

Sabina Poppæa : étude et traitement de conservation-restauration

Autor(en): **Lopes, Victor / Melo, Helena de**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie**

Band (Jahr): **61 (2013)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-728060>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Sabina Poppæa

VICTOR LOPES ET HELENA DE MELO

Étude et traitement de conservation-restauration

ACQUISE EN 1796 EN ITALIE PAR LE SCULPTEUR ET ORNEMANISTE JEAN JAQUET (1754-1839), LA PEINTURE REPRÉSENTANT *SABINA POPPÆA* (FIG. 3) A ÉTÉ LÉGUÉE À LA VILLE DE GENÈVE EN 1839 POUR ÊTRE EXPOSÉE AU MUSÉE RATH EN 1841 (FIG. 1). LE SEUL INDICE TÉMOIGNANT DE L'APPARTENANCE DE L'ŒUVRE À UNE COLLECTION ANTÉRIEURE EST VISIBLE SUR LE BORD INFÉRIEUR GAUCHE, SOUS LA FORME DU CHIFFRE PEINT «34». D'AUTRES VERSIONS DE CETTE MÊME COMPOSITION SONT CONNUES, BIEN QUE LEURS AUTEURS DEMEURENT ANONYMES. CELLES-CI ONT ÉTÉ REGROUPÉES EN TROIS SÉRIES¹, QUI TIENNENT COMPTE DE LA PRÉSENCE OU NON DU CARTOUCHE ET DE SON EMPLACEMENT – DEVANT OU SUR LE PARAPET (FIG. 2). CETTE SITUATION DONNE LIEU À DE NOMBREUSES HYPOTHÈSES QUANT À LEURS DATATIONS RESPECTIVES ET À L'IDENTITÉ DU MODÈLE ET DU PEINTRE.

1 Jeanne Françoise Eugénie Viollier, (Genève 1844 – Florence 1928), *Intérieur du Musée Rath*, vers 1865. Huile sur toile, 46 × 65 cm. MAH, inv. 1949-16. Le tableau représentant *Sabina Poppæa* est visible ci-dessous (4^e depuis la droite, rangée inférieure).



Entré au Musée d'art et d'histoire en 1910, le tableau genevois répond à un genre de représentation répandu en France au milieu du XVI^e siècle. Le modèle trouve probablement une origine dans la gravure de Lambert Suavius (Liège, vers 1510 – Francfort, vers 1567), alors que le prototype pourrait être romain, si l'on tient compte des versions conservées dans des collections italiennes². La qualité de l'exemplaire genevois est soulignée par Sylvie Béguin, qui le considère comme le prototype de la deuxième série³. Malgré le débat sur l'identité du modèle et du peintre, et sur

la date de réalisation du tableau, la majorité des historiens de l'art situent l'œuvre dans les années 1550-1560, et la rattachent stylistiquement à l'École de Fontainebleau, voire à l'art de François Clouet (Tours, vers 1515 – Paris 1572).

Considérant les nombreuses opinions formulées sur cette peinture, un projet d'étude et de conservation a été entrepris, entre les mois d'avril et de septembre 2013, au sein de l'atelier de conservation-restauration de peinture du Musée d'art et d'histoire. L'intervention a comporté, d'une part, l'étude matérielle et technique de l'œuvre et, d'autre part, le traitement de restauration de la couche picturale⁴. L'analyse des matériaux par Stefano Volpin a été réalisée de façon non destructive, sur la base de deux microéchantillons⁵.

Technique picturale et matériaux constitutifs

Le support en bois de chêne mesure 82,1 x 65,7 x 0,2 cm. Il est constitué de trois planches de croissance lente, assemblées verticalement à joint vif (fig. 4). La planche centrale présente un débit à plein quartier, celles des côtés un débit sur quartier. Le support originel présente aujourd'hui une épaisseur d'à peine 2 mm. Il a subi dans les années 1940 une semi-transposition, et a été collé sur un panneau de contre-plaqué⁶. Son format, de proportion statique, offre un rapport d'environ 1,25, réservé depuis le XVI^e siècle au genre du portrait. Transposées dans le système de mesure en vigueur à l'époque, les dimensions répondent à 2,5 sur 2 pieds de roi ancien (soit 81,65 x 65,32 cm)⁷. Toutefois, le décalage de la figure et l'interruption de l'ombre projetée du cartouche suggèrent que le panneau a pu être réduit. Aucune accumulation des couches préparatoires n'est observée sur les champs du panneau, ce qui indique que les bords ont été arasés, probablement lors de l'intervention de semi-transposition⁸.

2a Anonyme, *Poppæa Sabina*. Rome, collection Pallavicini. Huile sur toile (source : Loche 1996, fig. 2, p. 327).

2b Anonyme, *Sabina Poppæa*. Londres, vente Sotheby's, 1^{er} avril 1992, lot 55. Huile sur toile (source : Loche 1996, fig. 10, p. 332).

2c Anonyme, *Sabina*. Anc. collection Swinton, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond. Huile sur bois (source : Loche 1996, fig. 4, p. 329).

PAGE DE DROITE

3 Anonyme, *Sabina Poppæa*, vers 1550-1560. Huile sur panneau, 82,1 x 65,7 cm, après traitement. MAH, inv. 1841-1; legs Jean Jaquet, 1839.



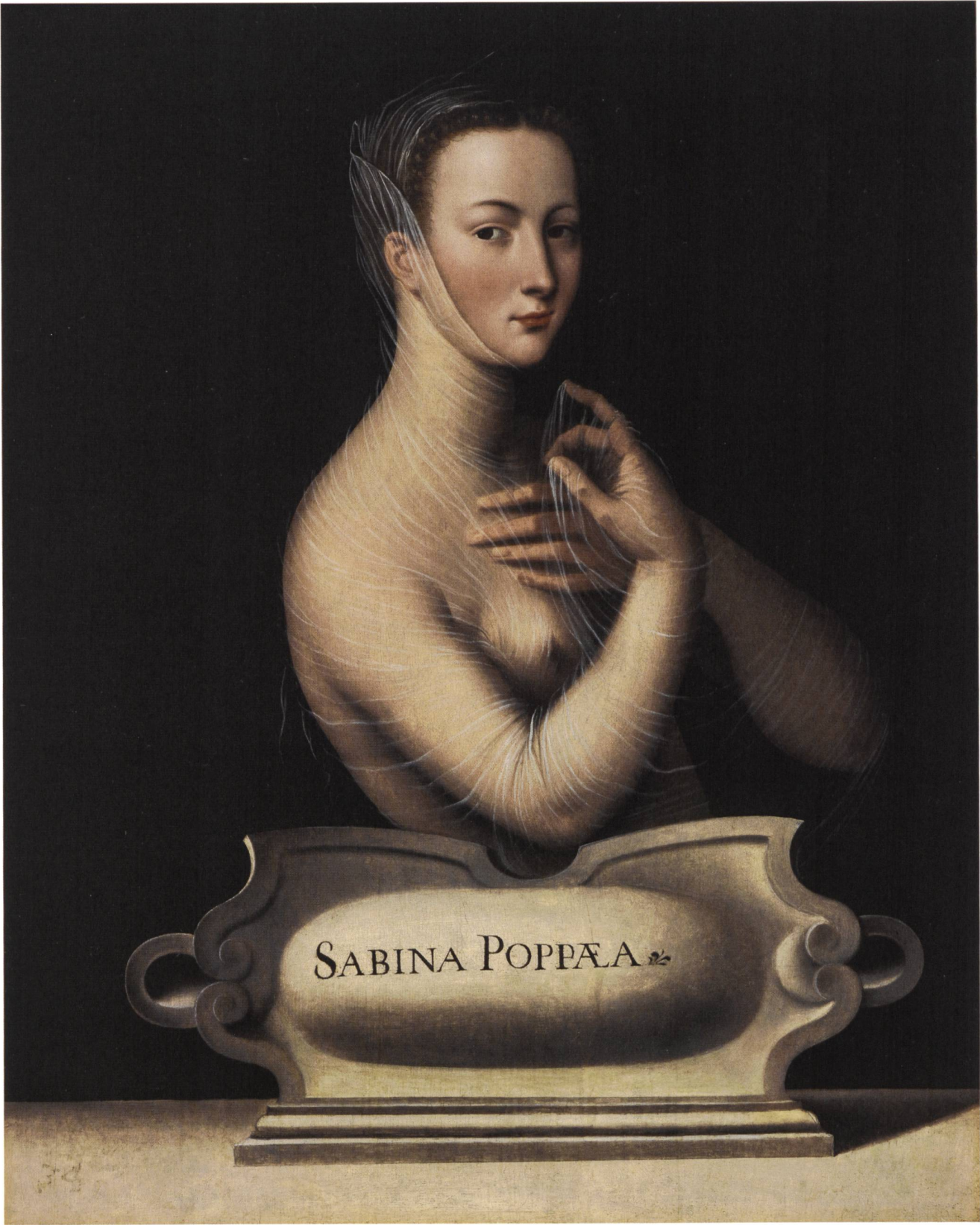
2a



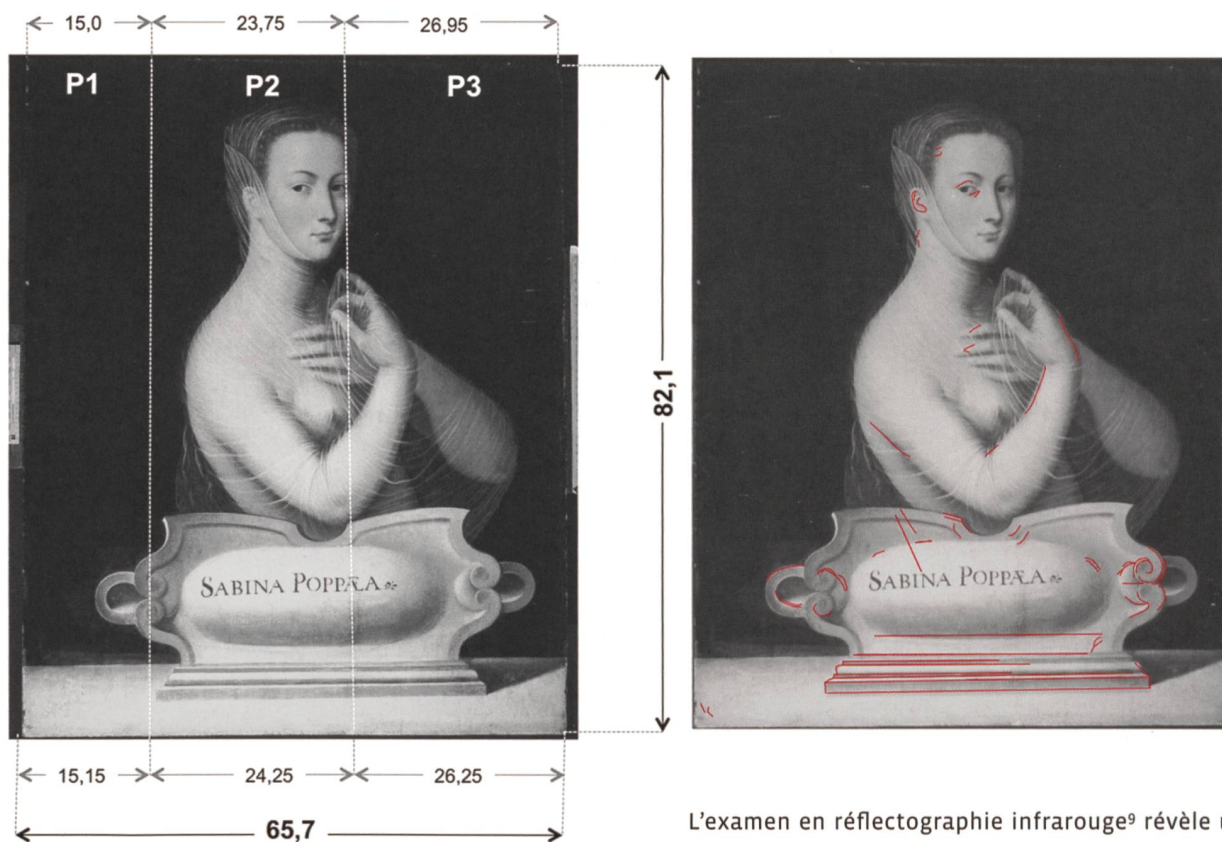
2b



2c



SABINA POPPÆA



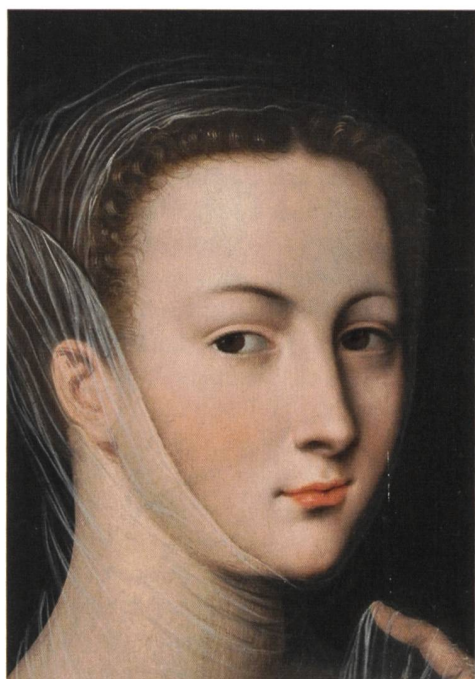
4 Dimensions (en cm) du support.

5 Schéma de la localisation du dessin sous-jacent.

Une préparation claire, composée de craie (carbonate de calcium) et de colle animale, dont l'épaisseur est d'environ 150 μm , a été appliquée sur toute la surface du panneau. Une couche d'impression huileuse, à base de blanc de plomb mélangée à du carbonate de calcium, a ensuite été étendue à la brosse. En raison de ce mode d'application, la deuxième couche présente une épaisseur variable qui, dans les échantillons analysés, se situe entre 5 μm et 10 μm . De fines stries, visibles en lumière rasante sur la surface, témoignent de l'usage de cette technique.

L'examen en réflectographie infrarouge⁹ révèle un dessin sous-jacent partiel réalisé selon une technique sèche – peut-être à la pierre noire. Des traits rectilignes apparaissent sous le cartouche (fig. 5). Sous les reliefs arrondis, un tracé de lignes parallèles est observé, ainsi qu'une ligne horizontale liée à la mise en place de cet élément. D'autres lignes, obliques, sans correspondance avec le motif peint, semblent prolonger le corps féminin sous le cartouche. Quant au dessin de la figure, il est partiellement observé sur le contour du bras droit, sur quelques doigts de la main gauche, ainsi que sur l'oreille et l'œil droit. Aucune trace d'un dispositif de transfert d'un dessin préparatoire n'apparaît, alors que l'écart perçu entre le tracé et les motifs peints témoigne d'une recherche libre de la composition, caractéristique d'un dessin réalisé à main levée¹⁰.

La palette limitée des couleurs se compose de blanc de plomb pour les zones claires, de noir de carbone pour le fond, et d'une terre d'ombre naturelle mêlée à du noir pour l'inscription du cartouche¹¹. L'ocre jaune est identifiée sur la chevelure de la *Sabina Poppæa* alors que de l'ocre rouge, en mélange avec du vermillon, a été employée pour ses lèvres. Ces terres naturelles, en mélange avec du noir, créent les volumes du cartouche et du parapet. L'analyse chromatographique (CG-SM) a permis d'identifier de l'huile de lin comme liant des couleurs.



6a



6b

6 Visage sous lumière incidente (a) et en radiographie (b).

7 Contour «ébauché» de l'oreille (a) et de la main gauche peintes sous le voile (b).

Du point de vue technique, la couche picturale se caractérise par une matière fine et translucide, dont le modelé est estompé. La luminosité des carnations, du cartouche et du parapet est produite par la couche d'impression blanche et opaque, laissée visible sur les zones de lumière et à peine ombrée par de fines touches translucides. Les rehauts lumineux, concentrés sur le visage (pommettes, arête du nez, front) et sur les plis du voile, sont produits grâce à un mélange riche en blanc de plomb, comme l'atteste l'image radiographique (fig. 6b). La pose de minces touches blanchâtres sur certaines zones d'ombre est exploitée afin de créer des effets d'opalescence qui nuancent le volume du cartouche. L'emploi de pinceaux souples pour fondre la matière picturale est observé, notamment sur l'arête du nez. Une exécution plus délicate du visage, modelé avec des tons plus chauds, attire le regard. Ce dispositif visuel est accentué par l'effet voilé, et donc moins net, du corps féminin, peint de manière plus légère, presque ébauchée (fig. 7).

Quant à l'inscription, elle est structurée en trois couches : la première, posée sur la base blanche du cartouche, très fine et de couleur brunâtre, pourrait correspondre à une première mise en place des lettres ; la deuxième, de couleur grise, est probablement riche en blanc de plomb, compte tenu de son opacité en image radiographique ; et finalement, la troisième, noire, est mélangée par endroits avec la couleur grise sous-jacente²². La position décentrée et légèrement de biais de l'inscription est intrigante et suggère qu'elle n'aurait pas



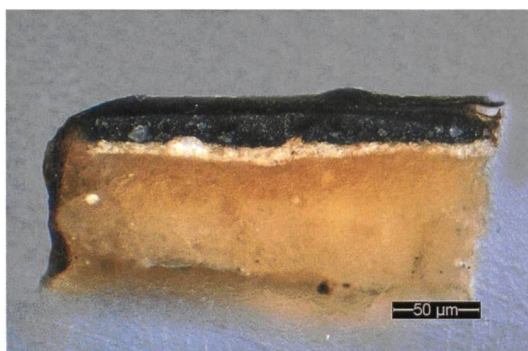
7a



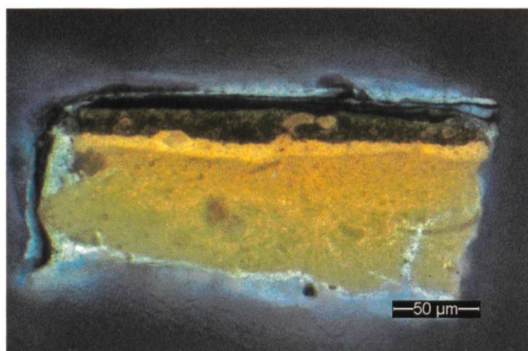
7b



8a



8b



8c

8 Détail du fond avec deux surpeints (a) et coupe stratigraphique du fond en lumière incidente (b) et en fluorescence UV (c).

été prévue dès le départ. En effet, l'ajout d'une petite fleur à la fin du nom semble vouloir compenser ce déséquilibre. De même, la superposition des trois couches indique une indécision dans la réalisation de cette inscription.

Le fond est entièrement occulté par un badigeon brun (fig. 8), lui-même recouvert, peut-être lors de la dernière intervention, par un épais vernis coloré d'un noir d'origine animale, en mélange avec de l'ocre et du vert ou jaune de chrome. Quant au fond originel, visible par endroits et de fine épaisseur (15-20 µm), il présente une teinte grisâtre, assez froide, obtenue par l'addition de blanc de plomb à un noir de fumée. Aucun motif sous-jacent aux couches de surpeints n'a été observé en radiographie.

Traitement réalisé

Du point de vue de sa conservation, le support de la peinture est stable, malgré la présence de fissures et les enfoncements du bois, probablement apparus lors de la semi-transposition. Les couches préparatoires et de couleur présentent une bonne adhésion entre elles et au support. Les principales lacunes, mastiquées et retouchées lors d'une ancienne intervention, se concentrent sur le fond et le cartouche, épargnant la figure (fig. 10b). La surface peinte est protégée par un épais vernis oxydé, dont la teinte jaune altère la perception des couleurs et l'effet de profondeur de la composition.

L'intervention de restauration de la couche picturale a cherché à mettre en valeur la matière originelle par le retrait du vernis jauni et du lourd surpeint qui couvraient le fond. Des tests de nettoyage réalisés à l'aide de solvants neutres, selon le protocole établi par Paolo Cremonesi (2004), ont permis de sélectionner le mélange de *Sangayol*/Ethanol à 50% pour le retrait de ces couches. Le plus ancien badigeon brun, insoluble, n'a pu être éliminé en raison de la fragilité de la peinture originelle (fig. 9). Ce nettoyage a également éliminé de nombreux dépôts bruns accumulés dans les creux de la surface peinte. Ceux-ci ont été sensibilisés avec le même mélange de *Sangayol*/Ethanol à 50% et, ponctuellement, à l'aide de diméthylsulfoxyde (DMSO) dilué à 5% dans de l'acétate d'éthyle. Le pouvoir gonflant de ces solvants a facilité leur retrait mécanique, sous binoculaire. Des mastics à la craie et à la colle animale ont, par la suite, été appliqués sur les lacunes pour être intégrés à l'aquarelle. Un film de vernis dammar (30%) a été posé pour recevoir les glacis colorés²³. Un dernier et fin vernis de protection, appliqué par pulvérisation, a unifié l'aspect de la peinture en lui conférant une surface satinée, qui met en valeur toute la finesse et l'éclat de la matière originelle.

Conclusion

Les données matérielles et techniques recueillies au cours du projet d'étude et de conservation confirment l'emploi de matériaux propres aux écoles du Nord et aux régions françaises situées au nord de la Loire. La technique à l'huile fondée sur la pose de fines couches translucides sur une impression claire et opaque, favorable à la saturation des couleurs, renforce également cette observation. Quant à la présence d'un dessin à sec localisé sur la couche d'impression, technique développée en Italie²⁴, elle témoigne de son adoption progressive par ces mêmes écoles du Nord²⁵. Ce transfert des pratiques artistiques s'accomplit au XVI^e siècle, grâce à la diffusion du courant international du maniérisme.

La qualité et la finesse d'exécution du tableau genevois, révélées par le travail de conservation-restauration, confirment tout d'abord son statut de chef-d'œuvre et placent sa

réalisation dans l'atelier d'un maître confirmé (fig. 10c). Une étude comparative, élargie à d'autres œuvres maniéristes françaises, peut-être à celles de François Clouet et de son atelier, permettrait d'enrichir nos connaissances sur les pratiques artistiques propres à cette école, et de lever quelque peu le voile sur l'identité, restée mystérieuse, de *Sabina Poppæa*. |

9 Retrait du surpeint qui recouvrait le fond (a, b) et des vernis jaunis (c, d), sous lumière incidente et en fluorescence UV.

10 Peinture avant intervention (a); après nettoyage et pose de mastics (b); et après l'intervention (c).



9a



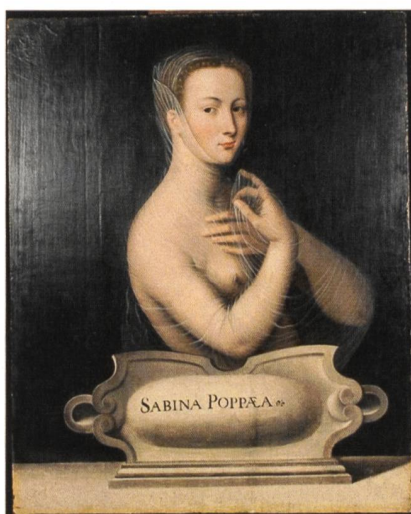
9b



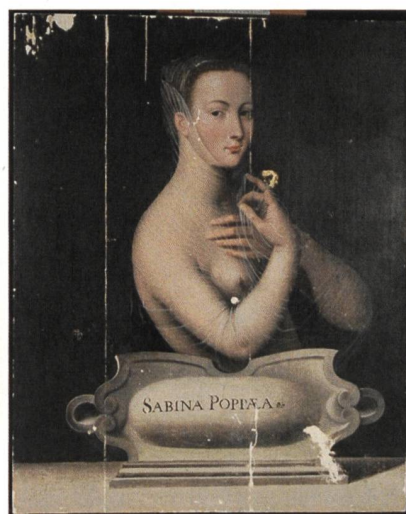
9c



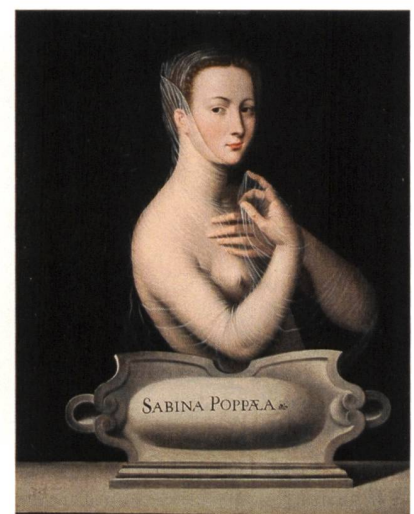
9d



10a



10b



10c

Notes

- 1 Elsig 2012, pp. 201-205.
- 2 Loche 1996, pp. 331-332; Elsig 2012, pp. 201-205.
- 3 Loche 1996, pp. 231-232.
- 4 L'étude de la peinture s'est appuyée sur une observation en lumière incidente et rasante, en fluorescence ultraviolette, en réflectographie infrarouge et en radiographie. Cette dernière a été réalisée par Colette Hamard.
- 5 Analyse élémentaire par microspectrométrie de fluorescence X. Les deux échantillons ont été analysés en section stratigraphique au microscope optique, sous lumière incidente et radiation UV (MO, VIS-UV) et au microscope électronique à balayage couplé à un détecteur de rayons X à dispersion d'énergie (MEB-EDS). L'analyse des matériaux inorganiques a été réalisée par chromatographie en phase gazeuse couplée à la spectrométrie de masse (CG-SM), en collaboration avec le laboratoire de chimie de l'université de Parme. Pour plus d'informations sur les équipements et les conditions d'analyses, voir Volpin 2013.
- 6 Cette intervention a pu être réalisée par Édouard-Gaspard Castres (1881-1964), actif à cette époque comme « peintre-restaurateur » au Musée d'art et d'histoire.
- 7 Le pied de roi ancien, en vigueur en France jusqu'en 1668, correspond à la mesure métrique d'environ 326,596 mm.
- 8 Cette réduction peut être toutefois minime, puisque si l'on considère la largeur du panneau avec la figure centrée (70,2 cm au lieu de 60,7 cm), les dimensions s'éloigneraient des mesures anciennes et des proportions du format réservé au portrait.
- 9 Équipement Micro IR 10_ *Lambda Scientifica Srl*, commercialisé par *CTS Srl*, Italie, avec une sensibilité spectrale dans l'infrarouge jusqu'à 1100 nm.

ADRESSE DES AUTEURS

Victor Lopes, conservateur-restaurateur de peinture, responsable du secteur Conservation-restauration, Musée d'art et d'histoire, Genève, victor.lopes@ville-ge.ch
 Helena de Melo, conservatrice-restauratrice de peinture, manahelena@gmail.com

REMERCIEMENTS

Les auteurs remercient Ségolène Bergeon Langle pour les observations apportées lors du traitement et Stefan Volpin pour les analyses réalisées, ainsi que la Fondation BNP Paribas (Suisse) pour son généreux soutien.

BIBLIOGRAPHIE

Ackroyd et al. 2003. Paul Ackroyd, Rachel Billinge, Lorne Campbell, Jo Kirby, «The 'Two Tax-Gatherers', by Marinus van Reymerswale: Original and Replica». *National Gallery Technical Bulletin* 24, 2003, pp. 50-63.
Bomford 2002. David Bomford, *Art in the Making: Underdrawings in Renaissance Paintings*. London 2002.
Van den Brink 1995. Peter B. R. van den Brink, «Underdrawing in the Workshop Production of Bernart van Orley. A First Impression». In: H. Verougstraete et R. van Schoute (éd.), *Le dessin sous-jacent dans le processus de création*. Actes du X^e colloque pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture, 5-7 septembre 1993; Louvain-la-Neuve 1995, pp. 78-82.
Cremonesi 2004. Paolo Cremonesi, *L'uso di tensioattivi et chelanti nella pulitura di opere policrome*. Padova 2004.
Currie/Ghys (éd.) 2006. Christina Currie et Bob Ghys, «Design Transfer in Pieter Brueghel the Younger's Workshop: a step-by-step Reconstruction based on Technical Examination of his Paintings». In: H. Verougstraete et J. Couvert (éd.), *La Peinture Ancienne et ses procédés. Copies, répliques, pastiches*. Actes du XV^e colloque pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture, Leuven 2006, pp. 196-206.
Elsig (dir.) 2012. Frédéric Elsig (dir.), *Peindre en France à la Renaissance, II. Fontainebleau et son rayonnement*. Milan 2012.

- 10 Ceci ne prouve pas qu'une de ces méthodes n'ait pas été employée, car les traces de ces procédures, une fois le dessin fixé avec un matériel permanent comme de l'encre, un stylet en métal ou de la pierre noire, étaient souvent effacées avec une plume: voir Currie/Ghys 2006.
- 11 La détection majoritaire de carbone par EDS sur le pigment noir du fond originel suggère que celui-ci n'a probablement pas une origine végétale, mais qu'il s'agit d'un noir de fumée d'origine minérale.
- 12 Le contour des lettres révèle des marques de grattage réalisées après le séchage des couleurs, afin de mieux en délimiter la forme.
- 13 Ces glacis ont été réalisés avec des pigments purs liés dans une résine synthétique (*Laropal A81*).
- 14 Comme le remarque Karel van Mander dans son ouvrage *Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*, premier livre du *Het schilder-boeck* (Harlem, 1604), le dessin sous-jacent de la peinture flamande du XV^e siècle était réalisé à sec, repris au pinceau directement sur la préparation et, finalement, recouvert par la couche d'impression: voir Noldus 1604. À quelques exceptions près, cette pratique est confirmée par l'analyse d'œuvres de cette période et région: voir Kok 1978 et Bomford 2002.
- 15 Le contact des peintres du Nord avec l'Italie, au début du XVI^e siècle, entraîne l'adoption de matériaux à sec pour la réalisation du dessin sous-jacent, notamment par des peintres comme Jan Provost (1465-1529) et Jan Gossaert (1478-1533), voir Finaldi – Garrido 2006; Marinus van Reymerswale (env. 1490-1546), voir Ackroyd et al. 2003; Barent van Orley (env. 1487-1541), voir Van den Brink 1995. Des investigations menées sur le parcours artistique de Jan van Scorel (1495-1562), par exemple, illustrent cette transformation: au début de sa carrière, ce peintre réalise le dessin sous-jacent au pinceau, sous la couche d'impression, mais après son passage par l'Italie, il le développe à sec, sur la couche d'impression; voir Faries 2008.

Faries 2008. Molly Faries, «Jan van Scorel's Drawing and Painting Technique». In: *Catalogue of Paintings 1450-1600 Centraal Museum Utrecht, Utrecht, 2008* (http://www.centraalmuseum.nl/ContentFiles/Essay_ScorelsPtgTech.pdf).

Finaldi/Garrido 2006. Gabriele Finaldi et Carmen Garrido, *El trazo oculto, dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*. Madrid 2006.

Kok 1978. Jan Piet Filedt Kok, «Underdrawing and other Technical Aspects in the Paintings of Lucas van Leyden». *Netherlands Kunst-historisch Jaarboek* 29, 1978, pp. 1-184.

Loche 1996. Renée Loche, *Catalogue raisonné des peintures et pastels de l'école française XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*. Genève 1996.

Noldus 1604. Jan Willem Noldus, *Karel Van Mander. Principe et fondement de l'art noble et libre de la peinture*. Harlem, 1604; rééd. Paris 2008.

Volpin 2013. Stefan Volpin, *Sabina Poppæa, École de Fontainebleau, 1550-1560 – Analyse scientifique de la couleur et de la technique picturale*. Padoue 2013.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS

MAH Genève, F. Bevilacqua (fig. 1, 3); B. Jacot-Descombes (fig. 2); V. Lopes et H. de Melo (fig. 4-10).

SUMMARY

Sabina Poppæa*Study and conservation-restoration work*

Acquired in 1796 in Italy by sculptor and ornamentalist Jean Jaquet (1754-1839), the painting of Sabina Poppæa (fig. 1) was bequeathed to the City of Geneva in 1839 and exposed at the Musée Rath in 1841 (fig. 2). The only indication of the work's inclusion in a previous collection is visible along the lower left edge in the form of the painted numeral "34". Other versions of this composition are known, even if their creators remain anonymous. They have been grouped into three different series according to the presence or absence of the cartouche and its position—in front of or on the parapet (fig. 3). This situation has led to the birth of numerous hypotheses concerning their respective dates and the identities of both model and painter.

Femme à sa toilette, envers et endroit d'un accrochage

Pour quelques semaines, le très beau et très iconique tableau *Sabina Poppæa*, tout juste sorti de l'atelier de restauration du musée, fut offert aux yeux des visiteurs, dans un cabinet du parcours permanent (n° 418), face à un autre chef-d'œuvre des

collections du musée, le pastel *Femme à sa toilette* d'Edgar Degas (fig. 1). Outre les impératifs pratiques (la salle 401 où était traditionnellement accrochée la *Sabina* étant temporairement consacrée à la présentation, dans son contexte historique, des panneaux du retable de Konrad Witz²), cette présentation inédite relevait de deux autres desseins.

Le premier répond au désir de montrer le délicieux tableau d'un maître anonyme de la Seconde École de Fontainebleau

1 Edgar Degas (Paris 1834-1917), *Femme à sa toilette*, 1905-1907. Fusain et pastel sur papier calque, collé en plein sur carton crème, 768 x 693 mm. MAH, inv. 1985-38; dépôt de la Fondation Jean-Louis Prevost.



dans un espace plus intime que celui de la très vaste galerie du musée. La restauration a en effet rendu plus prégnantes les délicatesses du travail sur le modelé, la chair, les ombres, les transparences. Se retrouve ainsi le mode de contemplation privée qu'Henri IV avait choisi pour la *Joconde*² de Léonard – le souverain détenait par legs royal le tableau acquis en 1518 par François 1^{er}, initiateur de l'École de Fontainebleau –, en la plaçant dans son cabinet des bains du château de Fontainebleau. C'est encore dans un cabinet (doré) du Palais du Louvre que le tableau est accroché, au cours du XVII^e siècle. Or, la *Sabina* constitue, en même temps qu'une réflexion sur l'Antiquité et sur l'illusionnisme de la peinture, une déclinaison du modèle léonardesque et de son double, la *Joconde nue*, réalisée par son élève Salai³, l'une et l'autre glorifiant, par des compositions à mi-corps, des beautés féminines. L'une et l'autre suscitant, par un jeu de dévoilement et une volonté d'incarnation, la concentration du regard de leurs spectateurs.

Sans renier la place que la *Sabina* occupe dans l'histoire de l'art, on peut l'envisager encore sous d'autres angles. Ou, peut-être, le doit-on, si l'on considère les carences des collections du musée pour expliciter sa place particulière dans l'histoire. L'œuvre apparaît en effet comme un *unicum* dans les collections de peinture, qu'on la rattache au maniérisme, à l'École française ou bien à l'École italienne, à la charnière desquelles elle se situe. La question se pose : quel environnement lui offrir ? Et, au-delà, quel accrochage privilégier pour un musée aux collections à la fois riches et fragmentaires ?

Ainsi que le rappelle Harry Bellet dans un article paru dans *Le Monde* du 21 novembre 2013, les grands musées sont actuellement confrontés à ces interrogations portant tout à la fois sur leur architecture et sur la nature de leurs collections. Envisagés longtemps comme immuables, les accrochages permanents tendent à bouger et c'est ainsi que ceux du Musée d'art et d'histoire sont repensés depuis deux ans⁴. La chronologie qui orchestre, une fois pour toute, les juxtapositions des œuvres ne constitue plus la norme. L'approche thématique s'impose par exemple à la Tate Modern de Londres ou au Statens Museum for Kunst (SMK) de Copenhague. Non seulement les musées assument leur héritage, et donc les éven-

tuelles lacunes de leurs collections autant que leurs points forts, mais doivent encore s'ouvrir aux nouveaux discours de l'histoire de l'art. Les études menées sur la production artistique mondiale, sur les phénomènes de colonisation, sur le genre, ne peuvent pas rester sans influence sur les collections permanentes qui continueraient d'illustrer, alors que les révolutions font rage dans les publications et les expositions temporaires, une histoire de la peinture renaissant à Florence au XV^e siècle et des motifs moyenâgeux survivant au nord de l'Europe.

Pour en revenir à notre *Sabina*, sa confrontation avec la *Femme à sa toilette* de Degas ne prétend pas refaire l'histoire de l'art mais aiguise notre attention par leur opposition. Face à la femme du XIX^e siècle, flambant et rougeoyant de la chaleur de ses ablutions, saisie de dos, dont la tête, exagérément réduite, est volontairement dissimulée par un mouvement du bras droit, *Sabina*, toute de teintes douces et moelleuses, représentée de trois quarts, impressionne par la force de son regard. Le refus d'identification d'un modèle par Degas d'une part, l'affirmation contradictoire d'une identité par le maître anonyme de l'École de Fontainebleau, grâce à la précision d'un visage doublée d'un cartel, d'autre part, soulèvent la question essentielle qui sous-tend *Sabina Poppæa* : nous trouvons-nous devant un portrait imaginaire ? Ou bien devant un portrait réel, rattaché cependant à un imaginaire qui fond dans une même image une impératrice romaine et une élégante du XVI^e siècle ?

Les principes de réalité ou de fantasme tendent par ailleurs à se brouiller dans la dialectique de l'accrochage. L'invention et l'idéalisation, qui seraient le moteur du peintre de Fontainebleau, n'ont rien à voir avec la démarche « réaliste » de Degas, connu pour poursuivre ses modèles – dont on connaît les noms, alors que celui de la femme qui aurait pu poser pour *Sabina* reste incertain – dans la répétition des gestes quotidiens de leur toilette. Nous avons ainsi, par exemple, d'un côté un voile tout en transparence et évanescent ; de l'autre un lourd drap de bain. Ou encore, un jeu de mains gracieux et éloquent, contre le geste, brutal et prosaïque, d'une femme qui se sèche les cheveux. Pour autant, une image, l'image saisie par Degas dans le travail de l'atelier, s'échappe et fuit dans l'anonymat ;

tandis que l'autre construit, et inscrit dans une réalité spatiale, un personnage fabuleux. Qui, dès lors, s'ancre le plus sûrement dans la réalité ? Celui qui traque la posture d'un corps, la moiteur d'un cabinet de toilette tout en déstructurant une figure et un lieu ? Ou celui qui, par le truchement du faux relief, donne vie à un buste de marbre, anime littéralement une sculpture ?

La dureté hygiéniste de la toilette proposée par Degas renforce, par opposition, le raffinement supposé de l'épouse de Néron qui faisait – dit-on – traire 500 ânesses tous les matins pour se baigner dans leur lait.

Placé entre ces deux visions de la nudité et de la féminité, entre ces deux mécanismes de révélation et de dévoilement, le spectateur du Musée d'art et d'histoire est convié à être le voyeur qui, par son regard, justifie leur épiphanie et, simultanément, les démarches opposées, mais non antinomiques, des deux artistes. Car, à quatre siècles d'écart, le maître de Fontainebleau, tout comme Degas, partage le même projet de cerner les mystères de l'intimité, de la féminité et de l'incarnation.

Un accrochage peut également servir à cela : à plonger le visiteur dans le plaisir du voir et dans l'essence de la création, qui se situe exactement dans l'invention de la chair.

Laurence Madeline,
conservateur en chef,
responsable du pôle Beaux-arts,
Musée d'art et d'histoire, Genève,
laurence.madeline@ville-ge.ch

- 1 Konrad Witz et Genève, 1^{er} novembre 2013 – 14 février 2014.
- 2 *La Joconde*, entre 1503 et 1506, Paris, Musée du Louvre.
- 3 Conservée à Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage.
- 4 Voir Laurence Madeline, journal du MAH, janvier-avril 2013, p. 7.

CRÉDIT DE L'ILLUSTRATION
MAH Genève, J.-M. Yersin (fig. 1).