

A PROPOS DE *L'UNION FECONDE*
DE VERTUMNE ET POMONE
D'APRES LA FRESQUE
DE FRANCESCO PRIMATICE (1504-1570):
RESTAURATION ET PROBLEMES DE FORMATS

LAURENCE ARMANDO

Revêtue d'un épais vernis jauni par le temps, sa vision quelque peu voilée avant sa restauration ne permettait pas de l'apprécier dans son intégralité ; malgré cela, ce tableau, représentant l'*Union féconde de Vertumne et Pomone*, nous est parvenu dans un état de conservation relativement bon (fig. 1).

La toile d'origine, de texture fine, présente en son centre une couture verticale qui est justifiée par l'imposant format de la composition (144 x 188 cm) ; aucune déchirure n'a été décelée. La toile a été rentoilée à la fin du XIXe ou au début du XXe siècle.

Un examen radiologique a mis en évidence la présence de contours noirs tracés au pinceau, correspondant à la mise en place des protagonistes dans l'espace pictural et à son décor. Les modèles ont été réalisés par petites touches claires, éparses, afin de mieux se détacher du fond sombre.

En revanche, cet examen n'a pas permis de révéler deux repeints importants qui modifient la lecture de ce tableau. Seul un nettoyage a pu les restituer tant leur matière picturale était an-

cienne et incrustée dans la matière originale de l'œuvre.

Ainsi, la statue du dieu Priape se retrouvait privée de son phallus et un voile pudique recouvrait la nudité d'un jardinier au second plan.

Seul, le repeint de Priape a été retiré (fig. 2), le second laissé intact afin de conserver ce témoignage historique (fig. 3), révélateur d'une évolution thématique que le professeur Carmelo Occhipinti a amplement développé dans un article¹ (fig. 4).

On notera que ce n'est pas un cas isolé dans la peinture bellifontaine ; des voiles pudiques ont été apposés sur la nudité des nymphes de *L'enlèvement de Proserpine* de Nicolo dell' Abate en 1560 (Musée du Louvre) (fig. 5-6). Ces derniers sont apparus sous les rayons X et à la lumière infrarouge et ultraviolet². Apposés postérieurement, ils n'ont pas été retirés pour les mêmes raisons que celles rencontrées pour notre tableau. Ce sont de précieux documents de datation pour une œuvre.

La composition de notre tableau présente des différences notables avec l'œuvre de Fontainebleau et se distinguent par une simple comparaison avec les documents relatifs au Pavillon de Pomone (fig. 8) on peut ainsi observer :

1. Le visage de l'une des deux femmes arrachant les mauvaises herbes se retrouve presque de face dans la peinture Gismondi, alors que dans la gravure, celle-ci apparaît de profil. Sa typologie en est différente aussi.

2. Une importante flore végétale est minutieusement détaillée : les fleurs sont ourlées de rehauts de blanc dessinant chacun de leurs pétales, le feuillage et les herbes de facture nerveuses sont dotés d'une palette chromatique savoureuse parsemant la composition alors que celle-ci est quasi absente des œuvres sur papier. On retrouve ce même type de végétaux à la Chapelle Notre-Dame de Chaalis dans les voussures garnies de fleurs, de limons et d'oranges dont le traitement moins détaillé, possède

¹ OCCHIPINTI 2011b.

² BÉGUIN 1971, pp. 45-57.

de nombreux points communs³.

Il en ressort de cette analyse que ces changements appartiennent bien à la matière originale de la toile et ne sont pas des repeints.

Une autre particularité qu'il convient de souligner est la présence d'un repentir visible à l'œil nu, qui déborde du bras gauche de la nymphe debout, s'appuyant à un arbre (fig. 7).

La célèbre réplique de Primaticcio représentant *Pénélope et Ulysse* (Musée de Toledo, Ohio) comporte également un repentir entre le bras et de l'épaule d'Ulysse⁴.

Par ailleurs, le petit treillage arrondi au premier plan, sur la gauche, a disparu dans la peinture Gismondi. Aucune trace de sa présence n'a été détectée.

On peut se poser la question de savoir si ces modifications sont le fruit de l'invention de Primaticcio, bien que son exécution puisse être issue d'un travail de collaboration entre le grand maître et ses disciples, ou d'un autre artiste. Tel est probablement le cas pour la *Charité* du maître de Flore (Musée du Louvre) conçue peut être par Primaticcio et réalisée par ce maître (actif seconde moitié du XVI^e siècle)⁵.

La préparation de la couche picturale est un indice important et peut suggérer une appartenance à un corpus d'œuvres et à une école. En l'occurrence, la caractéristique commune des préparations bellifontaines de l'époque de François I^{er} jusqu'à Catherine de Médicis se fonde sur l'utilisation d'une préparation grise ou parfois double rouge et grise.

Cette couche d'imprimature est visible à l'œil nu dans notre peinture en raison de lacunes dans les carnations des visages et des corps. Elle est composée essentiellement d'une coloration grise à base d'huile ; un ton rouge transparait dans certaines zones mais demeure non identifié. Etendue à la spatule, des stries visibles très irrégulières ont laissé leur sillage. La prépara-

³ Je tiens particulièrement à remercier Madame Paola Zonari Farinella qui a participé à la restauration des fresques de Chaalis pour son aide précieuse.

⁴ Musée de Toledo, Ohio (EU), Inv. 1964-60 ; cfr. CORDELLIER 2004, pp. 336-337.

⁵ Louvre, Département des Peintures, 1970-31 ; D. CORDELLIER 2004, pp. 345-346.

tion possède des lithargeages sous forme de protubérances. Parallèlement, on observe que les toiles données à Primatice présentent le même aspect gris dans certaines œuvres. Dominique Cordellier fait le même constat avec la toile de *Pénélope et Ulysse*⁶ (Musée de Toledo, Ohio) ou avec *Les Amours s'affairant autour d'une chaîne et d'un carquois* (Musée de Wiesbaden)⁷. Ces aspects laissent présager une telle préparation qui avait pour objectif de donner un aspect lapidaire aux tableaux dont le goût antiquisant était tant recherché à cette époque. En revanche, les œuvres de Nicolo dell'Abate attestent d'une double préparation rouge et grise sur le dessus⁸ ou beige⁹.

Les pigments employés dans la peinture Gismondi sont habituellement utilisés à cette époque. Leur gamme chromatique est relativement restreinte et on la retrouve notamment dans les fresques de l'Abbaye de Chaalis, après leur restauration ; les couleurs « cangiante » sont aussi présentes : le blanc de plomb, le rouge carmin employé pur pour les glacis afin d'obtenir plus de luminosité qui n'a subi aucune altération.

Le rouge plus orangé est peut être un vermillon. Le vert de cuivre « verderame » très ancien et d'une grande fragilité a été appliqué en glacis ; sa couleur vert foncé a viré au brun chaud et intense. Les ocres et terres d'ombres ainsi que le noir de fumée ou de vigne font partie de la palette chromatique. Le ciel est réalisé à partir d'un bleu de smalt dit « smaltino ». Il s'est altéré avec le temps et a pris une coloration grise, phénomène naturel qui se produit essentiellement sur un support en toile et non pas avec la technique de la fresque. Ce pigment est présent dans le ciel de la chapelle de Chaalis, a conservé sa coloration d'origine (malgré d'autres altérations) et constitue une véritable référence pour la tonalité oxydée du ciel de la peinture de la galerie Gi-

⁶ CORDELLIER 2004, p. 336 sous le n° 172: « le teint gris, d'une froideur lunaire ».

⁷ CORDELLIER 2004, p. 272 sous le n° 122: « La projection d'une lumière simplificatrice sur les corps accusée par un modelé gris terreux s'accordent bien avec ce que l'on voit dans la peinture comme *Pénélope et Ulysse* ».

⁸ TRÉMOLIÈRES 2008/2009, p. 1 (*Vertumne et Pomone*, n° d'inventaire RF 2007-8, anciennement attribué à Toussaint Dubreuil).

⁹ RAVAUD 2008, p. 6 (rapport n° F 001, *La Continence de Scipion*).

smondi.

On notera une grande maîtrise dans l'application des glacis rosés, délicatement posés sur les joues des personnages. Leur carnation pâle contraste avec le chromatisme rose-lie de vin des oreilles, de même que la facture des chevelures blondes dotées d'une riche matière empâtée, où les mèches sont comme ciselées dans la pâte, finement rehaussées de filaments. De légers petits traits blancs, traités comme des rehauts de lumière, apparaissent d'une manière sous-jacente dans la robe et sur les mains de la fileuse à l'arrière-plan.

La matière est à la fois onctueuse et sèche donnant aux carnations de certains corps ce rendu lapidaire ; un cerne noir à base de cendre vient les détacher du fond, visant à accroître cet effet illusionniste de la statuaire antique.

Les craquelures en forme de cuvette, n'altèrent en rien l'adhérence de la toile ; le bon état de conservation n'a demandé qu'une intervention limitée malgré de nombreux repeints débordant. La partie basse, mesurant entre 6 à 9 cm de largeur, au niveau de la bordure a subi le plus d'altération. Nous avons bien entendu réintégré ces parties pour une meilleure lisibilité de l'œuvre en récupérant des pigments provenant de la toile.

Il est fréquent qu'au cours du rentoilage les bords soient réduits de manière inégale comme en témoigne le montant du châssis gauche qui se trouve pourvu d'une bande de matière picturale d'environ 1 à 2 cm de largeur où l'on trouve des fleurs.

Néanmoins, la taille d'origine est sensiblement conservée à l'identique dans son ensemble¹⁰.

De format rectangulaire, cette composition a surpris par cette spécificité, ne reprenant pas le format présumé ovale de la fresque. De nombreuses spéculations se sont développées à cet égard depuis quelques décennies.

Signalé en 1972 pour la première fois par S. Béguin et R. Bacou lors de l'exposition inaugurale consacrée à « L'École de Fontai-

¹⁰ La restauration de la peinture Gismondi a été réalisée par Lucia Chiocciara.

nebleau » au Grand Palais à Paris, ce tableau est¹¹ intitulé « Les jardins de Vertumne » avec la citation suivante : « *On connaît également une copie peinte de la fresque (Collection particulière)* ».

Une gravure du maître L.D (Léon Davent) illustrant ce même sujet ainsi que les deux dessins préparatoires l'un conservé au musée du Louvre et le second de la collection Koenig-Faschenfeld, Stuttgart, sont mis en analogie avec la peinture Gismondi .

A partir de cette époque le tableau sera mentionné à diverses reprises par des spécialistes qui tentent de reconstituer une certaine image du pavillon de Pomone, représentation restée jusqu'à ce jour bien lacunaire à cause de la destruction de ce bâtiment en 1766.

Dans les actes du colloque sur « l'Ecole de Fontainebleau » en 1975, L.Golson relaie cette information dans un article comme étant « *un jalon supplémentaire dans la reconstruction du Pavillon de Pomone* »¹².

C'est ainsi qu'un certain nombre de spéculations vont se développer remettant en cause certaines idées reçues formulées par des historiens tel que Mariette en 1723 dans son fameux « *Abecedario* » sur le supposé format des fresques ovales¹³, encadrées de stucs.

En 1987, E.A Carroll dans une étude sur « le Pavillon de Pomone »¹⁴ s'interrogeait déjà sur cet aspect et notamment sur le problème que posaient les gravures : Il observe que la gravure de Léon Davent représentant « le jardin de Vertumne », d'après Primaticcio¹⁵, est de forme carrée (fig.8) ainsi que celle illustrant « Vertumne et Pomone » par Antonio Fantuzzi (actif 1537-1550) d'après Le Rosso (1495-1540)

11 BÉGUIN 1972, p. 137: « est mentionné à la notice n° 145 ».

12 GOLSON 1975, p. 231: « fut inspiré par Léonard de Vinci appartenant à une tradition italienne importée par le grand maître en France ».

13 MARIETTE 1851-60 (1723), p. 216 : « cependant les ornemens qui environnent ces deux sujets sont les mesmes et du dessein du Rosso ».

14 CAROLL 1987-1988, p. 20, note 15.

15 ZERNER, 1969, n° LD 7 (BNF, Estampes, Da 67).

pour ce même lieu¹⁶ (fig. 9).

En règle générale, les gravures reprennent les compositions en sens inverse et dans le format initial. A cela s'ajoute un document oculaire de Israël Sylvestre (1631-1691) avec la gravure « La vue de la Grotte avec le jardin et au loin le Pavillon »¹⁷ montrant un décor à fresque de forme carrée ou rectangulaire (fig.10-11) et non pas ovale comme le montrent les gravures d'A. Fantuzzi d'après Le Rosso¹⁸, de Du Cerceau¹⁹ (1520-1586). Une telle information est un élément supplémentaire qui confirmerait l'hypothèse que la fresque avait, à cette époque, un format rectangulaire.

Cette question est à nouveau soulevée en 1994 par E. Brugerolles et D. Guillet²⁰.

Pour ces deux auteurs, de telles modifications de formats sont déjà intervenues lors de la réalisation des fresques de la galerie de François I^{er} où il avait été envisagé d'alterner des fresques ovales et rectangulaires. La galerie qui nous est parvenue témoigne de l'abandon de ce projet, dont seule une fresque ovale par Primatice a subsisté²¹. Selon ces historiens, il s'agit probablement du même cas de figure que pour le Pavillon de Pomone. Les gravures de L. Davent et d'A. Fantuzzi, constituent, par leur format carré, un témoignage relativement fiable.

En 2004, lors de l'exposition sur « Primatice », Dominique Cordellier fait le point par rapport aux analyses de 1972 sur la connaissance et l'existence réelle de « cette copie, conservée dans une collection privée : il en ressort que personne ne l'avait jamais vue »²².

Ainsi, D. Cordellier, dans sa notice sur le Pavillon de Pomone,

¹⁶ ZERNER, 1969, n° AF 38.

¹⁷ Recueil *Divers vues du chasteau et des bastiments de Fontainebleau*, publiées en 1649, Paris, BnF, Estampes.

¹⁸ ZERNER 1969, n° AF 39.

¹⁹ Paris, BnF, Estampes Ed 2^e, pet. in-fol.

²⁰ BRUGEROLLES, GUILLET 1994, pp. 92, 93, note 7.

²¹ *Danæ* dans la galerie de François I^{er} au château de Fontainebleau.

²² CORDELLIER 2004, p. 210, note 15.

met fin à toute spéculation en la matière et tente de s'appuyer sur les seuls documents existant, tels les deux dessins préparatoires possédant une forme ovale du maître bolonais. De nouveaux témoignages vont étayer son propos en la faveur d'un décor orné de stucs encadrant ces fresques, dans une complexe démonstration, il met en analogie de nombreux documents²³ (Les gravures de A. Fantuzzi, de A. Du Cerceau, de Schiavone ou Pittoni, une contre-épreuve de T. van Thulden (1606-1669) conservée à Bruxelles, un dessin attribué à Primatice de l'Enba de Paris) pour tenter de le reconstruire et de le situer chronologiquement. L'estampe de Du Cerceau en est le point d'orgue qui illustre un motif récurrent, capital à cette reconstruction et daté par la présence d'un filigrane dans le papier, en usage à Paris dans les années 1544.

En 2005, S. Béguin dans une publication²⁴ livre une nouvelle information concernant ce tableau, en mentionnant qu'il possède des dimensions proches de la fresque perdue mais sans pour autant les donner²⁵.

Finalement, en 2010, le tableau se retrouve dans le commerce de l'art et devient un témoignage capital dans la connaissance du Pavillon de Pomone et dans la reconstruction de l'évolution stylistique de Francesco Primatice à une période cruciale de sa carrière.

L'imposant format rectangulaire de cette toile peinte, mesurant (144 x 188 cm), corrobore la thèse pressentie dès 1987 par E.A Carroll et plus tard par E. Brugerolles et D. Guillet en 1994 en faveur d'un changement survenu au projet initial dans la réalisation du Pavillon de Pomone.

Par ailleurs, ce tableau comporte des modifications par rapport à la gravure et aux dessins : l'une des deux jardinières arrachant au second plan les mauvaises herbes, représentée de face et, regarde fixement le spectateur. Elle arbore une coiffure enrubannée à la manière de Rosso.

²³ CORDELLIER 2004, pp. 209 et 210, notes 35, 36, 37, 38, 39, 40.

²⁴ BÉGUIN 2005, note 8 p. 243.

²⁵ Bien que la galerie Gismondi lui avait transmis les photos avec les dimensions.

Ces modifications démontrent à quel point les artistes et leurs collaborateurs ont travaillé dans l'urgence. Tous ces aspects ne figurent pas dans « les Comptes des Bâtiments du Roi » de Léon de Laborde (1880)²⁶.

Heureusement cette peinture sur toile s'est relativement bien conservée à l'instar d'autres œuvres bellifontaines de cette époque, pour apprécier la palette chromatique utilisée en ce temps. La provenance antérieure de cette œuvre ne nous est pas parvenue ; elle reste à ce jour inconnue, tout comme sa commande. Seul son cadre comporte au dos une annotation intéressante « Duplecit 39 » qui pourrait nous renvoyer au célèbre collectionneur de gravures et de peintures bellifontaines. L'éminent amateur et mémorialiste John Evelyn (1620-1706)²⁷ rendit visite en 1644, dans son Hôtel particulier de la rue de Seine ; il décrit dans sa correspondance l'étendue de la collection de peintures de grands maîtres détenue par Roger Duplessis, duc de Liancourt (vers 1596-1674)²⁸ et remarque la présence d'œuvres de Primaticcio dont une Cérès au côté d'un *Enlèvement d'Hélène* (Musée du Louvre, Paris) restitué depuis à Nicolo dell'Abate.

²⁶ LABORDE 1880.

²⁷ EVELYN 1850, pp. 55-57.

²⁸ SCHNAPPER 2005, pp. 159-164.

Je tiens à adresser toute ma reconnaissance à Monsieur Carmelo Occhipinti et à la famille Gismondi pour la confiance qu'il m'ont accordé pour cette étude ainsi, qu'à Isabelle Joly pour son aide précieuse à sa relecture.

Bibliographie

- BÉGUIN 1971 = S. BÉGUIN, *Nicolo dell'Abate, Etude radiographique*. In *Annales/Laboratoires de recherches des musées de France*, Paris 1971, pp. 45-57
- BÉGUIN 1972 = S. BÉGUIN et R. BACOU, *L'Ecole de Fontainebleau*. Catalogue de l'exposition, Paris 1972
- BÉGUIN 2005 = S. BÉGUIN, *Primiticcio in France*, in «*Burlington Magazine*», April, CXLVII. 2005, pp. 240-244.
- BRUGEROLLES, GUILLET 1994 = E. BRUGEROLLES et D. GUILLET, *Le dessin en France au XVI^e siècle: dessins et miniatures de l'Ecole des Beaux-Arts*, Catalogue de l'exposition, Paris 1994
- CARROLL 1987 = E.A CARROLL, *Rosso Fiorentino, drawings, prints, and decorative arts*, Catalogue National Gallery of Art, Washington, 1987
- CORDELLIER 2004 = D. CORDELLIER, *Primatice : maître de Fontainebleau*, Catalogue de l'exposition (Paris, musée du Louvre), Paris 2004
- EVELYN 1850 = J. EVELYN, *Correspondance, I, The Private correspondance*, Londres 1850, pp 51-57
- GOLSON 1975 = L. GOLSON, dans les actes du colloque international sur l'art de Fontainebleau, *Rosso et le Primatice au Pavillon de Pomone*, Paris 1975
- LABORDE 1880 = L. DE LABORDE, *Les Comptes des Bâtiments du Roi (1528-1571), suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les Beaux-Arts au XVI^e siècle*, II, Paris 1880
- LEPINE 1984 = L. LEPINE, Doctorat sur *le collectionneur Roger Duplessis*, Sorbonne, Paris 1984
- MARIETTE 1851-1860 (1723) = J. P, MARIETTE (1723), «*Abecedario sur les arts et les artistes, d'après les manuscrits autographes conservés au cabinet des estampes de la bibliothèque nationale, et annotée par MM P. de Chennevières et A.de Montaiglon*, Paris 1851-1860
- OCCHIPINTI 2011 = C. OCCHIPINTI, 2011a, *Fontainebleau e la fama di Leonardo da Vinci. Il mito della « seconda Roma » nelle Francia del XVI secolo*, II, Roma 2011.
- OCCHIPINTI 2011 = C. OCCHIPINTI, *Su 'L'unione feconda di Vertumno e Pomona' della Galerie Gismondi. Primiticcio e Rosso e la cultura artistica di Fontainebleau*, in «*Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*», I, 2011, 2
- PALLOT-FROSSARD, N. PINGAUD 2006 = I. PALLOT-FROSSARD et N. PINGAUD, Catalogue, *Primatice à Chaalis*, Paris 2006, pp. 121-135

L'UNION FECONDE DE VERTUMNE ET POMONE

- RAVAUD 2008 = E. RAVAUD, Rapport n°F001, Centre de recherche et de restauration des musées de France, *La Contenance de Scipion*, Nicolo dell' Abate, Paris 2008
- SCHNAPPER, 2005 = A. SCHNAPPER, *Curieux du Grand Siècle, collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*. Paris 2006
- TREMOLIERES 2008-2009 = B. TREMOLIERES, Rapport de restauration de la couche picturale, *Vertumne et Pomone, anciennement attribué à Toussaint Dubreuil, puis à l'entourage de Nicolo dell'Abate*, N°inventaire musée du Louvre: RF 2007-8, Paris 2008-2009
- ZERNER 1969 = H. ZERNER, *Ecole de Fontainebleau. Gravures*, Paris, 1969

L'UNION FECONDE DE VERTUMNE ET POMONE



1

L'UNION FECONDE DE VERTUMNE ET POMONE



3



L'UNION FECONDE DE VERTUMNE ET POMONE



5



6



L'UNION FECONDE DE VERTUMNE ET POMONE



8

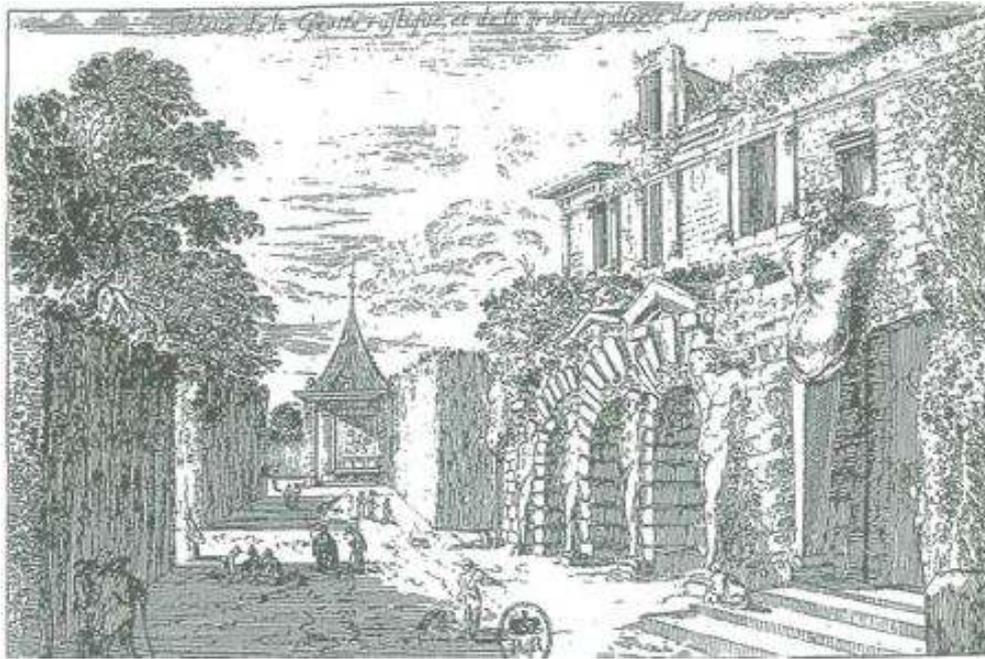


9



10

L'UNION FECONDE DE VERTUMNE ET POMONE



11

Légendes

1. *L'Union féconde de Vertumne et Pomone*, avant restauration. Galerie Gismondi, Paris.
2. *L'Union féconde de Vertumne et Pomone*, en cours de restauration. Galerie Gismondi, Paris
3. *L'Union féconde de Vertumne et Pomone*. Détail du voile pudique jaune laissant transparâître le corps nu du jardinier.
4. *L'Union féconde de Vertumne et Pomone*, après restauration. Galerie Gismondi, Paris.
5. Nicolo dell'Abate, *L'Enlèvement de Proserpine*, Paris, musée du Louvre. Inv.RF3772 (photo RMN)/Hervé Lewandowski.
6. Nicolo dell'Abate, *L'Enlèvement de Proserpine*. Détail, des voiles pudiques apposés sur les femmes nues.
7. *L'Union féconde de Vertumne et Pomone*. Détail d'un repentir visible au niveau de l'avant bras d'une nymphe.
8. *Le Jardin de Pomone*, gravure de Léon Davent d'après Primatice, Paris, BnF, Estampes et Photographie, Da-67- Fol.NB-B-171364.
9. *Vertumne et Pomone*, gravure d'Antonio Fantuzzi d'après Rosso, Londres, British museum. Inv. 1850, 0527.96 (Photo The Trustees of British museum, Londres).
10. Reconstitution du pavillon de Pomone (réalisé avec la contribution de Sarah Oubadi).
11. *Vue de la grotte et du jardin à Fontainebleau, au loin le pavillon de Pomone*, gravure par Sylvestre Israël (*Divers veues du Chasteau et des bastiments de Fontainebelleau*, publiées en 1649, BnF-Estampes, Paris).

