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

Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève

Band: 63 (2015)

Artikel: Le Triomphe de David : un chef-d'œuvre de la peinture napolitaine au Musée d'art et d'histoire

Autor: Lopes, Victor / Mantelli, Andrea / Volpin, Stefano

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-728161

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Le Triomphe de David

Un chef-d'œuvre de la peinture napolitaine au Musée d'art et d'histoire

VICTOR LOPES, ANDREA MANTELLI, STEFANO VOLPIN

ANNONCÉ DANS LE CADRE DE LA PUBLICATION DU NOUVEAU CATALOGUE DES COLLECTIONS DE PEINTURES ITALIENNES DU MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE[1], L'ACCROCHAGE DE TABLEAUX LONGTEMPS ÉLOIGNÉS DES CIMAISES A CONDUIT À L'EXAMEN ET AU TRAITEMENT DE QUATORZE PEINTURES EN VUE DE LEUR PRÉSENTATION AU PUBLIC EN 2015. PARMI CELLES-CI, *LE TRIOMPHE DE DAVID*, ŒUVRE MAGISTRALE QUE RÉALISA ANDREA VACCARO (1604-1670) À NAPLES, AUX ALENTOURS DE 1649.

1 Andrea Vaccaro (Naples, 1604-1670), *Le Triomphe de David*, vers 1649. Huile sur toile, 212 × 253 cm. MAH, inv. 1839-9; legs Jean-Jacques de Sellon, 1839. Tableau avant traitement.

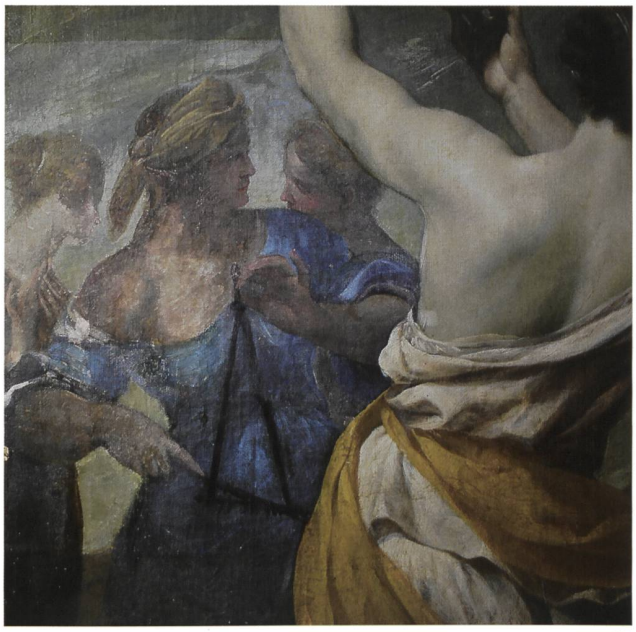
Histoire matérielle

Anciennement conservé dans la collection Crescenzi à Rome, le tableau est acquis en 1791 par le comte Jean de Sellon. Avant son transfert à Genève, une intervention dont la nature n'est pas spécifiée est réalisée par la restauratrice Margherita Bernini[2]. Légué au Musée Rath en 1839, selon les dispositions testamentaires de son nouveau propriétaire, Jean-Jacques de Sellon, le tableau – alors attribué au peintre bolonais Domenico Zampieri (1581-1641) – a les dimensions suivantes: «hauteur 6 pieds 6 pouces, largeur 7 pieds 8 pouces», soit environ 211 × 249 cm. En vue de son exposition, il est pris en charge par la restauratrice Julie Bourdet (1784-1842), dont l'intervention est brièvement commentée, dix ans plus tard, par Jean-Jacques Rigaud: «(...) un tableau qui avait beaucoup souffert, mais qui a été bien restauré par Madame Bourdet»[3]. Cette intervention est complétée en 1878 par le peintre Philippe Kuhn (1827-1905). Bien qu'aucune documentation n'en précise l'étendue, il est fort probable qu'un rentoilage du support ait été réalisé à cette occasion[4].

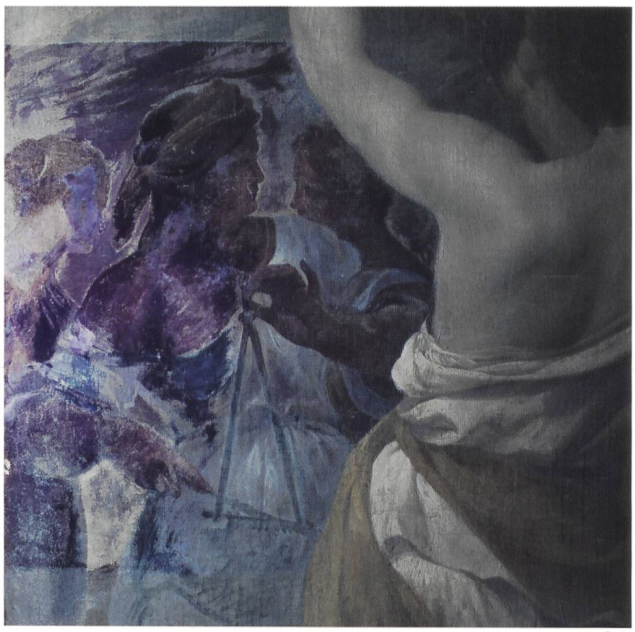
Il faut attendre 1906, et l'intervention du peintre Édouard-Gaspard Castres (1881-1964), pour qu'une première description de l'état matériel soit produite par l'historien Daniel Baud-Bovy: «ce tableau, rentoilé, un peu retouché et mal mastiqué antérieurement a dû être nettoyé à fond, le vieux vernis a été enlevé; mastiqué les points écailles pour les consolider; remis sur le terrain de la toile et du mastic. Toutes les parties mastiquées sont recouvertes à l'aquarelle. Cette peinture a subi des modifications exécutées par l'auteur lui-même. Léger vernis

2 Revers (voir fig. 1) de la toile de rentoilage et des incrustations de renfort, montée sur un châssis à double croix.

3a Détail en cours de traitement. Altération du bleu de smalt, devenu gris dans le ciel et la robe de la musicienne.
3b Même détail en lumière UV, qui laisse apparaître les nombreux repeints (zones sombres sur l'image).



3a



3b

4 Ensemble sous lumière UV, en cours de traitement. De nombreux repeints sont clairement visibles dans le ciel et le groupe de figures féminines placé sur la gauche.

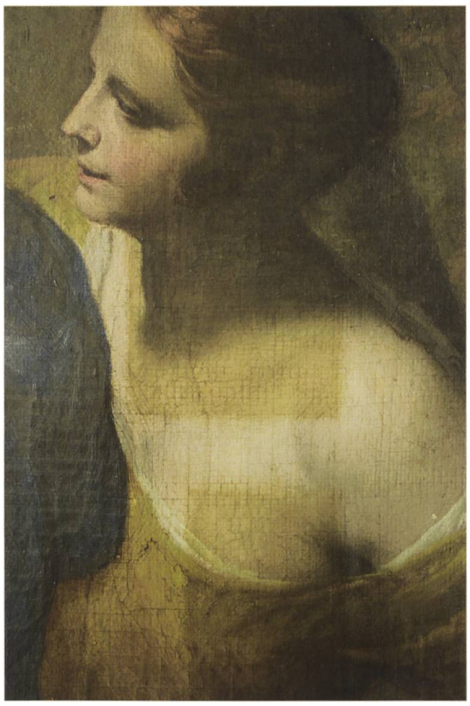
à la suite de toutes les opérations »[5]. Curieusement, le même Castres produit en 1930 une note tapuscrite dans laquelle il considère que « Ce tableau a perdu la grande partie de sa valeur du fait de plusieurs mauvaises restaurations. Serait à revoir très attentivement (...) ».

À la lumière de ces informations et des altérations réellement observées, une intervention fondamentale a pu être projetée et réalisée pendant l'année 2015. Considérant l'état stable du rentoilage ancien, aucune intervention n'a été envisagée sur le support, à l'exception d'un renforcement ponctuel des anciennes incrustations de toile, appliquées en correspondance à d'anciennes déchirures (fig. 2).

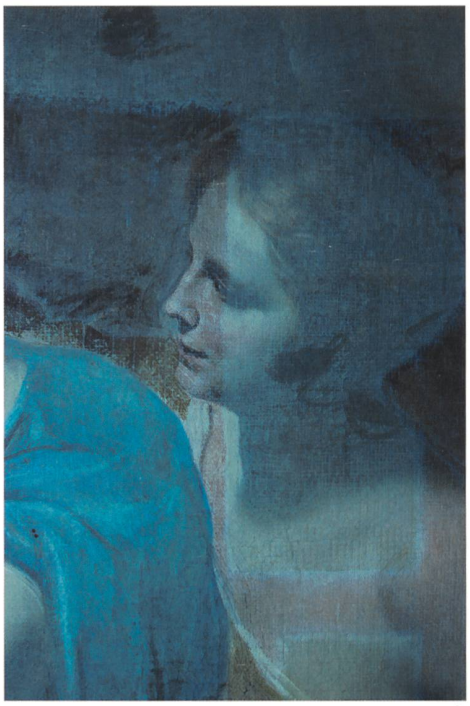
La peinture, réduite sur ses quatre côtés, est aujourd'hui montée sur un châssis à double croix en bois de conifère. Avant notre intervention, la couche picturale concentrait un ensemble de problématiques liées à la dégradation des matériaux d'origine ou aux nombreuses adjonctions apportées lors des anciennes campagnes de restauration. Nous avons ainsi constaté que l'ensemble des parties peintes à l'origine avec du bleu de smalt – ciel, robes des danseuses au second plan – apparaît aujourd'hui totalement gris, faussant la perception initiale de cette couleur et des plans successifs de la représentation (fig. 3a et 3b).

Quant aux repeints altérés, ils se concentrent essentiellement sur le groupe de figures féminines placé à l'extrême gauche de la composition, mais aussi dans le ciel, la végétation, le vêtement de David ou la joue droite de la musicienne tenant un tambourin au premier plan (fig. 4).

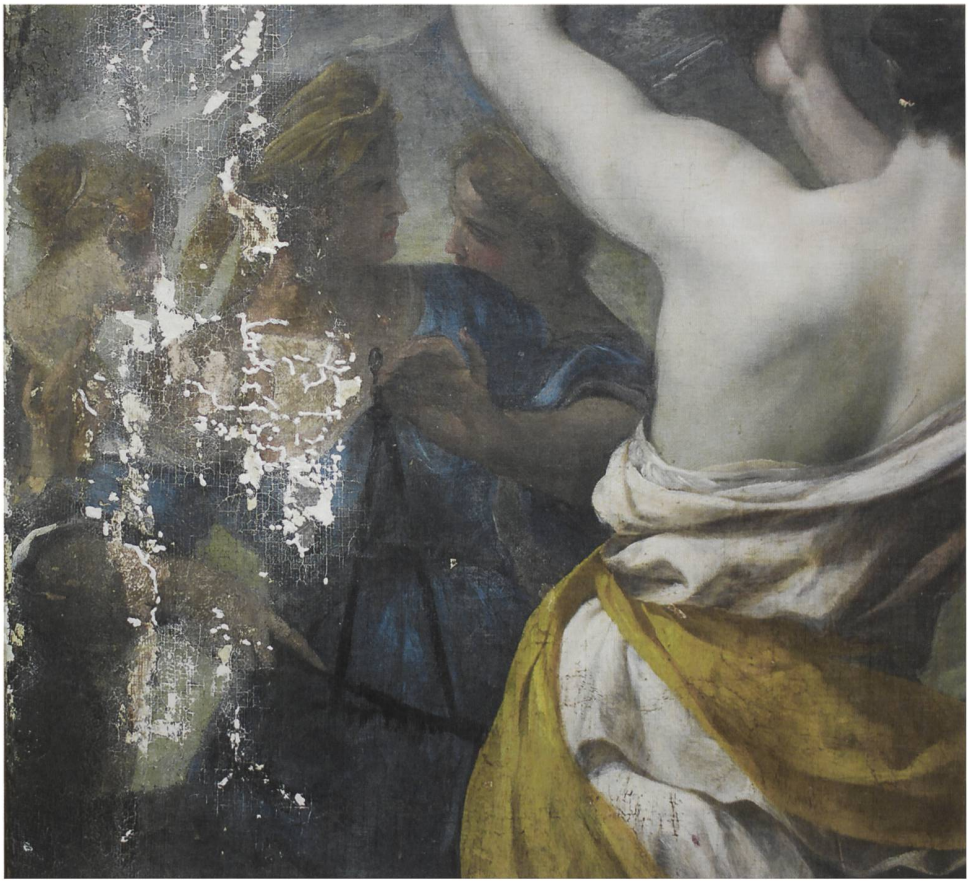
Cette situation a conduit à un traitement par étapes de la couche picturale : retrait des vernis altérés puis de l'ensemble des repeints débordants et surpeints (fig. 5a), structuration des zones lacunaires par la pose de nouveaux mastics à base de gypse et de colle animale (fig. 6), et enfin réintégration ponctuelle en deux temps : pose d'une base unie noire à l'aquarelle, puis de glacis colorés sur un vernis intermédiaire. Un vernis final satiné à base de Dammar (25%) a finalement été appliqué par pulvérisation pour unifier l'ensemble de la peinture.



5a



5b



Matériaux constitutifs

L'identification des matériaux constitutifs de la peinture a été réalisée, dans une première phase, par une méthode non invasive : la fluorescence X (XRF) à l'aide d'un instrument portable[6]. Elle a été complétée par la prise de quatre microéchantillons de matière picturale. La première technique d'examen a mis en évidence la plupart des pigments minéraux utilisés comme charges colorées (fig. 7). Quant aux microéchantillons, ils se sont avérés indispensables pour l'identification des matériaux organiques – laques et liants. Ces derniers ont été analysés par chromatographie en phase gazeuse couplée à la spectrométrie de masse[7]. Des tests de microanalyse ont été employés pour identifier des substances protéiques (colle animale, caséine et œuf), des composés insaponifiables (découlant de l'utilisation des huiles de séchage, de cires et de graisses en général) et des polysaccharides (gommes végétales, amidons et sucres).

Les analyses pour l'identification des liants organiques ont été menées en collaboration avec Antonella Casoli du laboratoire de chimie de l'Université de Parme. Le protocole analytique adopté prévoit l'utilisation de chromatographie en phase gazeuse couplée à la spectrométrie de masse (GC-MS) ; cette technique permet la caractérisation de la matrice organique huileuse en déterminant la teneur en acides aminés provenant de la matière protéique et d'acides gras dérivés de matières lipidiques (huiles)[8].

Résultats

Bien qu'elle occupe une place centrale dans la peinture napolitaine du XVIIe siècle, l'œuvre d'Andrea Vaccaro reste encore peu étudiée du point de vue des matériaux employés par le peintre. L'analyse du tableau *Le Triomphe de David* a permis l'identification des charges utilisées dans les couches préparatoires et colorées, ainsi que de déterminer les liants organiques mis en œuvre comme médiums.

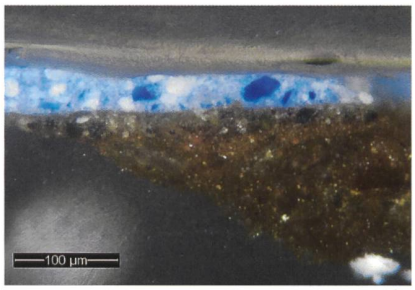
La toile a été enduite d'une impression sombre, posée en deux couches et constituée de terres naturelles brûlées, riches en calcium silico-aluminates, en potassium et en magnésium, avec des oxydes de fer essentiellement anhydre. Ces terres sombres, liées à l'huile de lin, produisent une teinte presque noire, rarement observée à ce jour, mais qui logiquement favorise le travail du clair-obscur propre à cette période et à l'école de peinture napolitaine. Cette analyse des couches préparatoires a exclu la présence de quantités importantes de plomb blanc ou d'autres pigments de plomb (litharge et minium), souvent ajoutés pour un séchage plus rapide des médiums huileux. Deux échantillons sur trois présentent également une fine couche de finition huileuse, de couleur ocre rouge.

Dans les quatre échantillons analysés, nous observons que les couleurs ont été mélangées avec de l'huile de lin. La chromatographie (GC-MS) a révélé des traces infimes de colle

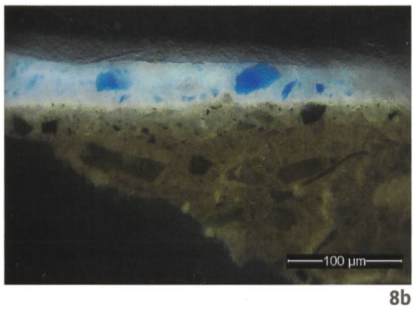
PAGE DE GAUCHE
5a et 5b Détails en lumière visible et fluorescence UV lors du retrait des vernis altérés.

6 Pose de mastics traditionnels sur les lacunes.

CI-CONTRE
7 Localisation des pigments identifiés par fluorescence X.

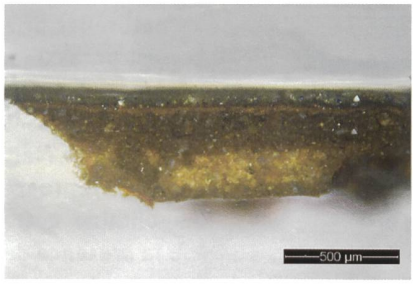


8a

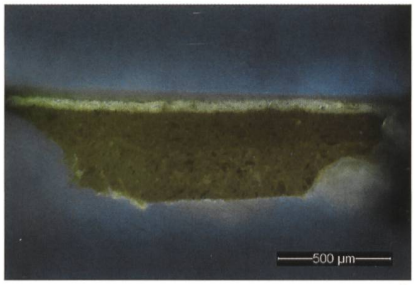


8b

8a et 8b Stratigraphie d'un microéchantillon de la robe bleue, en lumière visible et en fluorescence ultraviolette. Des grains d'outremer naturel en mélange avec un blanc de plomb sont identifiés sur une double impression à base d'ocre et de terre brune.



9a



9b

9a et 9b Stratigraphie d'un microéchantillon de la robe devenue grise en lumière visible et en fluorescence ultraviolette. Un bleu de smalt altéré est identifié sur une double impression à base d'ocre et de terre brune.

animale. Cependant, d'un point de vue quantitatif, le rapport pondéral entre le composant lipidique et la protéine est d'environ 9:1. Par conséquent, on peut affirmer que les colles ne sont présentes qu'en petites quantités; elles pourraient provenir d'anciennes interventions de fixage ou de consolidation (pose d'un cartonnage ?).

L'identification des pigments révèle l'emploi d'une assez riche palette de couleurs, toutes caractéristiques de la période. Ainsi, le blanc de plomb est utilisé seul dans des rehauts lumineux ou en mélange avec d'autres pigments pour en éclaircir la teinte. Deux autres pigments modernes blancs sont identifiés : le blanc de zinc (pigment utilisé dans les premières décennies du XIXe siècle) et le blanc de titane (découvert seulement au début du XXe siècle). Ces deux variantes proviennent des anciennes interventions documentées.

Deux pigments caractéristiques ont été identifiés pour le jaune : l'ocre jaune et le jaune de Naples. Alors que le premier est largement employé en mélange, le second est utilisé pour son éclat comme dans le voile de la figure féminine placée au premier plan, à gauche de la scène. Rarement identifiée dans la peinture du XVIe siècle[9], cette couleur va s'imposer au siècle suivant, supplantant les traditionnels jaunes de plomb et d'étain.

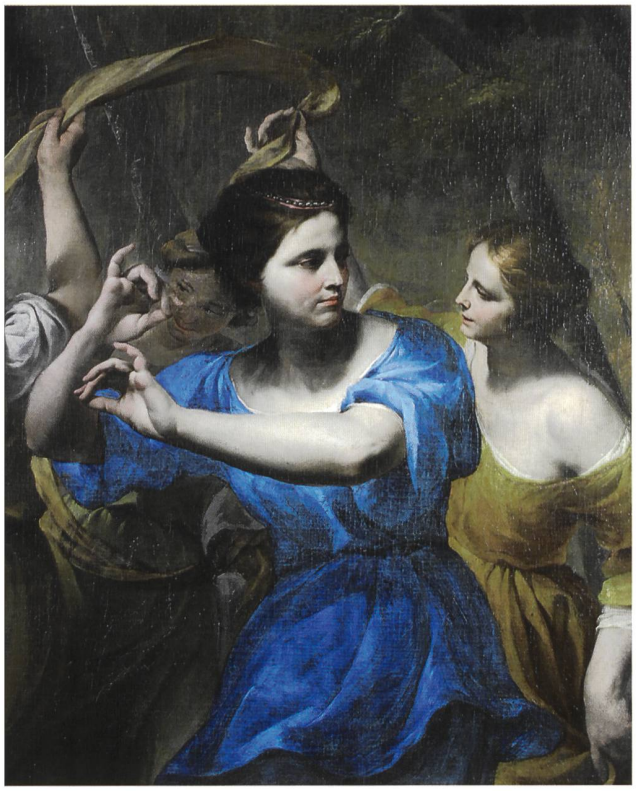
Les rouges sont également de deux qualités : ocre rouge et vermillon. Le premier est présent uniquement en mélange alors que le second est utilisé comme couleur vive pour la bouche de la figure féminine au premier plan, placée à la gauche de David (fig. 10).

Pour traduire les différentes nuances de brun, plus ou moins foncé, l'artiste emploie des terres naturelles, parfois assombries avec un peu de noir de charbon, d'origine végétale.

Les verts sont principalement constitués d'une terre verte naturelle, qui, à la fin du XVIIe siècle et tout au long du XVIIIe siècle, viendra supplanter les pigments à base de cuivre (vert-de-gris, malachite et résinate de cuivre). Notons toutefois la présence de vert de cuivre en petites quantités et mélangées à des terres.

Les pigments bleus se présentent sous la forme de bleu outremer naturel (fig. 8a et 8b), résultant du broyage de lapis-lazuli et d'un bleu de smalt. Le premier est un pigment naturel, précieux et stable; le second est un verre coloré, artificiel, moins coûteux et sujet à se détériorer lorsqu'il est lié avec un matériau organique. Plusieurs études ont démontré que le bleu de smalt réagit en présence d'acides gras, formant des oléates de potassium qui conduisent à une perte de couleur[10]. Ces données analytiques confirment ce qui a été spéculé sur l'altération de ce bleu; la quantité de potassium trouvée dans un microéchantillon du vêtement de la figure féminine en arrière-plan – aujourd'hui grise – est en fait trois à quatre fois plus faible que la normale. Cette altération est certainement induite par l'incompatibilité susmentionnée entre le pigment et le médium huileux, mais très probablement aussi accélérée par les interventions de nettoyage plus anciennes (fig. 9a et 9b).

Les analyses ont mis en évidence de nombreuses traces de ces interventions. Certains pigments ne sont en effet pas d'origine, comme les blancs de zinc et de titane, ainsi que le vert de chrome. On constate également une présence généralisée de



10 Détail de la danseuse représentée au premier plan à droite, après traitement.

11 Détail de la « gueule » béante peinte sur le pommeau de l'épée de David.

composés chlorés, probablement des chlorures. Comme cet élément ne peut en aucun cas être associé à un quelconque pigment, il pourrait provenir de l'emploi d'un matériau de nettoyage anciennement utilisé, tel que l'hypochlorite de sodium ou l'acide chlorhydrique.

Conclusion

Le traitement et l'étude présentés ici auront permis de confirmer les grandes qualités picturales de ce chef-d'œuvre de la peinture napolitaine et de révéler certaines pratiques liées au métier du peintre. Ainsi, de nombreux repentirs de placement sont observés, notamment dans la main droite de la danseuse représentée au premier plan à droite, repliée de manière à laisser apparaître le visage d'une autre danseuse au second plan (fig. 10). Relevons finalement l'inquiétante gueule grotesque – comme symbole de la mort ? – peinte sur le pommeau de la lourde épée portée par le jeune berger, qui n'avait, à ce jour, jamais été révélée (fig. 11).

Notes

1 Mauro Natale et Frédéric Elsig (dir.), *Peintures italiennes et espagnoles XIVe – XVIIIe siècles*, Musée d'art et d'histoire, Genève 2015.
2 Archives d'État Genève, A.P. 18.1.4/13.C, voir Natale/Elsig (dir.) 2015, pp. 169-171.
3 Sur les activités de Julie Bourdet voir: Lopes *et al.* 2013; Rigaud 1849, p. 17.
4 Journal du Directeur, 15 novembre 1878, p. 21.
5 Notes de Daniel Baud-Bovy au Catalogue de 1906, p. 45.
6 Analyses réalisées avec un spectromètre XRF Niton XL6t or +, utilisé dans les modes suivants: anode en argent; tension maximale du tube RX 50 KV, avec possibilité de spectres différenciés à faible (6 KV), moyenne (20 kV) et haute (50 KV) tension permettant de mieux distinguer les éléments légers des lourds; zone de mesure: 3 mm de diamètre; temps d'acquisition: variable entre 60 et 120 secondes.
7 Les sections transversales ainsi obtenues ont été observées sous un microscope optique, en lumière visible et ultraviolette; les composants ont été identifiés par des tests microchimiques et histochimiques pour l'identification des liants, et l'analyse élémentaire au microscope électronique accompagné de microsonde (SEM-EDS) tel que rapporté dans le document UNI-NORMAL 8/81.
8 Plester 1956, pp.110-157; Martin *et al.* 1992, pp. 82-92. Document UNI-NORMAL 14/83, «Les coupes fines et polies de matériaux en pierre: technique de construction». CNR-ICR, Rome 1983. Le chromatographe 6890N réseau GC (Agilent Technologies) a été utilisé, équipé de 5973 Réseau sélectif de masse Détecteur (Agilent Technologies).
9 L'un des cas les plus précoces de l'utilisation massive du jaune de Naples au XVIe siècle a été confirmé dans les cycles de fresques qui ornent les salles du château du Buonconsiglio à Trente, réalisés entre 1530 et 1532 par Dosso Dossi, Gerolamo Romanino et Marcello Fogolino.
10 Volpin *et al.* 2010, pp. 138-145.

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
Andrea Mantelli, conservateur-restaurateur de peinture indépendant, andreamantelli2007@libero.it
Stefano Volpin, chimiste, diagnosticien des biens culturels, volpin.stefano@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

Van Asperen De Boer 1975. Rudolph Van Asperen De Boer, «Une introduction à l'examen scientifique des peintures», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 26, 1975, pp. 1-40.
Lopes *et al.* 2013. Victor Lopes, Mirella Bretonniere, Helena de Melo, Marine Perrin, «Histoire matérielle des volets», in: Frédéric Elsig et Cäsar Menz (dir.), *Konrad Witz. Le maître autel de la cathédrale de Genève*, Genève 2013, pp. 38-40.
Martin *et al.* 1992. Élisabeth Martin, Sonoda Naoko, Alain-René Duval, «Contribution à la préparation des études blanches des tableaux italiens sur bois», *Studies in Conservation* 3, 1992, pp. 82-92.
Natale/Elsig (dir.) 2015. Mauro Natale et Frédéric Elsig (dir.), *Peintures italiennes et espagnoles XIVe – XVIIIe siècles*, Musée d'art et d'histoire, Genève 2015
Plester 1956. Joyce Plester, «Sections transversales et analyse chimique des échantillons de peinture», *Studies in Conservation* 2, 1956, pp. 110-157.
Rigaud 1849. Jean-Jacques Rigaud, *Recueil de renseignements relatifs à la culture des Beaux-Arts à Genève*, Mémoires et documents de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Genève VI, Genève 1849.
Spring *et al.* 2005. Marika Spring, Catherine Higgitt, David Saunders, «Investigation of Pigment-Medium Interaction Processes in Oil Paint containing Degraded Smalt», *National Gallery Technical Bulletin* 26, 2005, pp. 56-70.
Volpin *et al.* 2010. Stefano Volpin, Antonella Casoli, Michela Berzioli, Chiara Equisetto, *I colori scomparsi: la materia pittorica e le problematiche di degrado, Tintoretto svelato – Il soffitto della Sala dell'Albergo nella Scuola Grande di San Rocco*, Milan 2010.

CRÉDIT DES ILLUSTRATIONS
MAH Genève, V. Lopes et A. Mantelli (fig. 1-7, 10, 11); S. Volpin (fig. 8, 9).

SUMMARY
The Triumph of David
A masterpiece of Neapolitan painting at the Musée d'Art et d'Histoire
As announced in the context of the publication of the MAH's new Italian paintings catalogue, the planned hanging of long-unseen canvasses led to the programming and preparation of fourteen paintings in view of their public presentation in 2015. Among these pieces is *The Triumph of David*, a major work composed by Andrea Vaccaro (1598-1670) in Naples around 1649.