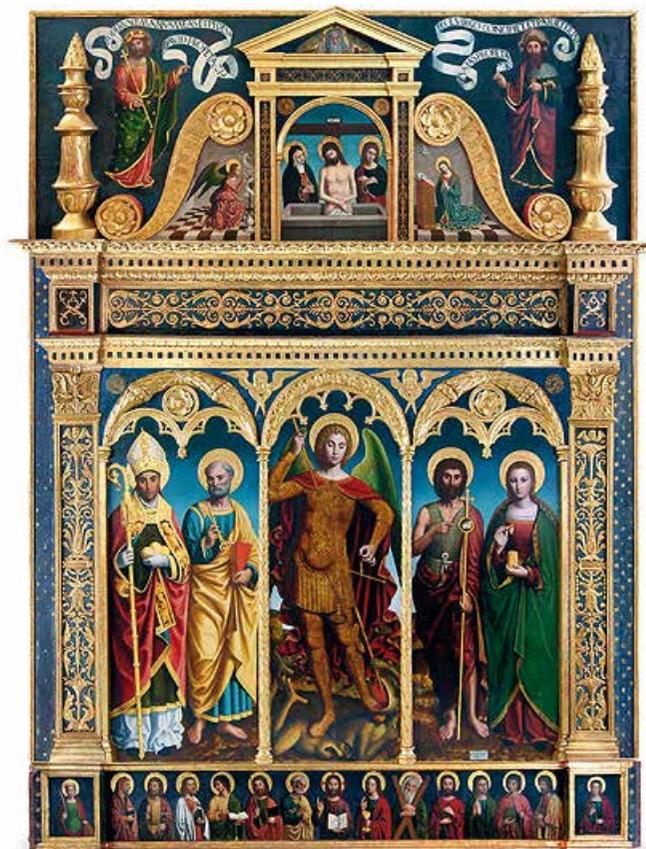
ANTONIO BREA

LE RETABLE DE SAINT MICHEL (1516)

MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Tous les jours de 10h à 18h sauf le lundi
33, avenue des Baumettes (accès Nord)
144, rue de France (accès Sud)
+ 33 (0)4 92 15 28 28

*1516 - 2016 :
UN ANNIVERSAIRE POUR
L'HISTOIRE DE NICE*



Bon nombre d'ouvrages et de manifestations ont fédéré une attention particulière sur l'étude des artistes qui ont imposé une identité picturale en Provence et jusqu'en Ligurie au cours des XV^e et XVI^e siècles. Des plus éminents spécialistes qui ont laissé des études scientifiques approfondies jusqu'aux relevés précis, et pour certains grandeur nature, exécutés par Alexis Mossa, les témoignages attestent d'une production quantitative et qualitative exceptionnelle.

Le nom de Ludovico Brea s'affiche partout comme le maître incontesté de cette période dont l'intense activité se justifie par la position de la Provence qui apparaît comme le premier trait d'union entre l'Italie (foyer de l'art religieux) et les Flandres (foyer économique). L'histoire est moins prodigue que la peinture en matière de témoignages. Ainsi les dates d'existence de Ludovico Brea, comme celles de ses collaborateurs, nous échappent le plus souvent. Il naît probablement au milieu du XV^e siècle et meurt de la peste dans le premier tiers du XVI^e siècle. Sa naissance à Nice et son abondante production dans le Comté font de lui le chef de file d'une école niçoise.

Formé dans l'atelier du peintre Jean Miralhet, venu de Montpellier, son art portera l'empreinte

d'un style gothique « courtois » dont le principe de simplification, voire de hiératisme, s'adoucit grâce à la délicatesse exceptionnelle des visages qui cachent souvent une grande émotion. Nul doute que cette facture va s'inscrire comme une constante dès l'origine de cette peinture qui a fleuri de Marseille à Gênes aux XV^e et XVI^e siècles.

Le contexte des peintres italiens venus dans la Cité des Papes en Avignon explique partiellement ce goût pour la richesse des coloris autant que pour la gestuelle gracieuse des protagonistes. L'aura de la peinture siennoise, et en particulier, du peintre Simone Martini dans la première moitié du XIV^e siècle doit s'inscrire dans cette analyse et justifier sans doute le qualificatif de « Primitif » porté à ces peintres de la côte provençale et ligurie qui en ont été les héritiers.

Issu de ce contexte, Ludovico Brea va perfectionner son art, sa connaissance de la perspective, son propre registre de figures au point de recevoir des commandes de Toulon à Gênes. Ainsi, une soixantaine de retables lui sont attribués jusque dans les vallées les plus reculées du Paillon, de la Vésubie ou de la Tinée !

Pour répondre à ces commandes visant à honorer les saints protecteurs ou témoigner de la

miséricorde divine comme le préconisait la doctrine de l'Humanisme renaissant à travers le sujet de la vie de la Vierge, Ludovico Brea faisait appel à quelques disciples et notamment son frère ou son neveu (Francisco). Le nom d'Antonio Brea, que d'aucuns considèrent comme son cadet, apparaît pour la première fois en 1504, lorsqu'il signe le panneau central d'un retable dédié à Saint Antoine pour l'église de Costarainera, aujourd'hui conservé au Palazzo Bianco de Gênes.

Outre les polyptyques où l'on s'attend à voir une participation des deux frères, Ludovico et Antonio, comme le retable de la *Crucifixion* ou de la *Déposition* de Cimiez, ou encore le *Couronnement de la Vierge* de l'église Santa Maria di Castello de Gênes, on possède les éléments (signature ou archives) permettant d'attester l'attribution de quatre ensembles à Antonio Brea : le retable de Saint Michel de Diano Borello (1516), celui de Saint Jean-Baptiste de l'église de Bonson (1517), celui de Saint Maure, aujourd'hui perdu, pour la Confrérie éponyme de Villefranche-sur-Mer (1517) et le retable de Diano Borganzo (1518). Dès 1512, il travaille également du côté de Marseille, où son nom est associé à celui d'Antoine Ronzen, notamment pour le polyptyques de la *Crucifixion* de

l'église de Saint Maximin, au pied de la Sainte Baume, haut lieu de pèlerinages et de prédications.

Il est courant de considérer Antonio Brea comme un artiste moins habile que son frère aîné, plus « gothique » !

Dès lors, comment ne pas adhérer aux propos de nos voisins italiens qui viennent de publier leurs recherches à partir de la restauration du retable de Diano Borello ?

Leur proposition de considérer ce signataire comme un cousin « au second degré », pour étonnante qu'elle soit, relève du constat porté sur la grande qualité de facture qui identifie ce retable de Saint Michel « peint à Nice en 1516 ».

Cinq cents ans nous séparent donc d'une nouvelle énigme sur le brillant signataire qui a su mêler l'élégance à la richesse des coloris où l'azurite s'allie à la feuille d'or. Antonio Brea frère, neveu ou cousin de Ludovico, a livré un chef-d'œuvre où l'iconographie ne se distingue pas des commandes habituelles soucieuses de mettre en garde le fidèle de l'Eglise contre les tentations qui le guettent. Ainsi les peintres s'adressent-ils aux illettrés et doivent mettre en image les recommandations de la Bible pour choisir le Bien qui conduit à la résurrection et renoncer au Mal qui mène à la damnation.



La représentation de Saint Michel Archange illustre pleinement cette dualité. Il a terrassé le Diable et accorde sa protection à quiconque le mérite. A ce titre, il peut départager les âmes lors

du Jugement Dernier. On le voit donc dans son costume de chevalier guerrier, piétinant une horrible créature à deux têtes, tout en assenant le coup de lance fatal. D'un geste précieux, il soupèse les âmes, annonçant ainsi que chaque déviance occasionnera un jugement pour l'éternité.

A gauche sont placés les garants de l'Eglise : Saint Pierre, qui tient les clefs des portes du Paradis, et Saint Nicolas, évêque de Myre, chargé de punir ou récompenser à son tour.



A droite : Saint Jean-Baptiste qui, le premier, a donné le baptême contre la faute originelle et Marie-Magdeleine épargnée de son péché par Jésus qui a reconnu son acte de foi.



Sous ce registre majeur, la prédelle réunit Jésus le rédempteur et ces douze Apôtres.

Dans l'angle inférieur gauche, on remarque Sainte Catherine d'Alexandrie présentée ici pour la constance de sa foi malgré la cruauté des supplices qui lui ont été infligés et notamment celui de la roue munie de scies et de clous qui la broyèrent.

A l'opposé, on distingue Marguerite d'Antioche tenant dans ses mains le crucifix qui la sauva du Dragon. Il s'agit de cette même Sainte Marguerite présente sur le maître-autel de l'église de Lucéram et dont on peut découvrir l'histoire sur la prédelle conservée au musée des Beaux-arts (grande galerie). Convertie

au christianisme, elle refusa les avances du gouverneur romain Olybrius qui lui fit subir les pires épreuves.

Fort de ces témoignages, le fidèle de l'Eglise devait trouver confirmation de sa foi dans le registre supérieur. Au centre, dans un simulacre d'architecture en forme de tabernacle, on peut voir le « Christ de Pitié » entouré de Marie et Saint Jean l'Evangéliste. Il s'agit de l'illustration de la Passion et de la Résurrection dans un même espace temps depuis la Croix jusqu'au Sépulcre ouvert. L'Archange Gabriel, agenouillé dans un espace en perspective, annonce à Marie la naissance de Jésus, Sauveur du monde.

Cet épisode était déjà relaté dans les Psaumes de David. Ce prophète apparaît à gauche, tenant dans sa main droite un sceptre surmonté d'une fleur de lys, symbole de la monarchie française. Le roi David fut en effet pris comme modèle de monarque désintéressé et juste. Il est tout aussi intéressant de considérer sa valeur universelle et héroïque dans les trois religions monothéistes. En effet, il est le prophète-roi qui accomplit la volonté d'Allah, tout autant qu'il est roi d'Israël qui a transféré l'Arche d'Alliance à Jérusalem et celui qui a prédit la venue de Jésus Christ.

Enfin, à l'extrême droite on rencontre le prophète Isaïe qui, à son tour, annonça l'arrivée de l'Elu de Dieu : « voici, la jeune femme est enceinte, elle va enfanter un fils et lui donnera le nom d'Emmanuel » (Dieu avec nous) Isaïe VII-14.

Selon les témoignages de l'histoire, Ludovico Brea (ca 1450-1523) fut l'exact contemporain de Léonard de Vinci (1452-1519). La comparaison des deux maîtres est ardue et c'est ce qui a permis de ranger l'art du premier au rang des « Primitifs ». Pourtant les hommes d'Italie, du Quattrocento ou du début du Cinquecento, ont rendu une figuration du monde et de l'homme fondée sur la conscience de leurs dimensions.

En cela, il est juste de dire que les peintres autour de Ludovico Brea en ont fait de même.

Dans tous les cas, le peintre d'où qu'il soit ne dispose que d'un statut d'artisan qui travaille sous contrat et selon des contraintes précises. Sa vision du monde est liée aux rares alternatives des sujets religieux, aux accidents des saisons, au hasard des mauvaises rencontres et plus encore aux épidémies dévastatrices comme la peste noire. C'est pour se rassurer, se protéger et prémunir sa conscience que l'on commande des images religieuses. Dans ce contexte toujours incertain, nombreux sont les chemins qui mènent à la Renaissance artistique et force est de considérer les multiples propositions picturales qui témoignent une à une de la diversité des cultures et des traditions.

Il reste à étudier le prestige de la « belle image » qui grandit et des artistes qui doivent se définir...

Anne Devroye-Stilz

Conservateur du musée des Beaux-arts et du musée International d'Art Naïf Anatole Jakovsky

LE RETABLE DE SAINT MICHEL

Compte-rendu de la restauration réalisée par le laboratoire Bonifacio de Bussana à San Remo – Traduction Arianna Mastella

Peint en 1516 par Antoine Bréa pour la paroisse de Diano Borello, petite bourgade de la province d'Imperia, le retable de Saint Michel se présente comme un simulacre d'architecture rehaussé d'élégantes dorures et composé d'une prédelle, un triptyque et une cimaise.

Sur la prédelle, on distingue les figures à mi-corps du Christ au milieu de ses Apôtres. Aux extrémités, dans les plinthes qui soutiennent de somptueuses bandes d'encadrement décorées de candélabres, se détachent les images de deux saintes martyres : à gauche Catherine d'Alexandrie et à droite Marguerite d'Antioche.

Entre les pilastres apparaissent les trois grands panneaux surmontés d'arcs polylobés et séparés par de fines colonnettes à feuilles disposées en écailles. Saint Michel, le titulaire de la paroisse, occupe l'espace central, encadré à gauche par Saint Pierre et Saint Nicolas et à droite par Saint Jean-Baptiste et Sainte Marie-Magdeleine.

Dans la partie supérieure, les bandes d'encadrement soutiennent un entablement richement décoré de volutes végétales symétriques et prolongé à ses extrémités par de robustes pinacles. Au centre un panneau, coiffé d'un fronton triangulaire dans lequel apparaît l'image du Père Eternel, accueille un Christ de Pitié entouré des figures douloureuses de la Vierge et de Saint Jean l'Évangéliste. Ce compartiment est raccordé à l'entablement par deux volutes qui délimitent les espaces symétriques réservés à la Vierge de l'Annonciation et à l'archange Gabriel. Entre les volutes et les pinacles, les prophètes David et Isaïe arborent des phylactères qui les identifient.

Un déplacement au XVII^e siècle

Le polyptyque de la paroisse de Diano Borello est cité dans un précieux manuscrit conservé aux Archives diocésaines d'Albenga : *Le Sacro e Vago Giardino (Le Petit terrain vague et sacré)*, rédigé à partir de 1624 par le chanoine Ambrogio Paneri, secrétaire de l'évêque Pietro Francesco Costa et qualifié alors de « retable non médiocre ».

A cette époque il dominait l'autel, confronté directement au regard des fidèles. Après la seconde moitié du siècle, avec la construction d'une nouvelle abside, il fut installé sur le mur du fond. Il fut alors probablement privé des bandes latérales et peut-être de panneaux qui se refermaient sur la face principale. Sous les pieds de Saint Jean-Baptiste, un cartouche porte la date d'achèvement de l'œuvre et la signature de l'artiste : « Anthonius Bree / niciensis pinxit / 1516 ultima die / Iunii ». Le retable a toujours été attribué à Antonio, longtemps considéré comme un frère de Ludovico, le plus



connu des Brea. Cet avis a pu être controversé par certains experts eu égard à la taille du retable (quatre mètres de haut), inversement proportionnelle à la notoriété de son auteur.

Le catalogue de l'œuvre d'Antonio Brea

Antonio (ca.1498-ca.1518) n'était pas un frère cadet, mais plutôt un cousin au second degré, si ce n'est un neveu de Ludovico Brea (ca.1450-ca.1523). Sans doute formé dans l'atelier de Ludovico, il dut travailler essentiellement hors de Nice pour évoluer en toute autonomie et éviter ainsi la concurrence.

Sa première œuvre, datée de 1504, *Saint Antoine Abbé sur son trône*, conservée au musée Saint-Augustin de Gênes, représente le panneau central d'un polyptyque aujourd'hui disparu. Elle a été peinte pour la paroisse de Costarainera (non loin de San Remo) en collaboration avec un « Antonius cunatus suus », identifiable avec Antoine Ronzen, peintre actif en Provence entre 1508 et 1520.

Avec ce même Antoine Ronzen, Antonio Brea travailla également à Marseille à partir de 1512, pour la confrérie des Charpentiers sur un retable, également disparu, destiné à l'église Saint-Louis. On a également perdu la trace du polyptyque auquel il se consacrait cinq ans plus tard pour la confrérie de San Mauro de Villafranca (actuelle Villefranche-sur-Mer) alors que le triptyque, daté de 1518 et signé par Antonio pour la paroisse de Diano Borganzo, bourg situé à quelques kilomètres de Diano Borello, y est encore conservé. Cette œuvre, non dépourvue d'intérêt notamment pour la compréhension du style classicisant de l'encadrement, a été toutefois appauvrie par d'anciennes et maladroites restaurations. Certains élèves ont pu également intervenir, tel le fils d'Antonio, Francesco, qui poursuivra l'activité de l'« atelier Brea » au cours du XVI^e siècle avec des résultats honorables.

La production d'Antonio, déjà peu importante, comprend en outre quelques œuvres dont la localisation est encore inconnue. *La Madone à l'Enfant*, dans la collection Costa à Gênes, est à rapprocher des retables de Diano Borello et Diano Borganzo. Le retable de Saint Jean-Baptiste, dans la paroisse de Bonson (Alpes-Maritimes), est dénaturé par de grossiers repeints. De fait, il conviendrait d'attribuer à cette œuvre une date antérieure à celle traditionnellement avancée de 1517.

Un chef-d'œuvre

Grâce à sa récente restauration, le retable de Saint Michel a retrouvé toute sa lisibilité et s'inscrit comme l'œuvre de référence du peintre malgré sa trop brève production.

Antonio ne renie en aucune manière l'enseignement de Ludovico. A plusieurs reprises, il reprend fidèlement certains de ses modèles dans la composition et l'iconographie. La comparaison entre la prédelle du retable de Diano Borello et celle du retable du *Baptême du Christ* réalisé par Ludovico en 1495 pour le couvent Saint Dominique de Taggia est, à cet égard, particulièrement éloquent.

En même temps, Antonio se mesure à d'autres composantes culturelles comme certains apports de la peinture flamande, l'appropriation du modèle padouan ou encore l'adaptation du langage artistique léonardien. Toutefois, il le fait en conservant sa propre autonomie qui le porte vers des solutions originales et particulièrement raffinées. A cet effet, il est intéressant de souligner la cohabitation des éléments décoratifs hérités du style gothique tardif avec un goût plus classicisant.

Pour mettre en évidence les qualités d'Antonio, il suffirait

d'examiner de près les traits et l'expression de Marie-Magdeleine : son regard « hors champ » témoigne, peut-être plus que tout autre, d'une connaissance profonde du langage pictural diffusé dans ces années, même en Ligurie, par les disciples de Léonard de Vinci. Sa maîtrise technique se manifeste également à travers une série de détails très élégants, notamment dans les reflets de « bronze » de la cuirasse de Saint Michel obtenus par un alliage or-argent recouvert d'un vernis oléo-résineux particulier. Dans ce polyptyque, il ne paraît pas possible d'identifier des éléments attribuables à des collaborateurs d'atelier, comme cela arrive chez Ludovico Brea. Il semble qu'Antonio ait voulu garantir un contrôle total de la qualité de son travail.

Le début de la restauration

Déjà en 1661, comme nous l'indiquions plus haut, le retable de Diano Borello, privé de ses « structures d'encadrement latérales » d'origine, avait été installé sur la paroi du fond du nouveau presbytère, entouré de décors de stuc. En janvier 2014, il a été nécessaire de le déplacer à Bussana (San Remo), pour l'accueillir dans le laboratoire de restauration de Riccardo Bonifacio. A cette occasion, on s'est rendu compte de la précarité du système d'accrochage et du soutien de l'œuvre. Le retable, qui mesure 390 cm de hauteur et 290 cm de largeur et pèse plus de 300 kg, appuyait, en fait, sur trois petites poutres en bois, très vermoulues, fixées dans la maçonnerie et n'était retenu, dans sa partie supérieure, que par une seule attache métallique.

Une fois transporté dans le laboratoire, nous avons pu vérifier attentivement les conditions de conservation et la technique de construction. La surface picturale était très assombrie par des couches de salissure et de noir de fumée, encore altérée par des repeints. Quant à la structure du support réalisé dans l'essence tendre du tilleul, elle était disjointe et affaiblie par la présence d'insectes xylophages.

Le montage des panneaux s'est avéré surprenant grâce à l'ingéniosité d'un système qui prévoyait de doter le revers de traverses de bois verticales positionnées en décalage. Ainsi trois rangées de clous alignés horizontalement, verticalement et en oblique maintenaient l'ensemble en répartition triangulaire.

La technique de construction des panneaux de bois est également digne d'intérêt avec ses bandes de tissus en lin ou en chanvre (incamottature) encollées sur les jointures afin d'atténuer les sollicitations produites par le travail du bois.

Le groupe de travail

En quelques semaines, un groupe de travail pluridisciplinaire s'est constitué avec l'intention de dresser, parallèlement à l'intervention de restauration, un diagnostic analytique le plus complet possible. Un examen rapproché de la couche picturale laissait apparaître une qualité de facture inattendue voire exceptionnelle.

L'enquête macro et microphotographique a fourni des éléments intéressants sur la qualité des essences de bois utilisées : le mélèze et le peuplier, pour la cimaise, le noyer (l'essence la plus appréciée pour ses caractères de densité et de stabilité) pour le triptyque, le tilleul pour les décors sculptés, le peuplier pour la prédelle et le mélèze dans les traverses au revers.

Par ailleurs, on s'employa à effectuer un relevé de la surface totale par l'intermédiaire d'un scanner-laser pour obtenir une

image tridimensionnelle complète et très précise afin d'explorer les moindres détails.

Une première série d'analyses à partir de micro-prélèvements permet de découvrir les caractères essentiels de la structure stratigraphique : un fond-base (gesso) : composé de poussière de plâtre et de colle animale, un liant oléagineux pour les personnages et un fond bleu azur (azurite) utilisé sur les panneaux du triptyque et les scènes centrales de la cimaise.

De plus, pour tous les fonds bleus, le recours à la tempera a permis un rendu plus opaque (autour des prophètes de la cimaise, des Apôtres de la prédelle et pour les dorures à relief des bandes d'encadrement et de l'entablement).

La réflectographie par infrarouge combinée à l'infrarouge en fausse couleur a permis d'explorer le dessin préparatoire avec ses repentirs et de délicates hachures correspondant aux zones d'ombre.

Grâce à l'analyse dendrochronologique (fondée sur l'analyse de la croissance annuelle des arbres, indiquée par l'épaisseur des écorces successives et les facteurs climatiques), il a été possible de dater avec exactitude une série d'éléments en bois : quelques traverses verticales au dos de la cimaise, provenant peut-être de la démolition de certains navires, remontent, par exemple, à la seconde moitié du XIV^e siècle. Des analyses chimiques effectuées par spectrométrie de fluorescence X ont identifié les couleurs de la palette : blanc de céruse et vermillon, jaune d'étain et de plomb, vert et bleu à base de cuivre, laques organiques.

La restauration se termine

Confortées par les résultats et par les indications des analyses, les opérations de restauration se sont poursuivies jusqu'en mars 2015. Après la désinsectisation et les interventions de consolidation du support, la phase de nettoyage s'est déroulée avec l'intention d'alléger la couche superficielle en conservant dans leur intégrité les vernis d'origine. Lorsque le retable surmontait encore l'autel primitif, le balancement des lampes à huile suspendues à la corniche supérieure avait provoqué l'écoulement de nombreuses gouttes d'huile. Un nettoyage mécanique a été effectué au moyen de crayons abrasifs (avec des pointes en fibre de verre).

Les complements ont d'abord été apportés sur les décors en relief (les éléments de corniche par exemple). L'intervention s'est faite alors avec des apports de bois ou bien en reproduisant

en résine les ornements manquants avec des calques en gomme de silicone. Les dorures ont été réintégrées avec des feuilles d'or. Les petites lacunes de la couche picturale ont été comblées (avec de la poudre de plâtre et de la colle animale) et reconstituées « en pointillage » avec des couleurs à base de vernis. La technique du « *tratteggio* » (retouches à l'aquarelle en fines lignes parallèles) a été adoptée dans les espaces vides les plus importants, en particulier dans les fonds bleus à la détrempe, pour maintenir à cette matière toute son opacité.

Son exposition à Laigueglia

Des travaux urgents de restauration avaient, entretemps, été entrepris par les responsables de l'église paroissiale de Diano Borello et un retour immédiat de l'œuvre restaurée n'était donc pas envisageable. Ainsi prit forme l'idée de son exposition prolongée à l'intérieur de l'oratoire de Sainte Marie-Magdeleine à Laigueglia, mis aimablement à disposition par l'Archiprêtre et la Confrérie. Un support en bois, conçu pour l'occasion, a même permis, fait exceptionnel, la vue du revers du retable afin d'apprécier le travail délicat de menuiserie et d'assemblage mis en œuvre par l'atelier d'Antonio Brea.

Le 14 juillet 2015, en présence de l'architecte Luca Rinaldi, Soprintendente alle Belle Arti e Paesaggio della Liguria, et des deux prêtres de Laigueglia (don Danilo Gagliani) et de Diano Borello (don Fabrizio Contini), le polyptyque restauré a été officiellement présenté avec le catalogue qui illustre, de manière précise, les caractéristiques du style de l'œuvre et de sa construction, ainsi que les phases de sa restauration.

Les projets ultérieurs

Depuis longtemps la municipalité de Nice, à travers son musée des Beaux-arts, avait manifesté l'intention d'exposer cette œuvre magnifique, signée d'Antonio Bree Niciensis, pour le cinq centième anniversaire de sa réalisation. L'opération s'est conclue favorablement, réemployant en partie le support de bois déjà utilisé à Laigueglia.

De retour à sa destination initiale (Diano Borello), le retable ne sera plus replacé dans la niche murale qui l'avait accueilli jusqu'au jour de sa restauration.

Il trouvera un emplacement plus adapté, au-dessus de l'autel majeur de la paroisse, mis en sécurité et illuminé de manière adéquate, afin de lui redonner tout son éclat.

Le polyptyque de Saint Michel a été restauré dans le cadre du laboratoire Bonifacio de Bussana à San Remo, entre janvier 2014 et mars 2015, grâce aux soins apportés par Riccardo Bonifacio, Isa di Candia et Arianna Alutto. Le soutien financier de la communauté paroissiale de Diano Borello ainsi que la contribution de la banque San Paolo ont permis la restauration de cette œuvre.

Ont participé à ce projet :

- Pour la Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio della Liguria : Franco Boggero, Massimo Bartoletti, Alfonso Sista et Angelita Mairani.
- Pour l'Università degli Studi di Genova : DIRAAS (Dipartimento di Italianistica, Romanistica, Antichistica, Arti e Spettacolo) : Maria Clelia Galassi, Paolo Triolo et Paola Caiffi ainsi que le DCCI (Dipartimento di Chimica e Chimica Industriale) : Giovanni Petrillo, Elena Parodi, Annalisa Demelas, Cinzia Bottinelli et Maurizio Michetti.
- Pour l'ISCUM (Istituto di Storia della Cultura Materiale di Genova) : Severino Fossati et Francesca Tassara.
- Pour le Studio di restauro Architettonico Claudio Montagni, Gênes : Claudio Montagni, Elena Leoncini.
- Pour Modus srl, Gênes : Miguel Capponi, Lorenzo Oliva, Luca Stocchi et Giovanni Copellini.

L'Oratoire de Sainte Marie-Magdeleine à Laigueglia (Ligurie) a accueilli, en 2015, le retable restauré pour le quatrième centenaire de la pose de la première pierre.

Le support en bois, conçu par Giancarlo Manco en collaboration avec Riccardo Bonifacio, réalisé par Nuccio Papone dans l'atelier de menuiserie de l'entreprise Papone Costruzioni, a été financé par la paroisse de Sainte Marie-Magdeleine de Laigueglia.

Franco Boggero et Angelita Mairani sont les auteurs du catalogue, *Antonio Brea e il politico di San Michele*, Sagep, Gênes, 2015. Cette publication illustre l'œuvre en détail et sa restauration, en rassemblant les contributions de l'ensemble du groupe de travail.

L'ADORATION DE L'ENFANT

Anonyme, attribué à Ludovico BREA (vers 1450 - vers 1523)

La ville de Nice vient d'acquiescer grâce à l'aide de l'Etat un panneau d'un artiste anonyme du XV^e siècle attribué à Ludovico Brea par Michel Laclotte, Directeur honoraire du musée du Louvre et Dominique Thiebault, Conservateur au musée du Louvre. Il s'agit d'une Adoration de l'Enfant dont le schéma s'apparente au retable de la Collégiale de la Brigue.

Une étude scientifique de cette œuvre, menée au Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France,

a permis de confirmer la datation du support grâce au matériau (peuplier) et sa méthode d'assemblage qui correspondent bien à l'époque présumée.

Certains repeints, comme le fond d'or, sont dus à des périodes ultérieures et cachent encore des éléments de la commande initiale que l'on est en droit d'imaginer de taille plus importante. La réflectographie infrarouge a révélé notamment la présence d'un blason dans l'angle inférieur gauche, masqué par une couche peinte probablement à la fin du XIX^e siècle. D'autres énigmes devront susciter des analyses comparatives qui nécessiteront encore bien des remises en question sur l'art des Brea dont l'épicentre demeure incontestablement à Nice.

