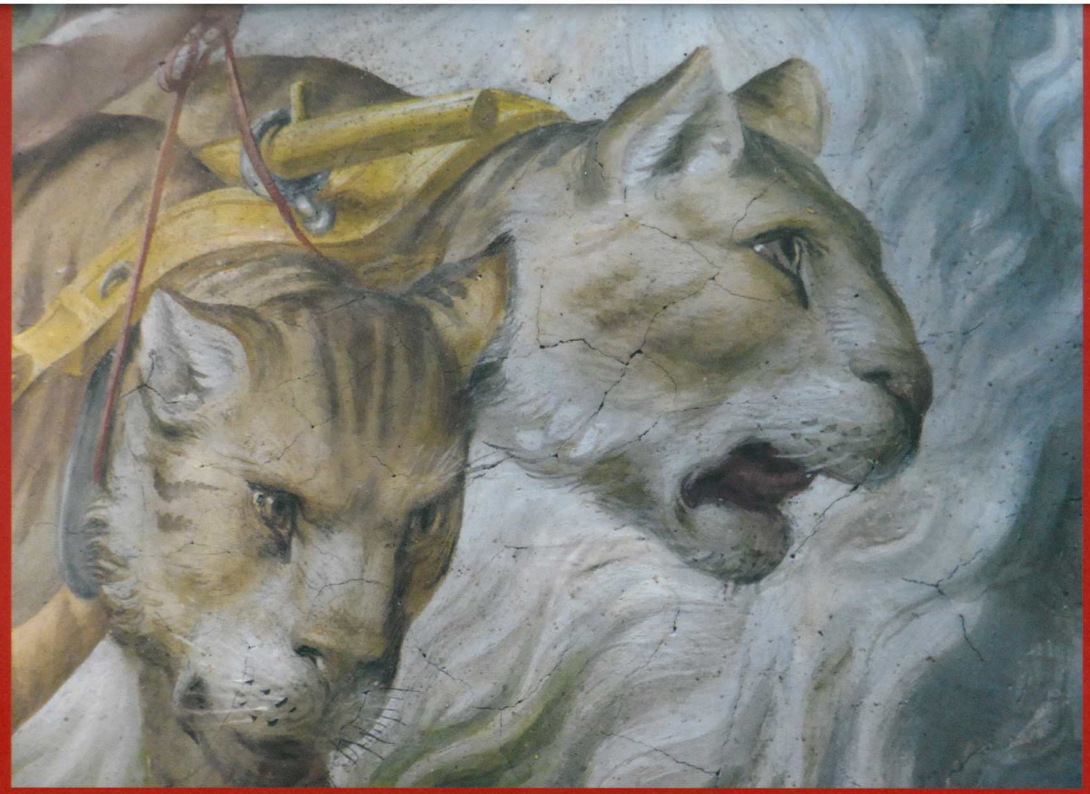


ANNALES d'HISTOIRE de l'ART & d'ARCHÉOLOGIE

XXXIX
2017

VALENTINE HENDERIKS
Avant-propos

Bibliographie de Catheline Périer-D'Ieteren

VÉRONIQUE BÜCKEN
Un panneau inconnu du Maître à la Vue de Sainte-Gudule

DIDIER MARTENS et MICHEL FOURNY
La plus ancienne représentation de l'*Aula Magna* ? Une lecture du décor architectural du cycle bruxellois de sainte Barbe (ca. 1470-1480)

SABINE VAN SPRANG
Le catalogue raisonné des paysages de Denijs van Alsloot, quelques addenda et réflexions méthodologiques

SACHA ZDANOV
Nouvelles perspectives sur la conception des volets peints des retables mixtes brabançons : le retable de Güstrow

CÉCILIA PAREDES
Une Renaissance de papier.
Les cartons de tapisserie : un corpus à explorer

CHRISTINA CURRIE, LIVIA DEPUYDT-ELBAUM, VALENTINE HENDERIKS, MARIE-ANNELLE MOUFFE, STEVEN SAVERWYNS et INA VANDEN BERGHE
Étude technologique d'un exceptionnel tableau d'Artemisia Gentileschi figurant *Marie Madeleine en extase*

SÉGOLÈNE BERGEON LANGLE
Le *connoisseurship* et la restauration

GEORGES BRUNEL et SÉGOLÈNE BERGEON LANGLE
Paul Philippot (1925-2016) : hommage à l'historien d'art et à son éblouissante réflexion en restauration

Erratum

ANNALES d'HISTOIRE de l'ART & d'ARCHÉOLOGIE volume XXXIX 20

ÉTUDE TECHNOLOGIQUE D'UN EXCEPTIONNEL TABLEAU D'ARTEMISIA GENTILESCHI FIGURANT *MARIE MADELEINE EN EXTASE*

CHRISTINA CURRIE, LIVIA DEPUYDT-ELBAUM,
VALENTINE HENDERIKS, MARIE-ANNELLE MOUFFE,
STEVEN SAVERWYNS et INA VANDEN BERGHE*

Introduction

En juillet 2014, la *Marie Madeleine en extase* d'Artemisia Gentileschi (c. 1620-1625, collection privée, Belgique) est entrée à l'Institut royal du Patrimoine artistique pour une étude technologique et un traitement de conservation-restauration, peu après son acquisition chez Sotheby's à Paris (fig. 1). Elle était demeurée inconnue jusque là, ayant résidé dans une collection privée du sud de la France pendant au moins deux générations. Gianni Papi a été le premier à reconnaître son auteur d'après une ancienne photographie en noir et blanc de la Fototeca Briganti (Sienne, Italie). Il a publié cette découverte dans le *Burlington Magazine* en décembre 2011 dans son compte rendu de l'exposition sur Artemisia Gentileschi au Palazzo Reale de Milan[1]. L'image de Briganti

---

* Ces recherches ont été présentées à l'occasion du colloque *Artemesia Gentileschi: Interpreting New Evidence, Assessing New Attributions*, organisé par le Jane Fortune Research Program at the Medici Archive Project, Florence, Palazzo Pitti et The British Institute, 6-7 mai 2015 et seront également publiées en anglais dans les actes édités par Sheila Barker, à paraître en 2017.

[1] Gianni PAPI, *Artemisia Gentileschi. Milan*, dans : *The Burlington Magazine*, 153, 2011, pp. 846-847 et fig. 83. Le passage perspicace de Papi raconte comment « *The formidable Praying Magdalene, which I only know through a photograph in the Fototeca Briganti at Sienna, where it is labelled as Artemisia, fits well into the painter's catalogue with its innovative and powerful pose, and perhaps dates from c. 1620-25* », « *la formidable Madeleine en prière, que je connais seulement grâce à une photographie dans la Fototeca Briganti à Sienne, où elle est étiquettée comme Artemisia, s'insère bien dans le catalogue du peintre avec son caractère innovateur et puissant, et date peut-être des environs de 1620-1625* » (*ibid.*, p. 846).

Fig. 1. Artemisia Gentileschi, *Marie madeleine en extase*, *c.* 1620-25, 80 x 106 cm, huile sur toile, collection privée belge, état en 2015 avant traitement de conservation-restauration (© KIK-IRPA Bruxelles).

montre le tableau pendant un précédent traitement de restauration. Suite à sa redécouverte en 2014, Papi a confirmé l'attribution et la datation dans « *Artemisia ritrovata* », l'avant dernier chapitre de son livre sur l'impact de Caravage sur ses contemporains[2].

L'étude actuelle se concentre sur les matériaux et les techniques du tableau tout en essayant de les replacer dans le contexte technologique de Rome au premier quart du XVIIe siècle. Elle retrace le développement de la composition dès les premiers coups de pinceau jusqu'aux dernières couches picturales, révélant, entre autres, un repentir significatif qui soulève des questions sur les attitudes contemporaines envers la sensualité dans l'évocation de Marie Madeleine.

Le traitement de conservation-restauration sera discuté dans un appendice à la fin de l'article.

Support original et format

Le tableau mesure 80 x 106 cm. Le support original consiste en une seule pièce de toile en armure toile, sans doute du lin, avec 10 fils de chaîne et 13

[2] Gianni PAPI, *Spogliando modelli e alzando lumi. Scritti su Caravaggio e l'ambiente caravaggesco*, Naples, 2014, pp. 207-215.

fils de trame[3]. Le tissage n'est pas lâche comme nous le voyons parfois dans la peinture italienne de la même l'époque.

La toile est tendue sur un châssis moderne. Au XVIIe siècle, le châssis à clés présent actuellement n'avait pas encore été inventé[4]. Les bords originaux ont été supprimés pour la plupart, et la toile a été doublée avec deux toiles d'un tissage très lâche et une pâte à la colle de farine. L'usage de ces matériaux suggère que le doublage a été effectué en Italie. Le bord droit de la toile originale a commencé à se détacher des toiles de doublage.

Fig. 2. Détail, bord supérieur : restes de la toile originale (© KIK-IRPA Bruxelles).

Nous avons étudié le support pour vérifier si le format « paysage » est original. On pourrait envisager une composition verticale, comme dans la *Madeleine en Extase* perdue du Caravage (1606) car elle a été certainement une source d'inspiration importante pour Artemisia, d'après Gianni Papi[5]. En fait, les bords originaux du tableau sont partiellement présents (fig. 2). Le long du bord

[3] Aucune analyse de fibre ne permet de confirmer cette identification. Le chanvre a été également utilisé à Rome pendant la même période, et les fibres du lin et du chanvre sont difficilement différenciables au microscope. Joy Kirby a souligné que ceci devient encore plus difficile quand les fils sont détériorés et quand des fils de lin utilisés sont plus grossiers. Voir Jo KIRBY, *The Painter's Trade in the Seventeenth Century: Theory and Practice*, dans : *National Gallery Technical Bulletin*, 20, 1999, p. 25 et n. 125.

[4] Jusqu'à la moitié du XVIIIe siècle, les châssis à clés n'existaient pas, comme témoigne Antoine-Joseph Pernety en 1757, qui écrit qu' « *on a inventé depuis peu une manière de faire des châssis qu'on appelle 'châssis à clefs'; ils sont préférables en tout aux anciens châssis, parce qu'au moyen des clefs, on tend la toile plus fortement, & toutes les fois que la sécheresse la relâche* » (Antoine-Joseph PERNETY, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1757), cité dans Barbara A. BUCKLEY, *Stretchers, Tensioning, and Attachments*, dans : *Conservation of Easel Paintings*, Joyce HILL STONER et Rebecca RUSHFIELD (éds.), Abingdon et New York, 2012, p. 150. Buckley, dans *ibid.*, note que des châssis à clés n'étaient pas utilisés avant la fin du XVIIIe siècle.

[5] Papi attire l'attention sur les similitudes entre la Madeleine disparue du Caravage et la version d'Artemisia dans : PAPI, *op. cit.* (2014), p. 208 ; voir également sa contribution dans *Artemisia Gentileschi : Interpreting New Evidence, Assessing New Attributions*, Sheila Barker (ed.), Harvey Miller-Brepols, 2017, sous presse. La copie Klain (coll. privée, Rome) est considérée comme l'original perdu (PAPI, *op. cit.* (2014), p. 63). Comme rapporté par Dario Pappalarodo dans *La Repubblica*, le 24 octobre 2014, Mina Gregori croit avoir identifié la version perdue du Caravage dans une collection européenne.

supérieur et du bord droit, nous constatons la présence de restes de la toile originale. Un examen plus poussé révèle que ces parties restantes n'ont pas de préparation. Ceci veut dire que la composition au-dessus et à droite n'a pas été amputée. À gauche et en bas, il n'y a pas de restes de la toile originale, nous avons donc eu recours à la radiographie pour obtenir plus d'indices. Nous avons vérifié la présence des guirlandes de tension, qui devraient être présentes en bordure dans le cas où la toile n'aurait pas été amputée. Au-dessus et à droite, des guirlandes de tension sont clairement présentes ; elles sont un peu moins prononcées à gauche et en bas, suggérant qu'environ un cm pourrait manquer, mais certainement pas plus. Nous pouvons donc conclure que le format actuel est bien le format original.

Double couche de préparation

La préparation aurait été posée sur la toile déjà tendue sur son châssis fixe original. On la voit dans deux coupes transversales, prélevées dans la partie claire du châle mauve et dans un rehaut ocre des cheveux (fig. 3). Elle présente deux couches distinctes : une couche inférieure, presque noire, et une couche supérieure brune rougeâtre. La toile a été sans doute préalablement enduite d'une couche de colle, afin de réduire sa porosité et de la protéger de la préparation huileuse.

L'analyse de la préparation dans les deux échantillons par microscopie électronique à balayage révèle que la couche noirâtre contient du rouge de fer, du blanc de plomb, un peu de vermillon et un pigment noir alors que la couche supérieure, qui semble avoir été posée en deux étapes, contient du rouge de fer et du blanc de plomb, mais pas de vermillon[6]. Ces deux parties de la couche supérieure sont visibles en ultraviolet dans l'échantillon du châle.

Un troisième échantillon, prélevé dans la partie foncée du châle mauve, montre uniquement la préparation supérieure, appliquée en deux fois. Les pigments identifiés comprennent de l'ocre et du blanc de plomb.

L'analyse du liant d'un échantillon de la préparation prélevée du châle mauve a été effectuée avec la chromatographie en phase gazeuse couplée à la spectrométrie de masse. Il révèle que le liant est de l'huile de lin[7].

La radiographie donne un indice probable concernant le mode d'application de la préparation (fig. 4). Une marque blanchâtre, indiquée d'une flèche sur l'image, pourrait être due à l'usage d'un couteau à palette. Comme cette marque est

[6] Des analyses SEM/EDX ont été effectuées à l'aide du Jeol 6300 SEM-EDX avec détecteur Si(Li) (Pentafet, Oxford Instruments). Avant l'analyse, une couche mince d'or a été déposée par sublimation sous vide sur la coupe transversale afin de la rendre conductrice.

[7] Un TraceGC gas chromatograph couplé à un PolarisQ spectromètre de masse (les deux de Thermo), avec l'introduction de l'échantillon par pyrolyse (EGA-PY3030D pyrolysis unit, Frontier Lab), a été employé pour l'analyse du liant. Un Supelco SLB-5ms (20m x 0.18mm x 0.18µm) colonne chromatographique a été employé pour la séparation par chromatographie des différents composés.

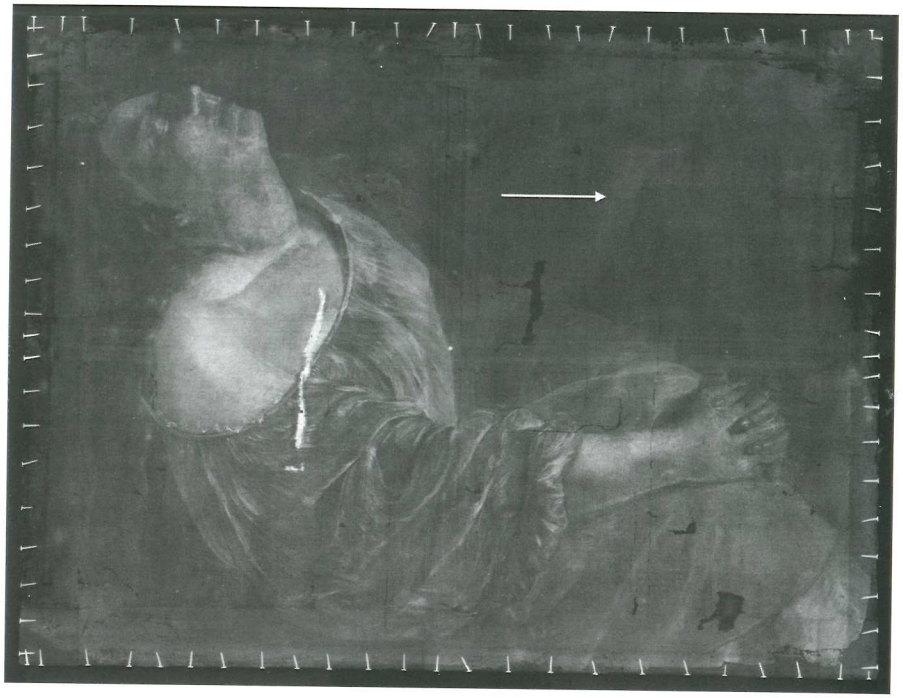


Fig. 3. Radiographie, traitée à l'aide du software « Platypus » afin de réduire l'effet du châssis ; la flèche indique probablement la marque d'un couteau de palette, utilisé pour l'application de la préparation (© KIK-IRPA Bruxelles).

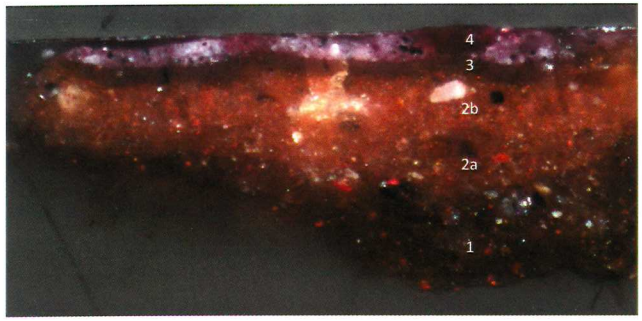
radio-opaque, la matière devrait contenir un pigment dense comme du blanc de plomb. Il pourrait soit s'agir de la couche supérieure, soit de la couche inférieure de la préparation, puisqu'elles contiennent du blanc de plomb toutes les deux.

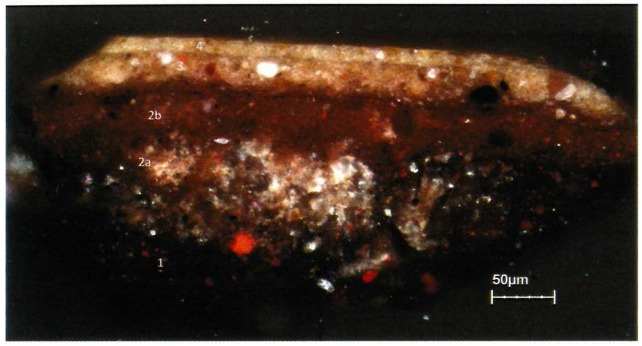
Une préparation brune appliquée à l'aide d'un couteau à palette est conseillée par Giovanni Battista Volpato dans son *Modo di tener nel Dipinger* (1633-1706)[8], un traité sur la peinture italienne du milieu du XVIIe siècle. À propos de la confection de la préparation pour la peinture sur toile, il suggère une application en deux couches, la première constituée des pigments non-broyés, « *terra da bocali, terra rossa, et un poca di terra d'ombra [terre des céramistes, terre rouge et un peu de terre d'ombre]* », liée à l'huile de lin, mélangée sur un feu et appliquée à l'aide d'une spatule, la seconde faite des mêmes pigments mais avec des ingrédients préalablement broyés et sans bouillir l'huile[9].

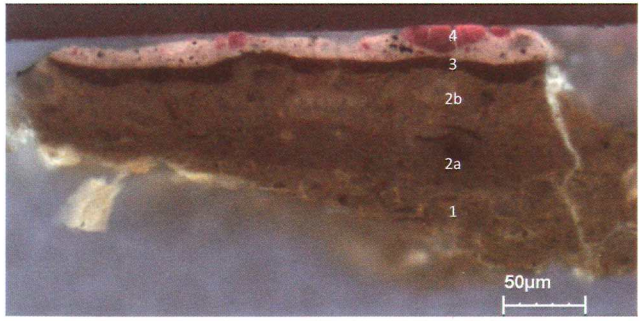
[8] Mojmír HAMSÍK, *Painting on Canvas. The Technique of Italian Painting of the 17th and 18th Century. The System of Ground Layers*, dans : *Technologia Artis*, 3, 1993, pp. 103-106.

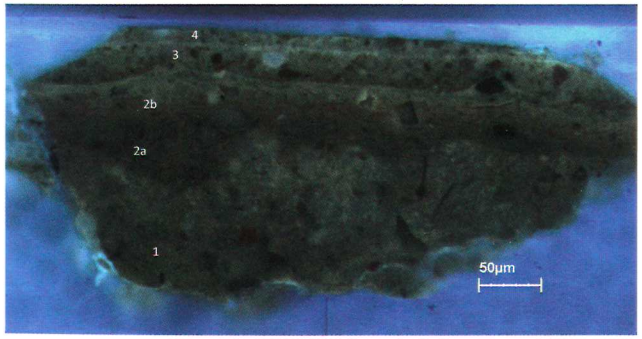
[9] Giovanni Battista VOLPATO, *Modo da tener nel dipinger*, dans : *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting*, traduit par Mary. P. MERRIFIELD (éd.), Mineola, NY, 1999, p. 731.

Fig. 4. Coupes transversales (© KIK-IRPA Bruxelles):









a. Rehaut dans le châle mauve:
4. Couche pourpre clair: laque organique (substrat riche en Al), blanc de plomb (Pb)
3. Sous-couche foncée : ocre/ombre, plus riche en fer que des couches de préparation (Mg, Al, Si, K, Fe, Ca), blanc de plomb (Pb)
2. Deuxième couche de préparation (sans doute appliquée en deux fois): ocre rouge (Na, Mg, Al, Si, Fe, K, Ca), blanc de plomb (Pb)
1. Première couche de préparation : ocre rouge (Na, Mg, Al, Si, Fe, K, Ca), blanc de plomb, quelques grains de vermillion (Hg)

b. Rehaut dans les cheveux:
4. Jaune clair: blanc de plomb (Pb), jaune d'ocre (Al, Si, Fe)
3. Jaune: jaune d'ocre (Al, Si, Fe), noir d'os (Ca, P), blanc de plomb (Pb), une particule d'ocre rouge (couche riche en liant?)
2. Deuxième couche de préparation (sans doute appliquée en deux fois): ocre rouge (Na, Mg, Al, Si, Fe, K, Ca), blanc de plomb (Pb)
1. Première couche de préparation : ocre rouge (Mg, Al, Si, Fe, K, Ca), blanc de plomb (Pb), quelques grains de vermillion (Hg)

Fig. 5. Couteau à palette dans le traité de Théodore Turquet de Mayerne, manuscrit, 1620-1646, Londres, British Library, Sloane MS 2052, f. 5r.

L'usage d'un couteau à palette pour l'application des préparations n'était pas limité à l'Italie. Théodore Turquet de Mayerne, médecin des cours royales française et anglaise, diplomate, chimiste et chroniqueur des pratiques d'artistes flamands, hollandais et anglais durant la première moitié du XVIIe siècle, décrit et illustre un couteau à palette dans son traité sur la peinture (1620-1646), notant dans les marges que la source de l'information était « *de l'Imprimeur Wallon demeurant à Londres* » (fig. 5)[10].

La fonction principale de la préparation, surtout la couche sous-jacente, était d'agir contre l'absorption par le support en toile et de fournir une surface de travail lisse. Certains pigments, tels que le blanc de plomb et des terres, tous les deux présents dans la préparation du tableau de *Marie Madeleine en extase*, auraient augmenté les propriétés siccatives du liant huileux.

Préparations foncées dans l'art de l'époque

Nous ne savons pas si Artemisia avait elle-même appliqué cette préparation ou si elle avait acheté la toile pré-préparée. En tout cas, vu le rôle important de la sous-couche dans l'impression sombre et méditative qu'elle permet de créer, il est fort probable qu'Artemisia l'ait elle-même choisie. Elle suit ainsi l'exemple de son père Orazio, dont la *Danaé* (c. 1622-1623, The Cleveland Museum of Art), contient une préparation brune, parfois délibérément laissée visible dans les ombres[11]. Même s'il ne semble pas exister de descriptions publiées ou

[10] Théodore TURQUET DE MAYERNE, *Le manuscrit de Turquet de Mayerne. Pictoria, sculptoria et quae subalternarum artium*, Marcel FAIDUTTI et Camille VERSINI (éds.), Lyon, 1974, pp. 15 et 17.

[11] Rapport de conservation, The Cleveland Museum of Art, 1978, cité dans *Orazio and Artemisia Gentileschi*, Keith CHRISTIANSEN et Judith MANN (éds.), New York, The Metropolitan Museum of Art, 2001, p. 194. D'autres tableaux d'Orazio Gentileschi présentent des préparations foncées, tels: *David contemplant la tête de Goliath*, c. 1610-1612 à la Galleria Spada de Rome (CHRISTIANSEN et MANN, *op. cit.* (2001), p. 104), *Le*

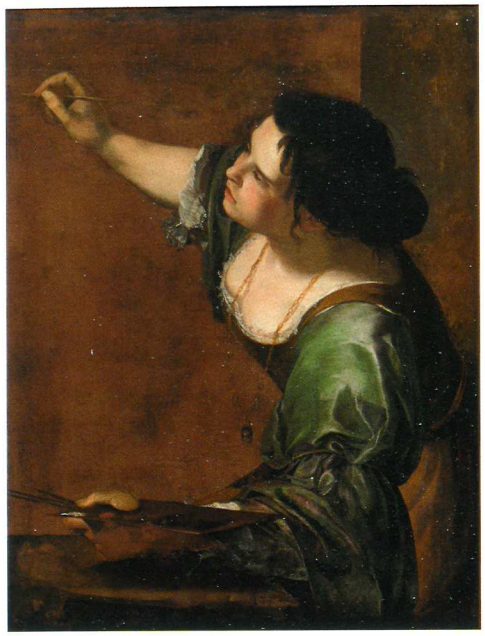


Fig. 6. *Autoportrait comme Allégorie de la Peinture (La Pittura)*, c. 1630, Londres, Kensington Palace, collection de la reine Elisabeth II (© 2017 Her Majesty Queen Elizabeth II).

d'examens scientifiques des préparations utilisées d'habitude par Artemisia, son *Autoportrait en allégorie de la peinture (La Pittura)* (Kensington Palace, Collection de la reine Élisabeth II) (fig. 6) des années 1630 montre qu'elle a commencé à peindre sur une toile préparée avec une préparation foncée. Nicola Ann MacGregor, commente la restauration récente du *David et Bethsabée* par Artemisia (c. 1650-1652, Florence, Palazzo Pitti), et indique la présence d'une préparation foncée[12]. Enfin, une préparation brune a été observée sur un

joueur de Luth, c. 1612-1620, conservé à la National Gallery of Art, Washington (le site web du musée, consulté le 1 novembre 2014, relate que la préparation est foncée et de couleur brune-grise [« *ground is a dark, grayish brown color* »]; cependant, quand le site web a été de nouveau consulté le 23 août 2015, le résumé technique était plus réduit et ne donnait plus les informations à propos de la préparation), et *Moïse sauvé des eaux*, c. 1630-1632, jadis à Castle Howard (Nicola CHRISTIE, *Technical Examination of Gentileschi's The Finding of Moses (ex Castle Howard)*, dans : *Apollo*, 145, 1997, pp. 36-37. Orazio n'a pas toujours peint sur des préparations brunes. Quand il peignait en dehors de l'Italie, il a souvent appliqué une première couche rougeâtre, suivie d'une deuxième couche grise, comme, par exemple, dans son *Repos durant la fuite en Égypte* (1624-1628, Birmingham Museum and Art Gallery) et *Bonheur publique triomphant sur des dangers* (1624, Paris, Musée du Louvre), tous deux sans doute peints à Paris; voir Stéphane LOIRE, Élisabeth MARTIN, Élisabeth RAVAUD, et Jean-Paul RIOUS, *Les deux tableaux d'Orazio Gentileschi conservés au musée du Louvre: étude de la technique d'origine et contribution à l'histoire des deux tableaux*, dans : *Technè*, 19, 2004, pp. 47-56 (pp. 51-52).

[12] Commentaires par le conservateur-restaurateur Nicola Ann MacGregor dans Linda FALCONE, Jane FORTUNE, *et al.*, *Artemisia Gentileschi, David and Bathsheba. The Restoration*, DVD, Florence, Art Media Studio, 2008.

tableau de la fin de la vie d'Artemisia, *Suzanne et les vieillards* (1652, Bologne, Pinacoteca Nazionale).[13] Un plus grand nombre d'analyses scientifiques serait nécessaire afin de donner un avis plus nuancé sur ses pratiques, mais ces exemples montrent qu'Artemisia a opté pour des préparations foncées à des moments différents de sa longue carrière.

Dans son choix d'une préparation foncée pour la *Madeleine*, Artemisia suivait également la pratique italienne contemporaine. Le Caravage avait déjà reconnu la charge émotionnelle que pouvaient apporter aux tableaux les préparations foncées. D'après Claudio Falucci, Caravage a abandonné les préparations grises claires de la fin du siècle pour des types foncés qui caractérisent ses œuvres tardives. Falucci dénombre les pigments utilisés : des terres pour la plupart, comprenant du jaune d'ocre, des terres brunes et d'ombre, et du blanc de plomb, calcite, quartz et noir de carbone[14]. Larry Keith, qui a étudié trois tableaux sur toile du Caravage à la National Gallery de Londres, révèle que chacun d'eux est peint sur une préparation foncée[15]. L'analyse des coupes transversales de Sidoti du *Martyr de Saint Matthieu* du Caravage (1599-1600) indique au moins deux différentes couches de préparation brune, dont la dernière est la plus foncée. Il a également analysé l'*Annonciation* du Caravage de 1608, qui contient trois couches de préparation brune[16].

Elisabeth Martin a étudié les préparations des peintures sur toiles réalisées entre 1600-1640 dans divers centres artistiques européens. Elle définit six types courants. Le cinquième type présente majoritairement des terres brunes ou jaune-brune, mélangées avec de la craie et/ou du blanc de plomb. Ce type est largement représenté en Italie[17]. La préparation de la *Madeleine* d'Artemisia s'insère bien dans ce groupe. Les exemples dénombrés par Martin comprennent la série des *Muses* de Giovanni Baglione (peinte à Rome en 1618-1620) dont

[13] Sur la découverte de cette œuvre, voir Adelina MODESTI, *A Newly Discovered Late Work by Artemisia Gentileschi: Susanna and the Elders of 1652*, dans : *Women Artists in Early Modern Italy. Careers, Fame, and Collectors*, Sheila BARKER (éd.), Harvey Miller-Brepols, 2016, chapitre 8. Sur l'examen technique de l'œuvre, voir Gian Piero CAMMAROTA, Diego CAUZZI, Pietro MOIOLI, Claudio SECCARONI et Anna SELLERI, *L'ultima Susanna di Artemisia Gentileschi ai raggi X*, dans : *Kermes. La rivista del restauro*, 88, 2012, pp. 55-60 (p. 57).

[14] Claudio FALUCCI, *Practices and processes, from the Odescalchi Conversion of Saint Paul to the Adoration of the Shepherds*, dans : *Caravaggio's Painting Technique. Proceedings of the CHARISMA Workshop*, Marco CIATTI et Brunetto Giovanni BRUNETTI (éds.), Florence, 2012, pp. 31-40 (p. 31).

[15] Larry KEITH, *Three Paintings by Caravaggio*, dans : *National Gallery Technical Bulletin*, 19, 1998, pp. 37-51 (pp. 38, 42, 45).

[16] Giancarlo SIDOTI, Fabio TALARICO et Giuseppina VIGLIANO, *Caravaggio's Painting Technique Through the Study of Cross-Sections: Optical Microscopy Survey and SEM-EDS Analyses*, dans : CIATTI et BRUNETTI (éds.), *op. cit.* (2012), pp. 69-78 (pp. 70, 76).

[17] Elisabeth MARTIN, *Grounds on Canvas 1600-1640 in Various European Artistic Centres*, dans: *Preparation for Painting. The Artist's Choice and Its Consequences*, Joyce H. TOWNSEND, Tiarna DOHERTY, *et. al.* (éds.), Londres, 2008, pp. 59-67 (pp. 63-64).

les toiles ont des préparations brunes appliquées en deux couches[18] ; *La diseuse de bonne aventure* du Caravage (c. 1596), qui a une première couche de préparation composée des terres et une deuxième couche contenant des résidus de peintures et du blanc de plomb broyé grossièrement ; de même que les œuvres peintes par Nicolas Poussin entre 1624 et 1640 lors de son séjour à Rome[19]. D'après Karin Groen, Van Dyck a employé une préparation d'argile brune pour ses peintures *Les enfants Balbi* et *Agostino Pallavicini*, toutes les deux effectuées en Italie (c. 1625-1627). Cependant, lorsqu'il était à Anvers et à Londres, il a opté pour une double préparation traditionnelle dont la première couche était rouge et la deuxième grise[20]. Groen a également observé que le peintre hollandais Michael Sweerts a peint uniquement à Rome sur des préparations d'argile foncée[21].

Mise en place, dessin

Aucun dessin sous-jacent n'est détecté en infrarouge ou en radiographie dans le tableau de la *Madeleine en extase*[22]. Nous n'avons pas non plus décelé de lignes incisées ou des marques *abbozzo* en blanc de plomb, deux techniques que l'on retrouve par contre dans le travail du Caravage[23]. Pourtant, il est probable qu'Artemisia ait esquissé les contours de la composition sur sa toile préparée. Diverses possibilités sont envisageables :

1) Elle aurait pu employer du jaune d'ocre, qui est invisible en lumière infrarouge et en radiographie.

[18] Sur ce tableau, voir aussi Elisabeth MARTIN, Alain JARRY, Michel JEANNE, Cinzia MANCUSO et Nathalie VOLLE, *Les Muses de Baglione : restauration et contexte technique*, dans : *Technè*, 17, 2003, pp. 28-36 (p. 30).

[19] Elisabeth Martin relate aussi les analyses des préparations de vingt-six tableaux de Poussin conservés au musée du Louvre, publiées dans Alain DUVAL, *Les enduits de préparation des tableaux de Nicolas Poussin*, dans : *Technè*, 1, 1994, pp. 35-42. Duval révèle que pendant ses premières années à Rome (1624-1640), le peintre a utilisé surtout des préparations brunes (*ibid.*, p. 36). Des préparations brunes dans des tableaux provenant des centres artistiques en dehors de Rome citées par Martin comprennent : Ludovico Carracci, *La vision de la vierge de saint Hyacinthe*, peint à Bologne en 1594 ; Bernardo Strozzi, *Madonne de Justice*, peint à Gênes *c.* 1620 ; Carlo Bononi, *Madonne de Loreto*, peint à Ferrare *c.* 1615, et Domenichino, *Renaud présentant un miroir à Armide*, peint à Mantoue en 1620 (MARTIN, *op. cit.* (2008), p. 63).

[20] Karin GROEN, *Grounds in Rembrandt's Workshop and in Paintings by His Contemporaries*, dans : Ernst VAN DE WETERING, Karin GROEN, Peter KLEIN, Jaap VAN DER VEEN, Marieke DE WINKEL, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, Dordrecht, 2005, pp. 318-334 (p. 332).

[21] *Ibid.*

[22] La réflectographie dans l'infrarouge a été effectuée à l'aide d'un appareil de Lion systems, équipé d'un capteur InGaAs, une matrice plan focal de 512 x 640, un optique 55 mm micro-Nikkor 2.8, et d'un filtre à bande étroite de 1,5 à 1,73 µ.

[23] Larry KEITH, *Caravaggio's Painting Technique: a Brief Survey Based on Paintings in the National Gallery*, dans : CIATTI et BRUNETTI (éds.), *op. cit.* (2012), pp. 23-30 (p. 26) ; FALUCCI, *op. cit.* (2012), pp. 32-35.

2) Si elle avait esquissé son dessin sur la préparation foncée avec de la craie blanche, celle-ci aurait pu disparaître au cours du processus d'exécution picturale.

3) Aucun contour de dessin n'est visible sur la toile préparée dans son *Autoportrait en allégorie de la peinture* (fig. 6), cité ci-dessus, malgré le fait que l'artiste est figurée, un pinceau à la main, sur le point de commencer à peindre. Ceci suggère dans ce cas qu'elle utilisait un pinceau et de la peinture pour camper sa composition sur la toile.

Il est difficile de préciser si Artemisia faisait usage des dessins préparatoires, et donc, si elle en a créé un pour la composition de la *Madeleine en extase*. Néanmoins, une anecdote pourrait appuyer cette hypothèse. Judith Mann relate comment, vers la fin de sa vie, le 13 novembre 1649, elle a écrit à Don Antonio Ruffo en Sicile, qu'elle n'enverrait plus des dessins à ses clients, car certains en avait malhonnêtement profité. Elle cite le cas de l'évêque de Sant'Agata, qui a commandé à un autre artiste une œuvre basée sur son dessin des âmes du purgatoire[24]. Ceci témoigne de son habitude de faire des modèles pour des compositions figuratives complexes mais ne nous dit pas si cette pratique s'étendait à des compositions simples comme la *Madeleine en extase*.

Technique picturale : évolution de la couche picturale

Grâce à l'image en lumière infrarouge, nous pouvons voir qu'Artemisia a commencé par peindre le fond noir, en laissant un emplacement généreux – dit réserve – pour les cheveux (fig. 7). Elle a ensuite peint la tête, et finalement les cheveux, en empiétant sur le fond noir par endroits.

Elle a travaillé de façon directe, exploitant pleinement les possibilités de la préparation foncée. Elle a laissé la préparation brune visible afin de créer des ombres chaudes, par exemple dans le chemisier blanc, la figure et les mains (fig. 8). Ceci confère un élément unificateur à la palette des couleurs et renforce aussi l'ambiance sombre du sujet. Elle a aussi créé des demi-ombres en maintenant la couche de peinture blanche superposée suffisamment mince. Elle laisse transparaître la couche sombre sous-jacente, ce qui crée une demi-ombre froide, par exemple dans la blouse. Cet effet subtil est encore plus visible après nettoyage.

Dans le visage et dans les mains, Artemisia a aussi rendu le modelé avec aisance, en exploitant pleinement les possibilités de la préparation foncée (figs. 9-10). Elle peint les carnations avec une pâte suffisamment mince pour que la préparation reste visible. Des traits rougeâtres délicats réchauffent quelque peu l'ombre en-dessous de l'œil. Elle adoucit des transitions clair-obscur avec des coups de pinceau adroits.

[24] CHRISTIANSEN et MANN, *op. cit.* (2001), p. 428.

Fig. 7. Réflectographie infrarouge, avec flèche indiquant l'emplacement de la réserve dans le fond noir pour les cheveux (© KIK-IRPA Bruxelles).

Dans le châle mauve, elle a commencé par peindre une sous-couche brune contenant de l'ombre foncée. Sur cette couche foncée, elle a appliqué des rehauts mauves et des ombres pourpres. Cette stratigraphie est visible dans deux coupes transversales prises dans un rehaut et dans une ombre du châle (fig. 3).

Les cheveux sont peints avec de l'ocre et des rehauts du même mélange mais plus clair. Une simple structure en deux couches est visible dans une coupe transversale d'un rehaut des cheveux. La couche inférieure contient du jaune d'ocre, du noir d'os, du blanc de plomb et des particules brunes, tandis que la couche supérieure est faite de jaune d'ocre et de blanc de plomb, sans particules noires ou brunes.

L'influence du Caravage sur la technique d'Artemisia

La technique picturale de la *Madeleine en extase* rappelle celle du Caravage, qui a eu un profond impact sur son père, Orazio Gentileschi, vers les années 1610. D'après Judith Mann, Artemisia n'aurait vu que quelques tableaux du Caravage durant sa formation artistique à Rome, mais elle aurait absorbé son style visionnaire au travers des œuvres de son père avant 1610. Mann signale

Fig. 8. Détail, chemisier blanc, avec flèche indiquant la préparation brune laissée visible afin de servir comme ombre (© KIK-IRPA Bruxelles).

que plus tard, après son retour à Rome en 1620 comme peintre indépendante, elle aurait pu examiner elle-même davantage d'œuvres de Caravage[25].

Larry Keith, qui a étudié *Le garçon mordu par un lézard*, peint à Rome dans les années 1590 et aujourd'hui conservé à la National Gallery de Londres, explique comment la préparation rouge-brun fonctionne comme ombre : « *la préparation est clairement visible en plusieurs endroits, et était d'une importance capitale pour fournir un ton moyen dans une grande partie des carnations et des cheveux... l'épaule, le menton et le cou montrent ceci plus clairement ; le ton brun de la préparation, laissé visible dans le zone non-peinte entre l'épaule et la peinture du fond, est laissée exposée ou légèrement voilée de peinture foncée pour donner la plupart de la demi-ombre dans le modelé de l'intérieur de l'épaule, la clavicule, le menton et l'ombragé de la joue* »[26]. Ce passage aurait pu être utilisé pour décrire la technique d'Artemisia dans la *Madeleine*.

[25] CHRISTIANSEN et MANN, *op. cit.* (2001), p. 255.

[26] « *The ground is clearly visible in several areas, and was of great importance in providing a ready-made middle tone in much of the painting of flesh and hair... the shoulder, chin and neck shows this more clearly; the brown tone of the ground, visible in the unpainted area between the shoulder and background paint, is left exposed or lightly veiled with darker paint to provide much of the half-shadow in the modeling of the inner shoulder and collarbone, chin and shadowed cheek* », Larry KEITH, *op. cit.* (1998), pp. 37-51 (pp. 38-9).

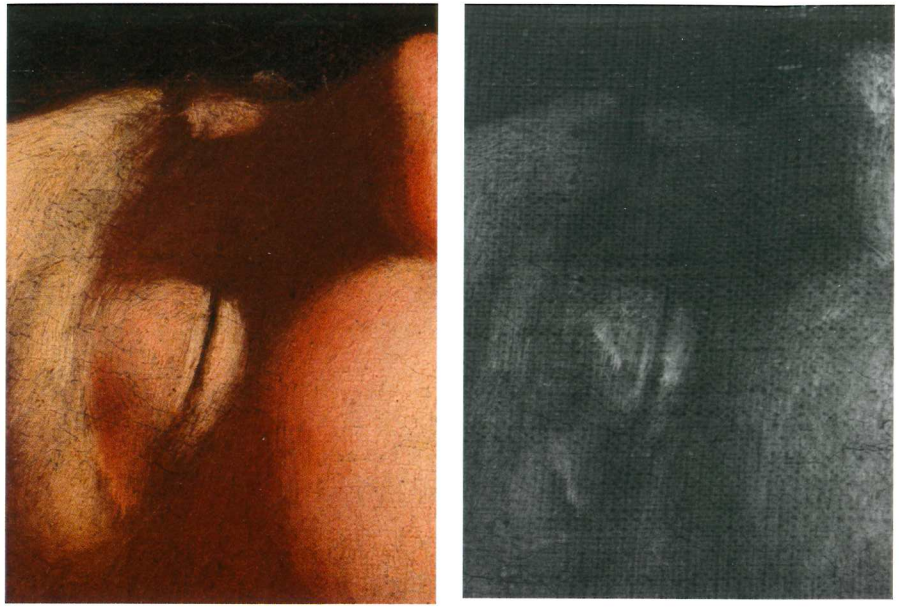


Fig. 9. Détail, figure (© KIK-IRPA Bruxelles) :
a. lumière visible
b. radiographie

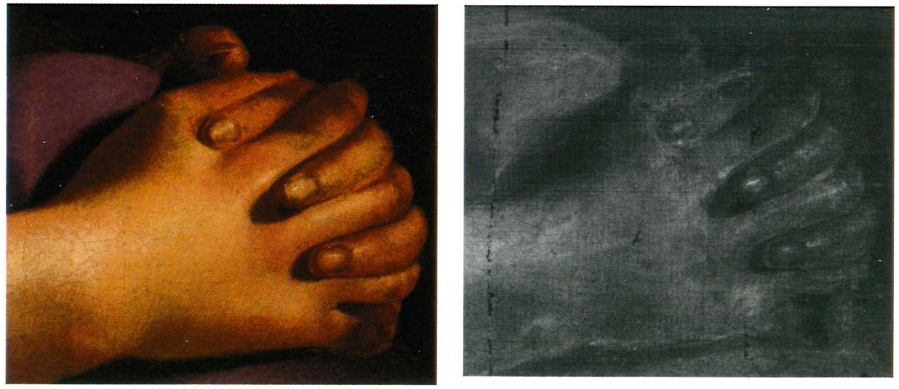


Fig. 10. Détail, main (© KIK-IRPA Bruxelles) :
a. lumière visible
b. radiographie

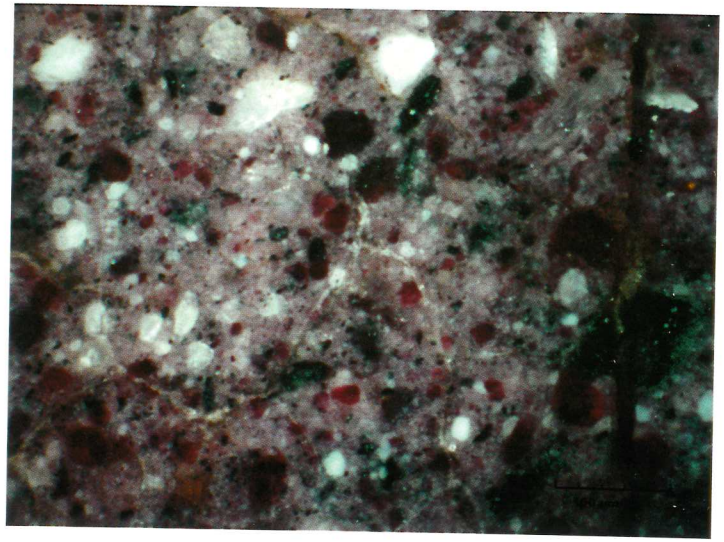


Fig. 11. Détail de la surface de la peinture du châle mauve, révélant des particules noires, blanches et de laque rouge, microscope Hirox, 500x (© KIK-IRPA Bruxelles).

Analyses de pigments

L'analyse par fluorescence-RX nous donne une première idée sur les pigments présents[27]. La palette est plutôt limitée et dominée par des terres.

Les lèvres sont peintes avec un rouge de fer oxyde, du blanc de plomb et un peu de vermillon ; les parties foncées révèlent également des traces d'azurite. Un reflet jaune dans les cheveux contient du jaune d'ocre et du blanc de plomb. La partie rouge foncé de l'oreille droite contient du rouge d'ocre, des traces de vermillon et du blanc de plomb. Une ombre bleu foncé dans la blouse est faite d'azurite, de rouge d'ocre ou de terre d'ombre, des traces de vermillon et du blanc de plomb. Un rehaut rouge dans l'ombre bleue de la blouse révèle l'emploi d'ocre rouge ou d'une terre d'ombre, de l'azurite et du blanc de plomb. Le bleu le plus foncé du dos de la chaise contient de l'azurite, un rouge d'ocre ou une terre d'ombre, des traces de vermillon et du blanc de plomb. La blouse blanche est peinte avec du blanc de plomb. La robe ocre est faite avec du jaune d'ocre, du blanc de plomb, de la craie, du zinc et de double-oxyde plomb étain[28]. Un rehaut jaune dans le coin supérieur gauche révèle du blanc de plomb, de l'ocre

[27] Les spectres ont été acquis par un ARTAX micro-XRF instrument équipé d'un tube Rh X-ray (Bruker AXS, Germany). Une optique 'polycapillary' a été employée afin de réduire le faisceau radiographique à une résolution latérale de l'optique de 70 µm. Toutes les mesures ont été effectuées en utilisant les paramètres suivants : un voltage de 50kV, un courant de 600 µA, et 60 s de temps de mesure, sans filtres. Elisa Longhini a effectué les analyses XRF sous la direction de Steven Saverwyns.

[28] La détection du zinc est due soit à la présence d'une impureté dans le pigment terre, soit à la présence des traces de retouches tardives.

Fig. 12. José Antonio de Alzate y Ramírez, *Indien récoltant de la Cochenille avec une queue de biche*, tiré de: *Memoria sobre la naturaleza, cultivo, y beneficio de la grana*, 1777, planche 7, Chicago, Newberry Library, Vault Ayer MS 1031.

rouge ou jaune et de l'azurite[29]. Le feuillage vert dans la partie supérieure droite contient du blanc de plomb, de l'ocre rouge ou jaune et un pigment non-identifié contenant du cuivre et du zinc[30]. Le châle pourpre contient du blanc de plomb, de l'ocre rouge ou jaune et de l'azurite. Les carnations sont faites de blanc de plomb et d'ocre rouge.

Les pigments constituant le châle mauve ont été initialement difficiles à identifier. Nous pensions trouver un mélange de rouge et de bleu. Cependant, aucune trace de cuivre n'a été détectée par XRF, ce qui semble exclure la présence du bleu d'azurite. Il est vrai que nous ne voyons aucun pigment bleu à la surface avec la microscopie HIROX (fig. 11). Aucun vermillon n'a été identifié non plus. Seules des particules rouges translucides et des particules blanches et noires sont visibles.

D'après les analyses en SEM/EDX, les particules rouges translucides contiennent de l'aluminium. Cet indice suggère la présence d'une laque de colorant organique. Nous avons analysé quelques très petits échantillons de peinture mauve par HPLC[31]. L'acide carminique et l'acide ellagique ont été détectés. La présence de l'acide carminique démontre que le colorant est de la cochenille, un pigment extrait d'un insecte, la cochenille. Plusieurs types de cochenille étaient disponibles au début du XVIIe siècle : la cochenille polonaise (*Porphyrophora polonica* L.), la cochenille d'Ararat (*Porphyrophora hamelii* Brandt) et la cochenille d'Amérique centrale, surtout du Mexique (*Dactylopius coccus* Costa). Le type qu'Artemisia aurait employé était probablement ce dernier, qui a été cultivé sur des cactus (genus *Opuntia*) au Mexique et dans les Andes péruviennes[32]. Ce nouveau type de colorant rouge a été importé du nouveau Monde par les Espagnols en 1523 (fig. 12). Ils contrôlaient strictement son importation en Europe et sa vente générait de vastes revenus[33]. Par après, la cochenille mexicaine a gagné le marché, vu son prix abordable et son pouvoir colorant, dix fois plus marqué que celui de l'insecte Kermès (*Kermes vermilio* Planchon) et beaucoup plus que celui de l'espèce de cochenille Eurasien[34]. La présence d'acide ellagique est

---

29 Des traces du blanc de titane et du jaune de chrome ont été également détectées dans cette zone, mais celles-ci sont dues aux restes de retouches tardives à la surface du tableau.

30 Voir note 28.

31 L'identification des composés du pigment organique a été réalisée par la chromatographie en phase liquide à haute performance (CLHP) à détecteur de barrette de diodes (DAD) du type Alliance (WATERS NV) avec injection automatique, dégazeur par vide et une colonne RP-18 à température contrôlé.

32 Elena PHIPPS, *Cochineal Red. The Art History of a Color*, New York, The Metropolitan Museum of Art, New Haven et Londres, 2010, pp. 10, 13, et fig. 16 (un plan montrant les habitats et des zones de culture de cochenille dans les Amériques du XVIe au XIXe siècle).

33 PHIPPS, *op. cit.* (2010), p. 27, et Jo KIRBY, Maarten VAN BOMMEL, André VERHECKEN, Marika SPRING, Ina VANDEN BERGHE, Heike STEGE et Mark RICHTER, *Natural Colorants for Dyeing and Lake Pigments. Practical Recipes and Their Historical Sources*, Londres, Archetype Publications Ltd en association avec CHARISMA, 2014, p. 12.

34 Jo KIRBY, Marika SPRING et Catherine HIGGITT, *The Technology of Eighteenth- and Nineteenth-Century Red Lake Pigments*, dans : *National Gallery Technical Bulletin*,

un indice que le pigment a été préparé en utilisant des morceaux de soie teinte, car la soie était chargée habituellement avec des matériaux végétaux riches en tanins comme les galles ou le sumac[35].

Artemisia aurait donc mélangé ce rouge foncé translucide avec du noir et du blanc afin de produire la belle teinte mauve du châle de la Madeleine.

L'analyse SEM d'une couche transversale et l'analyse HPLC de quelques grains de peinture démontrent que pour obtenir la pourpre foncée des ombres du châle, l'artiste a mélangé de l'azurite avec la même laque de cochenille qu'elle a employée pour les parties mauves.

Analyses de liant

Nous avons cherché également à caractériser le type d'huile qu'Artemisia a utilisé pour la *Madeleine*, entre autres pour savoir si elle a choisi une huile qui jaunit peu pour le chemisier blanc. Nous avons donc pris des échantillons de la blouse, du châle et de la robe ocre pour les analyser à l'aide de GCMS. Parfois, à la place de l'huile de lin, les artistes choisissaient de l'huile de coquelicot ou de noix qui jaunissait moins afin d'obtenir des blancs plus vibrants. Par exemple, Titien a choisi de l'huile de noix pour des couleurs claires[36] et Van Dyck a peint les *Enfants Balbi* avec de l'huile de lin dans le ciel et le feuillage, mais avec de l'huile de noix dans les carnations[37]. Finalement, tous les échantillons de peinture prélevés sur la *Madeleine* ont révélé la présence d'un seul liant à l'huile de lin.

Atténuation de la sensualité de l'image en cours d'exécution et autres modifications

Il y a quatre modifications significatives en cours d'exécution, ce qui témoigne du fait qu'Artemisia a continué à parfaire sa composition au cours du stade de l'exécution picturale (fig. 13).

28, 2007, pp. 69-95 (p. 71).

[35] Jo Kirby, à propos de la cochenille, note que le colorant a été sans doute extrait de morceaux de soie teinte : « *le colorant a été sans doute extrait des cisaillements de moutons : l'examen par HPLC a révélé la présence d'un peu d'acide ellagique, probablement dérivé des galles utilisées pour peser la soie avant la teinture* » [*the dyestuff was probably extracted from silk shearings: examination by HPLC revealed the presence of a little ellagic acid, probably derived from galls used to weight the silk before dyeing*], Jo KIRBY *et al.*, *op. cit.* (2007), pp. 69-95 (p. 70).

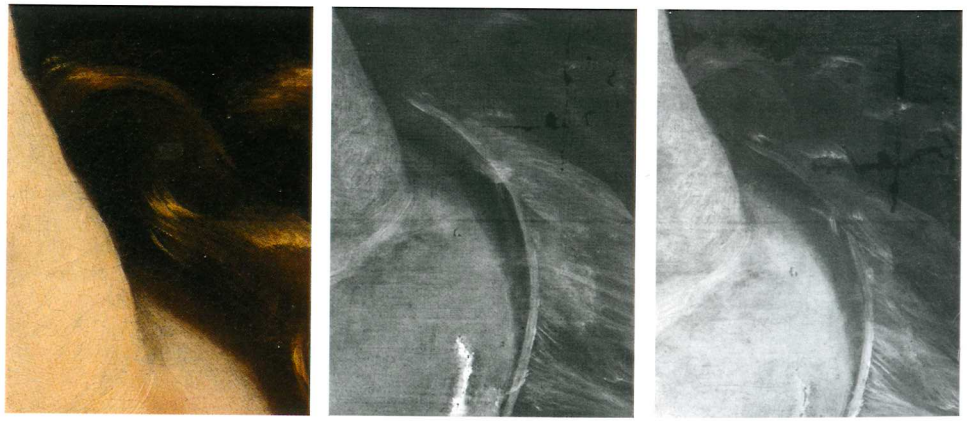
[36] Jill DUNKERTON et Marika SPRING, avec des contributions de Rachel BILLINGE, Kamilla KALININA, Rachel MORRISON, Gabriella MACARO, David PEGGIE et Ashok ROY, *Titian's Painting Technique to c. 1540*, dans : *National Gallery Technical Bulletin*, 34, 2013, pp. 24-31 (p. 24).

[37] Raymond WHITE, *Van Dyck's Paint Medium*, dans : *National Gallery Technical Bulletin*, 20, 1999, pp. 84-88 (p. 85).

Fig. 13. Image annotée montrant des changements pendant l'exécution (© KIK-IRPA Bruxelles).

Le changement le plus significatif du tableau réside dans le masquage, relativement tardif, pendant le processus de peinture, du sein gauche de Marie Madeleine (fig. 14). Artemisia avait d'abord conçu un chemisier qui révélait la volupté des seins, comme le montre la radiographie. Les formes rondes des seins, visibles sous le chemisier, auraient alors mis en valeur la rondeur du décolleté. Cette conception initiale a été complètement masquée, d'une part par l'ajout d'un drapé mauve et du corsage ocre, et d'autre part par l'ajout des cheveux clairs. Le décolleté, si visible sous le chemisier dans la radiographie, a été caché dans l'image finale. La pose est toujours relativement provocante, vu la

Fig. 14. Réduction de l'ampleur du chemisier blanc (© KIK-IRPA Bruxelles) :



a. lumière visible b. radiographie c. réflectographie dans l'infrarouge

présence d'une « *slipping blouse* » ou « blouse glissante » – telle que décrite par Ward Bissel[38] – mais plus prude qu'initialement.

D'autres modifications sont observées : le contour de la jupe ocre, qui a été initialement conçu avec une pente plus raide ; les mains jointes, qui ont été abaissées par rapport à la réserve dans la peinture du fond ; un long pli, qui aurait donné plus de définition au profil du genou droit, mais qui a été supprimé au cours de l'exécution picturale.

Il y a d'autres sujets féminins peints par Artemisia dans les années 1610 et 1620 dont le sein a été partiellement caché au cours de la réalisation. Ainsi, dans la *Madeleine pénitente* de la Cathédrale de Séville, le sein gauche de la Madeleine a été dissimulé par un voile brunâtre[39]. Mary D. Garrard a illustré un détail radiographique pour montrer la conception originale, et également une autre version, conservée dans une collection privée, montrant la même composition, avec le sein exposé[40]. Garrard explique que « *la différence principale entre les deux versions est le voile qui encercle l'épaule gauche du sujet, qui est plus large dans la version espagnole, où il couvre complètement la jonction entre le bras et le sein* »[41]. Elle note également que « *l'examen attentif de l'original révèle que la partie droite du drapé est un ajout à la peinture, trahi par sa couleur foncée et des coups de pinceaux plus grossiers. Dans la version française, le bras et le sein sont peints avec un degré de détail si spécifique qu'on suppose qu'ils ont été peints sur le vif* »[42]. Elle propose que « *la partie ajoutée fut une condition de l'acceptation du tableau dans la cathédrale, en accord avec le décorum strict exigé par l'église catholique espagnole* »[43].

[38] R. Ward BISSELL, *Artemisia Gentileschi and the Authority of Art. Critical Reading and Catalogue Raisonné*, University Park, Pennsylvania, 1999, p. 52.

[39] Mary D. GARRARD, *Artemisia Gentileschi Around 1622. The Shaping and Reshaping of an Artistic Identity*, Berkeley et Los Angeles, 2001, pp. 25-35.

[40] Garrard, dans *ibid.* pp. 25-35, attribue la version dans une collection privée à Artemisia. Bissell, dans BISSEL, *op. cit.* (1999), pp. 244-245, la voit également comme une réplique d'Artemisia, sous réserve d'une comparaison en côte-à-côte; Judith Mann le considère une copie (CHRISTIANSEN et MANN, *op. cit.* (2001), pp. 365-367). D'après une analyse de son style, Keith Christiansen estime que la version de Séville est une copie, et cite l'existence de deux autres versions, l'une de qualité inférieure (qui est sans doute celle dont Garrard fait référence) et une autre qui est inédite ; voir Keith CHRISTIANSEN, *Becoming Artemisia: Afterthoughts on the Gentileschi Exhibition*, dans : *Metropolitan Museum Journal,* 39, 2004, pp. 101-126 (pp. 119-20).

[41] « *conspicuous difference between the works is the veil that circles the figure's left shoulder, which is much broader in the Spanish picture, completely covering the juncture of arm and breast* », GARRARD, *op. cit.* (2001), p. 28.

[42] « *close inspection of the original reveals that the right half of this drapery is an addition to the painting, obvious in its darker color and cruder brushstrokes. In the French version, we see the arm and breast in specific detail, as if they had been painted from life* », *ibid.*

[43] « *the additional drapery was most likely a condition of the picture's admission into the cathedral, in accord with the strict decorum enforced by the Spanish Catholic Church* », GARRARD, *op. cit.* (2001), p. 29.

Un autre cas concerne *Judith et sa servante* (c. 1623-1627), conservée au Detroit Institute of Arts. Dans cette œuvre, des voiles transparents couvrent les seins des deux femmes[44]. Cependant, au lieu d'interpréter ces voiles comme un moyen d'atténuer la sensualité de l'image, Bissel les voit comme « *stratagème pour les masquer et les dévoiler en même temps et dont le seul but était de séduire* »[45]. Il note également que dans *Lucrèce* (c. 1611-1625, Collection de Gerolamo Etro, Milan), un drapé a été ajouté sur le sein gauche pour des raisons de pudeur, même s'il considère l'ajout comme tardif. Ce n'est pas l'avis de Keith Christiansen, qui estime que le drapé est une modification originale de la part d'Artemisia[46].

Artemisia semble également avoir ajusté des drapés pour des raisons esthétiques, comme par exemple dans son tableau de *Judith et sa servante*, au Palais Pitti (c. 1612-1619). Dans cette œuvre, la radiographie dévoile un autre arrangement initial pour la manche et des drapés groupés de la robe d'Abra, comme Keith Christiansen l'a fait remarquer[47].

Fig. 15. *Portrait d'Artemisia Gentileschi* gravé par Jérôme David d'après un autoportrait peint d'Artemisia, *c.* 1605-après 1670, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Estampes.

[44] D'après BISSEL, « *there is no physical evidence for the suggestion that the transparent drapery over Judith's bodice could be a later addition* [*il n'y a pas d'évidence matérielle qui pourrait suggérer que le voile transparent sur le corset de Judith puisse être un ajout tardif*] » (BISSEL, *op. cit.* (1999), p. 219). La radiographie du tableau est illustrée dans CHRISTIANSEN, *op. cit.* (2004), p. 108, fig. 15.

[45] « *stratagem of simultaneously covering up and revealing ... for no other apparent reason than to entice* », BISSEL, *op. cit.* (1999), p. 52.

[46] BISSEL, *op. cit.* (1999), p. 189 ; CHRISTIANSEN, *op. cit.* (2004), p. 110, fig. 17 et p. 119.

[47] CHRISTIANSEN, *op. cit.* (2004), p. 108, et fig. 14 pour la radiographie.

La *Madeleine en extase* est-elle un autoportrait d'Artemisia ?

Artemisia a probablement réalisé le visage de plusieurs de ses héroïnes féminines et saintes en s'inspirant du sien, comme plusieurs historiens d'art l'ont déjà remarqué. Ces œuvres comprennent l'*Autoportrait en martyr féminin* (collection privée, c. 1615), l'*Autoportrait en joueuse de luth* (Wadsworth Atheneum, préalablement Curtis Galleries, Minneapolis), le *Portrait d'Artemisia Gentileschi* gravé par Jérôme David d'après un autoportrait perdu d'Artemisia (fig. 15), et l'*Autoportrait en allégorie de la peinture (La Pittura)*, 1630s (collection de la reine Élisabeth II). Cette dernière œuvre n'est pas considérée comme un autoportrait fidèle par la plupart des historiens d'art, puisqu'il ne rassemble pas à la gravure de Jérôme David. Néanmoins, Mann signale des traits communs, entre autres : le front large, les joues pleines, le menton large et la bouche en cœur[48].

Nous ajouterons à ces ressemblances d'autres peintures présentant des similitudes de typologie faciale avec les œuvres citées ci-dessus et qui pourraient dès lors aussi constituer des autoportraits d'Artemisia. Il s'agit de *Sainte Catherine d'Alexandrie* (Florence, Uffizi, c. 1614-19), *Judith terrassant Holopherne* (Naples, Museo di Capodimonte, c. 1611-13), *Cléopâtre* (auparavant Milan, Amadeo Morandotti, c. 1611-12), et *Cléopâtre* (Fondazione Cavallini-Sgarbi, c. 1620-25). Les visages nous semblent en effet très proches de celui de *Marie Madeleine en extase*.

Artemisia connaissait son propre corps et ses caractéristiques mieux que quiconque. Il aurait donc été normal qu'elle les utilise – même inconsciemment – dans ses représentations d'héroïnes féminines et de saintes. Patricia Cavazzini soupçonne qu'elle ait utilisé un miroir très tôt, en rappelant qu'elle était bloquée à la maison sans beaucoup d'accès au monde extérieur et aux tableaux des autres peintres. À propos du *Suzanne et les vieillards*, 1610 (Pommersfelden, coll. Graf von Schönborn), Cavazzini se demande si Artemisia n'a pas copié son propre corps en utilisant un miroir. Il cite Anne Sutherland Harris qui prétend que Cosimo Quorli a eu en sa possession un miroir de plein pied en métal, qui pendait à côté de ses peintures[49].

[48] Pour une discussion des divers points de vue sur ce tableau, voir cat. no. 81 par Judith Mann dans CHRISTIANSEN et MANN, *op. cit.* (2001), pp. 417-421.

[49] Patrizia CAVAZZINI, *Artemisia in Her Father's House*, dans : CHRISTIANSEN et MANN, *op. cit.* (2001), p. 290. Voir *ibid.*, p. 295, n. 113, pour une confirmation de l'argument de Anne Sutherland Harris que des miroirs de plein pied fabriqués en verre ont été inventés plus tard. Sur ce point, voir également Anne Sutherland HARRIS, *Artemisia Gentileschi : The Literate Illiterate, or Learning from Example*, dans : *Dolcere delectare movere : Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*, Sible DE BLAAUW (éd.), Rome, 1998, pp. 103-120 (p. 114).

Un modèle pour la pose et les vêtements

Artemisia a certes pu représenter son propre visage et ses épaules dans la Madeleine grâce à un miroir et à sa mémoire. Par contre, il est possible qu'Artemisia utilisait un modèle vivant, soit pour faire une esquisse de la pose, soit directement pendant l'exécution de la peinture.

D'après les actes du procès du viol d'Artemisia, nous savons qu'Orazio Gentileschi passait un temps considérable à dessiner d'après des modèles vivants[50]. Ces études étaient utilisées plus tard et recyclées dans plusieurs tableaux. Ayant appris son métier auprès de son père, Artemisia avait probablement acquis l'habitude des esquisses d'après modèle vivant. Cavazzini cite Filippo Baldinucci qui constate qu'Artemisia a peint plusieurs portraits dans sa jeunesse à Rome. Lors du procès, deux d'entre eux sont mentionnés spécifiquement : un portrait du fils du voisin, réalisé par amitié et un autre, commandité par un dénommé Artigenio[51].

Pendant son séjour à Florence, il est possible, mais pas prouvé, qu'Artemisia jouissait des mêmes privilèges que ses confrères à l'Accademia del Disegno. Le programme de l'Académie pour ses membres comprenait l'étude de l'anatomie, le dessin d'après modèle vivant et l'étude des objets inanimés, surtout des drapés[52].

À son retour à Rome en 1620[53] en tant qu'artiste indépendante, Artemisia aurait eu les moyens de payer des modèles. Elle en a certainement utilisés vers la fin de sa vie. Judith Mann signale une lettre du 12 juin 1649, envoyée à son protecteur sicilien Don Antonio Ruffo, où elle se plaint des difficultés à surmonter pour terminer la commande d'une peinture figurative car elle ne trouve pas de modèles nus convenables, même parmi cinquante femmes qui se déshabillent[54]. Garrard cite une lettre écrite un peu plus tard à Ruffo, datée du 13 novembre 1649, dans laquelle Artemisia fait référence de nouveau à l'usage des modèles féminins. Dans celle-ci, elle raconte à son client qu'il s'agit des peintures avec des figures nues nécessitant des modèles féminins très chers, ce qui représente un grand souci : quand elle trouve des bons modèles, celles-ci l'exploitent ou lui font subir des caprices exigeant une patience digne de Job[55].

[50] Patrizia CAVAZZINI, *Appendix 1. Documents Relating to the Trial of Agostino Tassi*, dans : CHRISTIANSEN et MANN, *op. cit.* (2001), pp. 432-444. Sur l'usage des modèles vivants par Orazio, voir également CHRISTIANSEN et MANN, *op. cit.* (2001), pp. 9-12.

[51] CAVAZZINI, *op. cit.* (2001), p. 289.

[52] BISSEL, *op. cit.* (1999), p. 22.

[53] Francesco SOLINAS, *Rome 1620-1627*, dans : *Artemisia : Pouvoir, gloire et passions d'une femme peintre*, cat. exp., Roberto CONTINI et Francesco SOLINAS (éds.), Paris, 2012, pp. 78-93 (p. 79).

[54] « *Because out of the fifty women who undress themselves, there is scarcely one good one* », CHRISTIANSEN et MANN, *op. cit.* (2001), p. 322, cat. no. 57.

[55] « *I assure Your Most Illustrious Lordship that these are paintings with nude figures requiring very expensive female models, which is a big headache. When I find good ones they fleece me, and at other times, one must suffer [their] pettiness [piccolezze] with the patience of Job* », Mary D. GARRARD, *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*, Princeton, 1989, p. 398.

Conclusion

L'étude technique a permis de répondre à une partie des questions concernant les techniques et les matériaux constitutifs de *Marie Madeleine en extase* d'Artemisia Gentileschi. Ce chef-d'œuvre redécouvert récemment a été peint au zénith de son génie créatif, au début des années 1620. L'usage d'une couche de préparation foncée, qui aide à établir l'ambiance chargée d'émotion du tableau, porte clairement la marque de l'influence du Caravage, et, plus directement, celle de son père Orazio. Elle exploite adroitement la préparation foncée comme un demi-ton, qu'elle laisse parfois visible, ou comme une demi-ombre, qu'elle couvre d'une mince couche de peinture. Le châle de la Madeleine montre sa maîtrise complète de la technique clair-obscur. Les rehauts mauves et ses riches ombres pourpres à base du rouge de cochenille et du bleu d'azurite contrastent avec la froideur de la blouse blanche et l'ombre profonde du fond.

Grâce à la radiographie, nous avons été surpris de découvrir qu'Artemisia a réduit de manière significative l'ampleur de la blouse blanche lors de l'exécution et a supprimé la définition des seins. Cette atténuation volontaire de la sensualité de l'image demeure sans raisons évidentes à ce jour puisque le commanditaire original est inconnu.

Appendice : le traitement de conservation-restauration

La toile originale, avant son arrivée à l'IRPA, avait été rentoilée avec deux toiles identiques. Ces toiles, sans doute du lin, avaient un tissage lâche d'armure toile, et étaient constituées de 8 fils de trame et de 8 fils de chaîne par centimètre. Elles étaient toutes les deux dans le même état, cassantes, fragiles, et probablement appliquées sur la toile originale lors de la même campagne de restauration. Leur tissage lâche est typiquement italien, ce qui suggère que le rentoilage a été effectué en Italie.

L'ancien adhésif de rentoilage, à base de colle de pâte, était très dur et cassant[56]. En certains endroits, il avait fercé au travers les deux toiles du rentoilage. Celles-ci commençaient à se détacher de la toile originale au niveau du coin inférieur droit et du bord droit. De plus, les anciennes déchirures, qui étaient visibles en lumière rasante, n'étaient plus suffisamment soutenues. L'aspect vertical des déchirures suggère que le tableau aurait été roulé à un moment de son histoire matérielle, ce qui aurait endommagé le support et provoqué des pertes de la couche picturale.

Il est utile de comparer la radiographie prise aujourd'hui avec l'image de la Fototeca Briganti à Sienne, publiée dans *The Burlington Magazine* par Gianni

[56] Sur l'histoire des adhésifs de doublage à la colle-pâte, et la différence entre l'adhésif « *glue-paste* » et la viscose de doublage « *pasta* » plus adhésive, voir Joan REIFSNYDER, *Glue-Paste Lining Adhesives*, dans : HILL, STONER et RUSHFIELD (éds.), *op. cit.* (2012), p. 417. Sur des techniques de doublage italiennes au XIXe siècle, voir Giovanni SECCO SUARDO, *Il restauratore dei dipinti* [1894], Milan, 1993, pp. 245-286.

Papi, et qui montre le tableau lors d'une intervention antérieure avec ses déchirures et incrustations. Un des dégâts, qui est perceptible dans la blouse dans l'image Briganti, est probablement le témoin d'une réparation ancienne, qui n'a pas été enlevée lors de la précédente intervention. Le fait que cette perte est radio-opaque à l'examen radiographique, ce qui n'est pas le cas des autres masticages, suggère qu'elle est à base de blanc de plomb ou qu'elle contient du sulfate de baryum.

La photographie date des années 1970, d'après la Fototeca Briganti[57] ; cependant, il s'agirait de la date à laquelle la photo a été introduite dans la bibliothèque et non de la date de la restauration. Le vernis jaune et craquelé, qui a été enlevé lors de l'intervention actuelle, a sans doute été appliqué avant les années 1970.

Livia Depuydt-Elbaum a dirigé la campagne de restauration récente et a également participé au traitement par le nettoyage et la réintégration chromatique des lacunes. Le traitement a commencé avec l'enlèvement des différentes couches de vernis, en utilisant des solvants légers et en travaillant progressivement à l'aide de petits tampons. La plupart des retouches ont été solubilisées en même temps que les vernis. Les retouches recouvraient un ton de base plus ancien qui débordait sur la peinture originale. Ce ton de base cachait à son tour une restauration locale, plus ancienne réalisé avec des mastics à base de blanc de plomb et des retouches locales huileuses. Les interventions les plus récentes ont été toutes enlevées, exposant les multiples déchirures et incrustations, comme nous les voyons sur la photo Briganti.

La froideur du chemisier blanc de la Madeleine et la texture spontanée des coups de pinceau sont réapparues progressivement. De traces d'un feuillage peint dans le coin supérieur droit sont également devenus plus visibles, ainsi qu'un rayon de lumière au-dessus de la tête de la Madeleine. Le visage est cependant dans un état d'usure important, tout comme le fond foncé. Certains coups de pinceau sont un peu moins prononcés aujourd'hui qu'à l'origine, ce qui est sans doute dû au traitement de rentoilage précédent.

Après le nettoyage des couches picturales, la toile a été déposée de son châssis, les toiles de doublage fortement dégradées ont été enlevées, les déchirures recollées et les vieilles incrustations remplacées. La toile originale a été ensuite doublée à l'aide d'une première toile en polyester et d'une deuxième en lin à l'aide d'un adhésif synthétique. Le traitement du support a été effectué par Marie-Annelle Mouffe.

L'étape finale de traitement comprenait le comblement des pertes de la couche picturale à l'aide d'un mastic à base de craie et de colle de peau de lapin. La réintégration chromatique a été effectuée à l'aquarelle et achevée à l'aide des

[57] Nous remercions Elisabeth Van Eyck de nous avoir aidé à nous procurer cette photographie de la Fototeca Briganti à Sienne, même si les droits de publication étaient trop élevés pour pouvoir l'illustrer ici.

pigments mélangés dans une résine synthétique. Une mince couche de vernis dammar a été ensuite appliquée afin de protéger le tableau et de saturer les couleurs, surtout les pourpres foncés et les noirs. Le vernis dammar, une résine naturelle, confère un aspect riche et saturé à la surface du tableau.

Remerciements

Nous souhaitons remercier nos collègues en imagerie pour leur travail : Sophie De Potter (réflectographie dans infrarouge), Catherine Fondaire (radiographie), et Stéphane Bazzo (photographie).