Révéler le repentir en peinture

Jade Teurlai

▶ **To cite this version:**

Jade Teurlai. Révéler le repentir en peinture. Linguistique. 2021. dumas-03521476

HAL Id: dumas-03521476
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03521476

Submitted on 11 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ESIT — Université Sorbonne Nouvelle

RÉVÉLER LE REPENTIR EN PEINTURE

Jade TEURLAI

Sous la direction de Madame Cécile BREFFORT

Mémoire de Master de traduction

Mention : Traduction et interprétation

Parcours-type : Traduction éditoriale, économique et technique

[Combinaison linguistique : anglais-français]

Session de novembre 2021

[Source : https://www.nationalgallery.org.uk/exhibitions/past/leonardo-experience-a-masterpiece/unlocking-leonardo]

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à remercier ma directrice de mémoire, Madame Breffort, pour la bienveillance dont elle a fait preuve et le soutien qu'elle m'a apporté tout au long de mon cursus à l'ESIT.

Je souhaite également remercier Raphaëlle Reynaud, pour le temps qu'elle a consacré à la relecture de ma traduction et pour ses remarques avisées.

Je remercie mes amies Hélène Carlo, Jade Le Bellego, Alexandra Mauffrey et Cécile Prella pour leurs conseils, leur gentillesse, leur bonne humeur et leur présence à mes côtés tout au long de l'élaboration de ce mémoire. Je remercie également Juliette Chastel pour sa grande générosité, son aide et ses encouragements constants.

Enfin, je tiens à remercier ma sœur et mes parents, pour leur soutien sans faille.

Sommaire

EXPOSÉ **1**

INTRODUCTION **4**

Partie 1 — Techniques d'imagerie en histoire de l'art **7**

1. Le spectre électromagnétique 7
2. Les rayons X 9
3. L'infrarouge 11
4. Les ultraviolets 12
5. La place de l'imagerie numérique dans la conservation-restauration 14

Partie 2 — Le repentir : part entière du processus créatif **17**

1. *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* : Watteau face à l'Académie 19
2. *L'Homme Blessé* : un repentir sentimental ? 21
3. *L'Angelus* de Millet : spéculation et obsession de Dalí 25

Partie 3. La question des repeints lors de la restauration **28**

1. *La Robe rose* : Frédéric Bazille et « cet animal de Moline » 28
2. Les culottes du *Jugement dernier* 32
3. La dérestauration de Courbet 36

CONCLUSION **39**

TRADUCTION - TEXTE SUPPORT **40**

STRATÉGIE DE TRADUCTION **62**

1. Présentation du texte support **63**

2. Choix du texte **64**

3. Difficultés générales **65**

a) Mettre en pratique la théorie du sens 65

b) La terminologie en histoire de l'art 65

c) La terminologie des techniques d'imagerie 67

d) Les figures de fantaisie et titres d'œuvre 69

4. Extraits commentés **72**

ANALYSE TERMINOLOGIQUE **83**

A. Fiches terminologiques **84**

B. Glossaire **95**

C. Lexiques **101**

a) Lexique français-anglais 101

b) Lexique anglais-français 103

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE **105**

A. Sources en français.....106
B. Sources en anglais.....110
ANNEXE.....113
INDEX.....121
RÉSUMÉS ET MOTS-CLÉS (français/anglais).....124

EXPOSÉ

Avertissement au lecteur

Dans cet exposé, les **termes qui font l'objet d'une fiche terminologique** sont présentés en gras et soulignés et sont suivis du numéro de fiche indiqué en exposant ([FICHE N°01], [FICHE N°02], etc.). Les **termes présents dans le glossaire** sont simplement en gras et ceux présents dans les lexiques* sont suivis d'un astérisque. Cette convention s'applique uniquement lors de la première occurrence des termes dans le corps du texte.

INTRODUCTION

Dans son *Lexique des Termes d'Art* paru en 1885, Jules Adeline définit le **repentir** [FICHE N° 01] comme les « premiers contours sur lesquels l'artiste est revenu et qu'il a modifiés »[1]. Le repentir est plus qu'une simple retouche*, elle fait partie intégrante du processus créatif : l'artiste décide de reprendre une œuvre en général considérée comme achevée pour y apporter des modifications structurelles ou esthétiques qui peuvent drastiquement changer la composition. Bien qu'il s'agisse stricto sensu de procédés différents, on confond souvent repentirs et **repeints**[FICHE N° 05], que Jules Adeline définit comme les « parties d'un tableau sur lesquelles on a appliqué de nouvelles couleurs ». Dans ce mémoire, j'utiliserais le terme repentir lorsque je parlerais d'une modification faite par l'auteur de l'œuvre, et le terme repeint lorsqu'il s'agit d'une modification faite par un tiers.

La découverte de repentirs peut se faire par des moyens très variés : certains artistes qui documentent beaucoup leur travail parlent eux-mêmes de leurs modifications, ou ils en parlent dans leur correspondance avec leurs proches. Parfois, c'est directement lors de la **restauration**[FICHE N° 02] que ces repentirs peuvent être dévoilés. Avec l'évolution des techniques mises en place pour la restauration d'œuvres, les dessous des tableaux se révèlent davantage avant les premières interventions. Depuis les années 1970, les méthodes d'imagerie* scientifiques sont de plus en plus utilisées dans l'étude d'œuvres : ces nouvelles technologies permettent d'observer des éléments invisibles à l'œil nu, y compris les couches inférieures de peinture. Elles permettent de très nombreuses découvertes dans le milieu de l'art et lèvent parfois le voile sur de vieux mystères. Leur utilisation est maintenant systématique dans le processus de restauration d'une œuvre, et de nombreux musées et centres dans le monde ont développé des services dédiés à ces pratiques. C'est le cas du C2RMF, le Centre de recherche et de restauration des musées de France, dont la mission s'articule autour de deux axes : la recherche scientifique et la mise en œuvre de stratégie de conservation.[2]

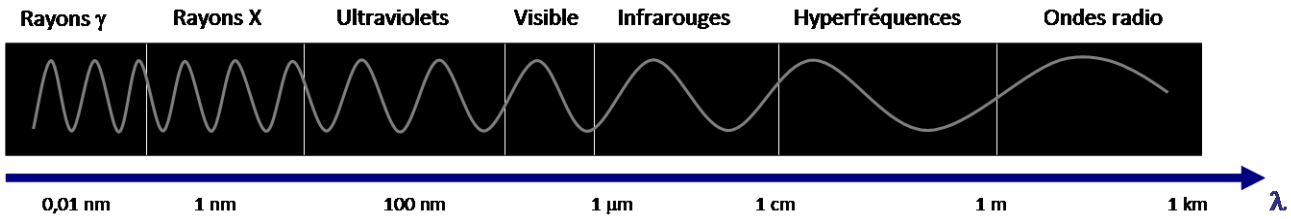
---

1 ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris : Éditions Bibliomane, 1885.

2 « Un centre pluridisciplinaire pour la connaissance des collections | C2RMF » [en ligne] (Consulté le 6 juin 2021). Disponible sur : https://c2rmf.fr/presentation/un-centre-pluridisciplinaire-pour-la-connaissance-des-collections.

Dans le cadre de la restauration d'une œuvre, qu'il s'agisse d'un tableau ou d'un objet d'art, le C2RMF entreprend systématiquement une campagne d'imagerie de l'œuvre afin de rassembler le plus d'informations pertinentes concernant l'état et l'histoire de l'œuvre. Dans le cas de tableaux, l'examen des couches de peinture inférieures permet de découvrir d'éventuels dessins sous-jacents, mais également des repentirs lorsqu'ils existent. Il s'agit d'un véritable avantage pour les restaurateurs qui peuvent donc planifier toutes les interventions nécessaires sur l'œuvre. Ces techniques d'imagerie reposent sur l'utilisation du spectre électromagnétique et les caractéristiques des ondes qui le constituent.

Ma réflexion s'est donc d'abord porté sur le spectre électromagnétique et certaines techniques d'imagerie employées pour préparer une restauration, puis j'ai observé des cas spécifiques de repentirs pour étudier comment l'imagerie peut les mettre au jour et être la source de nombreuses spéculations, et enfin j'ai étudié comment les repeints peuvent présenter un problème lors d'une restauration.



1 — Le spectre électromagnétique [source : https://e-cours.univ-paris1.fr/modules/uved/envcal/html/rayonnement/1-rayonnement-electromagnetique/1-4-spectre-electromagnetique.html]

Partie 1 — Techniques d'imagerie en histoire de l'art

1. Le spectre électromagnétique

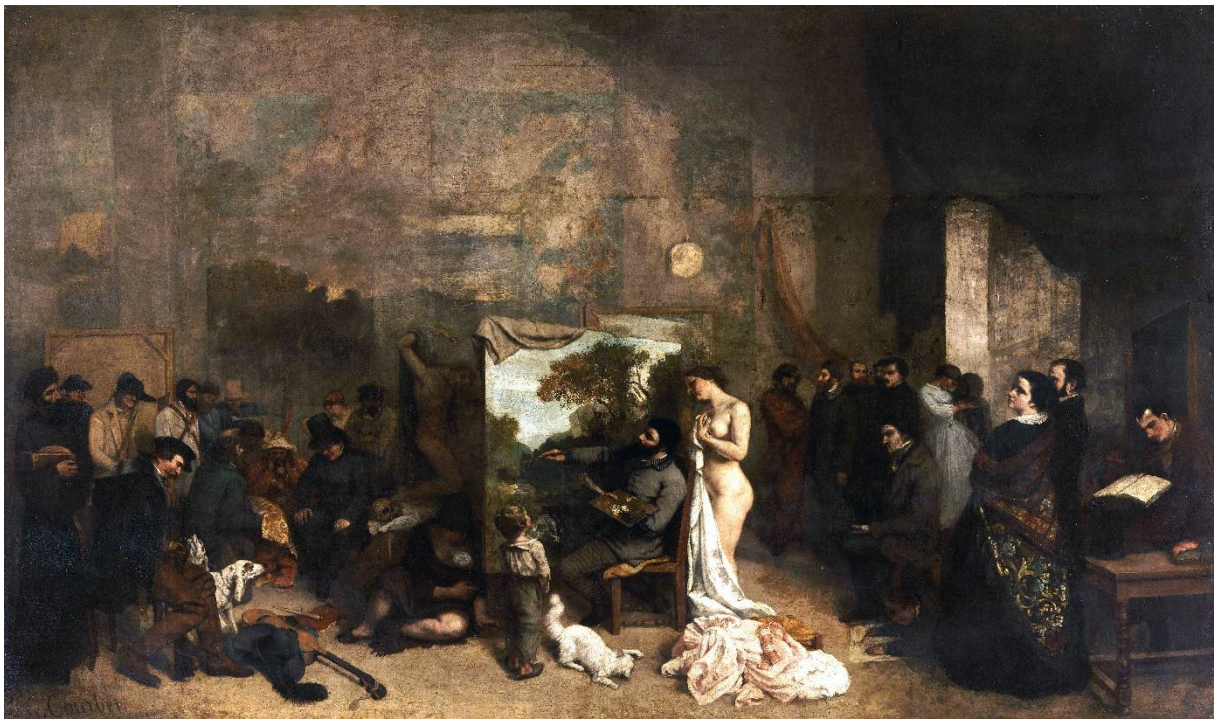
Pour comprendre les différentes techniques d'imagerie employées et leur intérêt, il faut comprendre ce qu'est le spectre électromagnétique. Il rassemble l'ensemble des ondes électromagnétiques selon leur longueur d'onde, leur fréquence ou leur énergie. L'étude expérimentale de ces ondes, dans le domaine optique, mais aussi acoustique, s'appelle la spectrométrie.

La partie visible par l'œil humain du spectre électromagnétique, qui porte le nom de « lumière visible* », est très restreinte : il s'agit des ondes dont la longueur se trouve entre 400 nm et 700 nm. Cette lumière visible comprend les couleurs du rouge au violet. Pour des raisons pratiques, ce spectre est divisé en plusieurs catégories et par ordre de taille : rayons gamma (très énergétiques, leurs ondes mesurent moins de 5 pm — picomètres), rayons X*, ultraviolets*, lumière visible, infrarouge*, hyperfréquences et ondes radio (à très basses fréquences, leurs ondes peuvent s'étendre sur des kilomètres).[3]

Grâce à plusieurs techniques d'imagerie, différents types de rayonnements électromagnétiques sont employés dans l'analyse d'œuvres, tels que les infrarouges, les ultraviolets et les rayons X. Celles-ci permettent de rendre visible des ondes hors de la lumière visible. Les radiations infrarouges ont une longueur d'onde un peu plus élevée que les teintes rouges visibles : les laboratoires utilisent la photographie et la réflectographie infrarouge pour étudier les objets d'art. Les ultraviolets et les rayons X ont quant à eux une longueur d'onde inférieure à celle de la lumière visible : les ultraviolets peuvent s'observer par la fluorescence tandis que les rayons X s'impriment sur des pellicules photographiques.[4]

[3] « Le spectre électromagnétique » [en ligne] (Consulté le 17 juillet 2021). Disponible sur : https://e-cours.univ-paris1.fr/modules/uved/envcal/html/rayonnement/1-rayonnement-electromagnetique/1-4-spectre-electromagnetique.html.

[4] DE VIGUERIE Laurence de, ALFELD Matthias, WALTER Philippe « La lumière pour une imagerie chimique des peintures ». *Reflets de la physique*, n° 47-48 (mars 2016.) p. 106-11. [en ligne] (Consulté le 18 juillet 2021). Disponible sur : https://www.refletsdelaphysique.fr/articles/refdp/pdf/2016/01/refdp201647-48p106.pdf



2 - Gustave Courbet, L'Atelier du peintre, 1855, musée d'Orsay [source : https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/courbet/1/courb111.html]

3 — Radiographie de « L'Atelier du peintre » réalisée par le C2RMF [source : https://c2rmf.fr/actualite/latelier-du-peintre-de-courbet]

2. Les rayons X

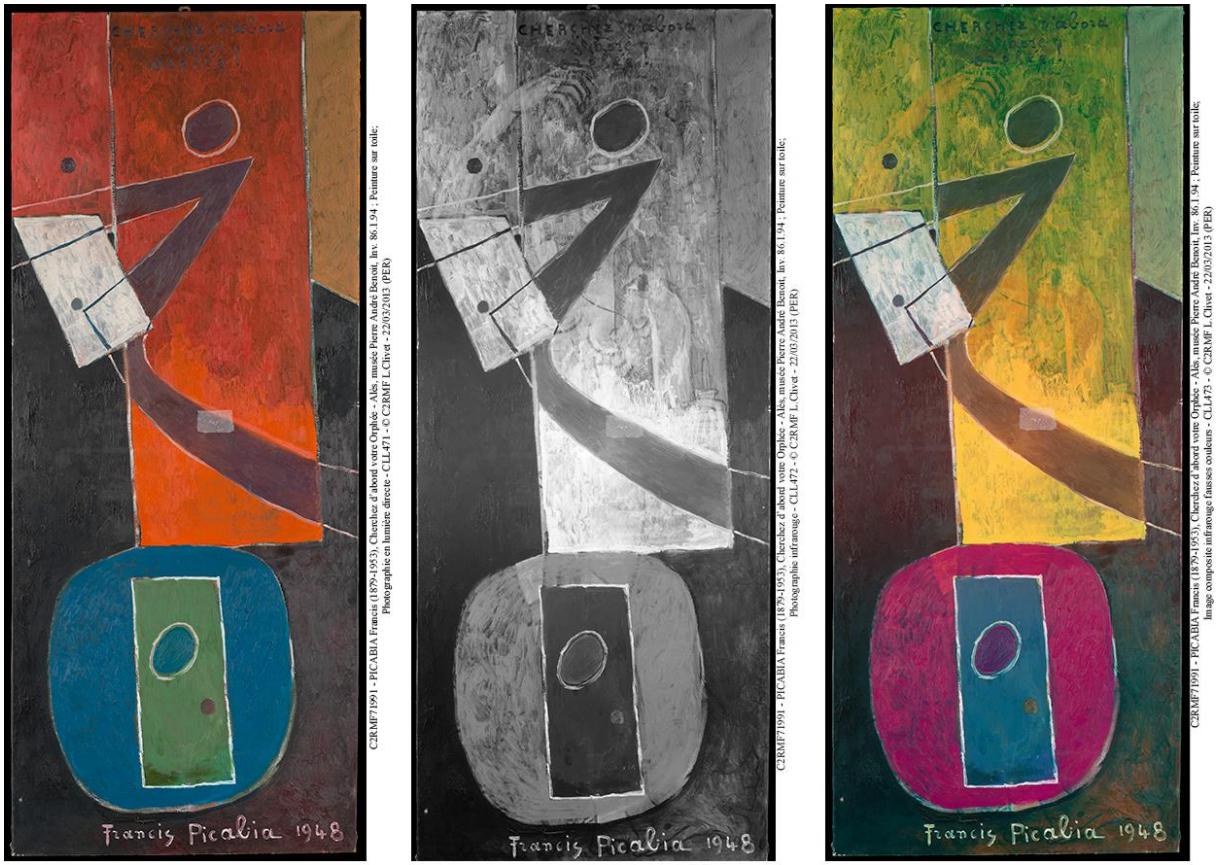
Les rayons X, découverts en 1895 par Wilhelm Röntgen, ont très vite été utilisés en histoire de l'art dans l'analyse de peintures.[5] Ils ont une énergie élevée qui pénètre les couches picturales et sont plus ou moins absorbés selon les matériaux présents. Si cette technique est utilisée pour tout type d'objets d'art, c'est pour les tableaux qu'elle est la plus adaptée, car le résultat est une image en 2D sur laquelle ressortent en blanc les matériaux qui absorbent le plus les rayons. Les éléments les plus visibles sont appelés radio-opaque, alors que ceux qui n'absorbent pas les rayons et qui par conséquent n'apparaissent pas sur la **radiographie** sont appelés radiotransparents. Les techniques de radiographies n'ont par ailleurs pas changé de façon considérable, si ce n'est de petites améliorations concernant la puissance des générateurs et l'augmentation de la sensibilité des films radiographiques.[6]

Pour autant, la radiographie reste une étape préliminaire d'imagerie très précieuse. Les peintures plus claires comme le **blanc de plomb**[FICHE N° 04], très utilisé en peinture, apparaissent très clairement sur celles-ci, et les matières plus épaisses sont plus susceptibles d'apparaitre que les matières plus fines comme les peintures acryliques. Les radiographies sont souvent étudiées en parallèle d'une réflectographie infrarouge, car cette dernière offre un meilleur résultat pour les couleurs sombres.

Les radiographies sont également utilisées afin de constater l'état de la structure de l'œuvre. En effet, cette technique permet d'étudier le support, particulièrement lorsque celui est en bois. Une radiographie du *Portrait de femme âgée* peint par Memling et conservé au Louvre a permis de confirmer qu'il s'agissait bien d'un **diptyque** complété par le *Portrait d'un homme* du même artiste et conservé à la Gemäldegalerie de Berlin : les deux supports présentaient, en vis-à-vis les mêmes cavités dans lesquelles s'étaient trouvée des chevilles de bois les fixant l'un à l'autre. L'analyse du support peut donc s'avérer essentielle à la compréhension de l'œuvre et apporter de nombreuses informations précieuses aux restaurateurs.

[5] « Rayon X » [en ligne] (Consulté le 17 juillet 2021). Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Rayon_X&oldid=181308170

[6] MARTIN Elisabeth, RAVAUD Elisabeth, « La radiographie des peintures de chevalet », *Technè*, n° 2 (1995) p. 158-164.



Photographie visible | Photographie IR | IR Fausse couleur

4 - Francis Picabia, Cherchez d'abord votre Orphée, 1948, musée Pierre André Benoit
[source : https://c2rmf.fr/les-methodes-dexamen]

Si les images acquises par le biais de la radiographie sont une première approche pratique pour l'analyse d'une œuvre, celles-ci sont souvent difficiles à interpréter. Les rayons X pénètrent toutes les couches picturales, mais le rendu en 2D ne fait pas état du niveau auquel se trouvent les matériaux ayant absorbé les rayons. C'est pour cette raison que les radiographies sont très souvent étudiées en conjonction avec d'autres données et les résultats d'autres examens tels qu'une fluorescence X, un examen microscopique électronique, ou l'utilisation de techniques infrarouges.

3. L'infrarouge

Le rayonnement infrarouge a été découvert en 1800 par l'astronome William Herschel et se situe au-dessus de la lumière visible de 780 nm à 2000 nm.[7] La spectroscopie* infrarouge peut se faire par le biais de plusieurs techniques selon le degré de sensibilité recherché. Le rayonnement infrarouge s'utilise souvent associé aux rayons X, car il peut détecter des matériaux et couleurs plus sombres. L'analyse de dessins sous-jacents à l'aide de l'infrarouge est une mine d'information pour les conservateurs*, restaurateurs et historiens de l'art. En effet, ceux-ci peuvent présenter un dessin préparatoire identique ou différent de la composition finale et ainsi révéler le processus créatif de l'artiste. Ces découvertes peuvent d'ailleurs permettre de distinguer une composition originale d'une copie, mais aussi aider les spécialistes à confirmer ou réfuter une attribution.[8]

La photographie infrarouge est sensible uniquement à ce qu'on appelle le proche infrarouge, d'environ 800 nm à 1000 nm. Le rayonnement infrarouge n'est pas réfléchi de la même façon par des pigments de natures différentes, ce qui permet de les distinguer les uns des autres. L'utilisation de peintures différentes peut révéler la présence de repentirs et d'altérations. Cette même technique rend également visibles les signatures, dates ou inscriptions qui pourraient avoir disparu sous des repeints ou un vernis* sale. La photographie infrarouge peut mettre en avant les dessins sous-jacents lorsque ceux-ci ne sont pas sous une couche de peinture trop

7 « Infrarouge » [en ligne] (Consulté le 20 juillet 2021). Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Infrarouge&oldid=187477002

8 « Infrared | Glossary | National Gallery, London » [en ligne] (Consulté le 20 juillet 2021). Disponible sur : https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/infrared.

épaisse et lorsqu'ils sont réalisés avec un matériau à base de carbone. La pénétration des pigments est limitée à cette longueur d'onde : les couleurs claires et peu épaisses sont donc traversées alors que les couleurs foncées ou épaisses ne le sont pas. Le résultat de la photographie infrarouge est souvent présenté sous forme d'image infrarouge fausse couleur afin d'en faciliter la lecture.

La réflectographie infrarouge est une autre technique utilisant le rayonnement infrarouge, mais il utilise un système plus sensible (jusqu'à 1700 nm), ce qui permet de traverser les couleurs les plus opaques.[9] La réflectographie pénètre plus profondément les couches de peinture que la simple photographie, permettant une analyse plus poussée et rendant visible des éléments cachés sous plusieurs couches de peinture. Puisqu'elle révèle principalement les peintures foncées, noires, bleues et vertes, la réflectographie infrarouge est très souvent utilisée en complément de la radiographie qui révèle les matériaux plus clairs.

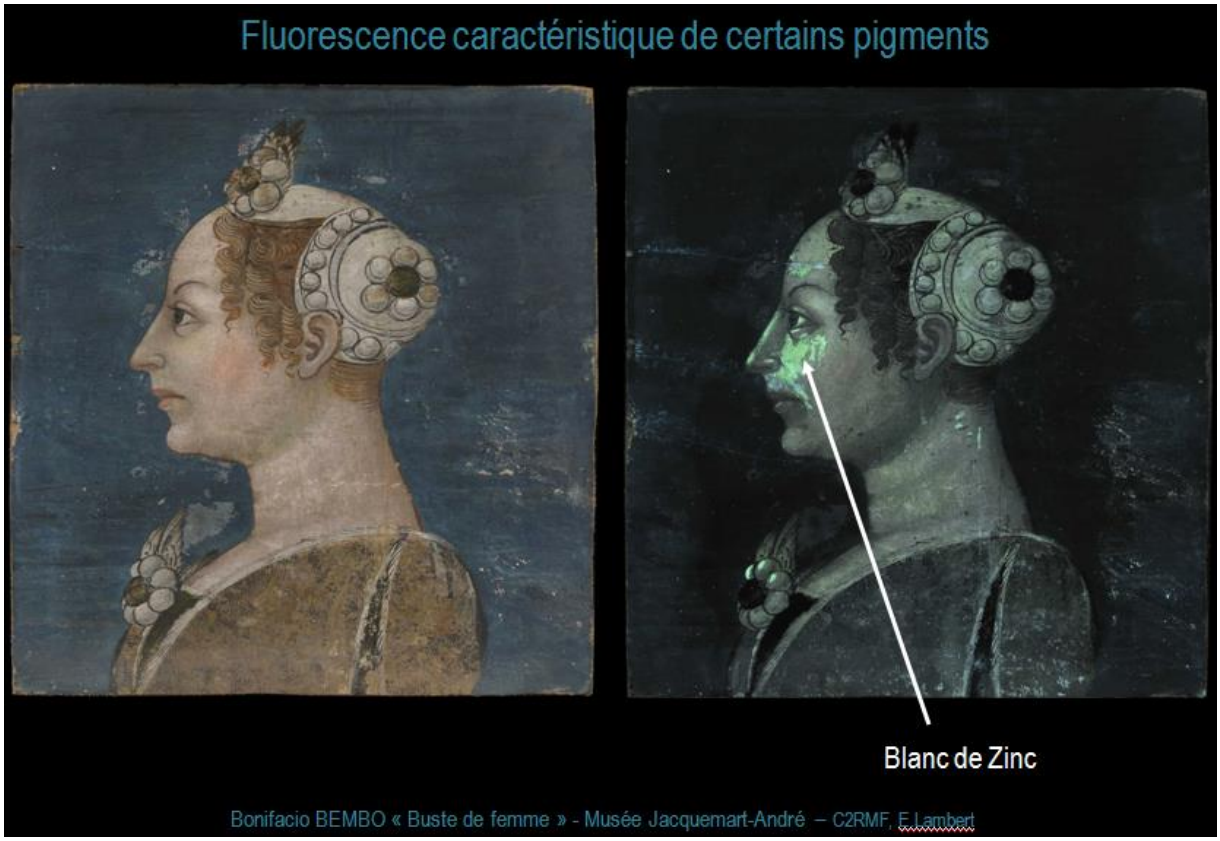
L'utilisation de techniques infrarouges est donc la plus apte à dévoiler les dessins sous-jacents. De fait, elle est très prisée des restaurateurs qui peuvent ainsi étudier la composition originale et la comparer avec l'œuvre finale. La présence même d'un dessin sous-jacent est parfois une indication précieuse : en effet, lorsqu'il existe plusieurs versions d'une même œuvre, l'absence de dessin sous-jacent permet de distinguer l'œuvre originale de sa copie. Les copies étaient très courantes dans les ateliers des grands maîtres, il n'est pas rare de trouver plusieurs versions quasi identiques d'une même œuvre dans plusieurs musées : il revient donc aux experts d'étudier le travail d'imagerie réalisé pour déterminer l'attribution de chaque œuvre.[10]

4. Les ultraviolets

Découvert en 1801 par le physicien Johann Wilhelm Ritter, le rayonnement ultraviolet (UV) est un rayonnement dont les ondes s'étendent de 1 nm à 300 nm, ce qui le rend invisible à l'œil

9 « Réflectographie infrarouge » [en ligne] (Consulté le 20 juillet 2021). Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=R%C3%A9flectographie_infrarouge&oldid=171122511.

10 BELMONT Sarah, « Ép. 1 « La Vierge aux rochers » de Léonard de Vinci, son double et ses troubles », *Beaux-Arts* [en ligne] (Consulté le 12 juillet 2021). Disponible sur : https://www.beauxarts.com/grand-format/la-vierge-aux-rochers-de-leonard-de-vinci-son-double-et-ses-troubles/



5 - Bonifacio Bembo, Buste de femme de profil sur fond bleu, v. 1470, musée Jacquemart-André de Chaalis [source : https://c2rmf.fr/analyser/un-laboratoire-de-haute-technologie/imagerie/imagerie-en-ultraviolet-et-infrarouge-detecter]

nu.[11] Les ultraviolets font ressortir la fluorescence d'un matériau, le rendant visible. Cette technique n'est utile que pour la couche supérieure d'un tableau, car elle ne pénètre pas à travers la peinture. Elle est documentée à l'aide de photographie, et elle sert principalement à détecter des altérations récentes. En effet, les différentes couleurs et vernis ne réagissent pas de la même manière aux ultraviolets : les matériaux récemment appliqués ont tendance à les absorber et à rester sombres, alors que les matériaux plus anciens fluorescent. De cette manière, les restaurateurs peuvent repérer des endroits qui auraient été nettoyés, retouchés, repeints (mais uniquement les plus récents) ainsi que l'ancienneté du vernis. Certains matériaux réagissent de façon spécifique aux ultraviolets : le carmin*, qui est un pigment*-laque* rouge, fluoresce rose.

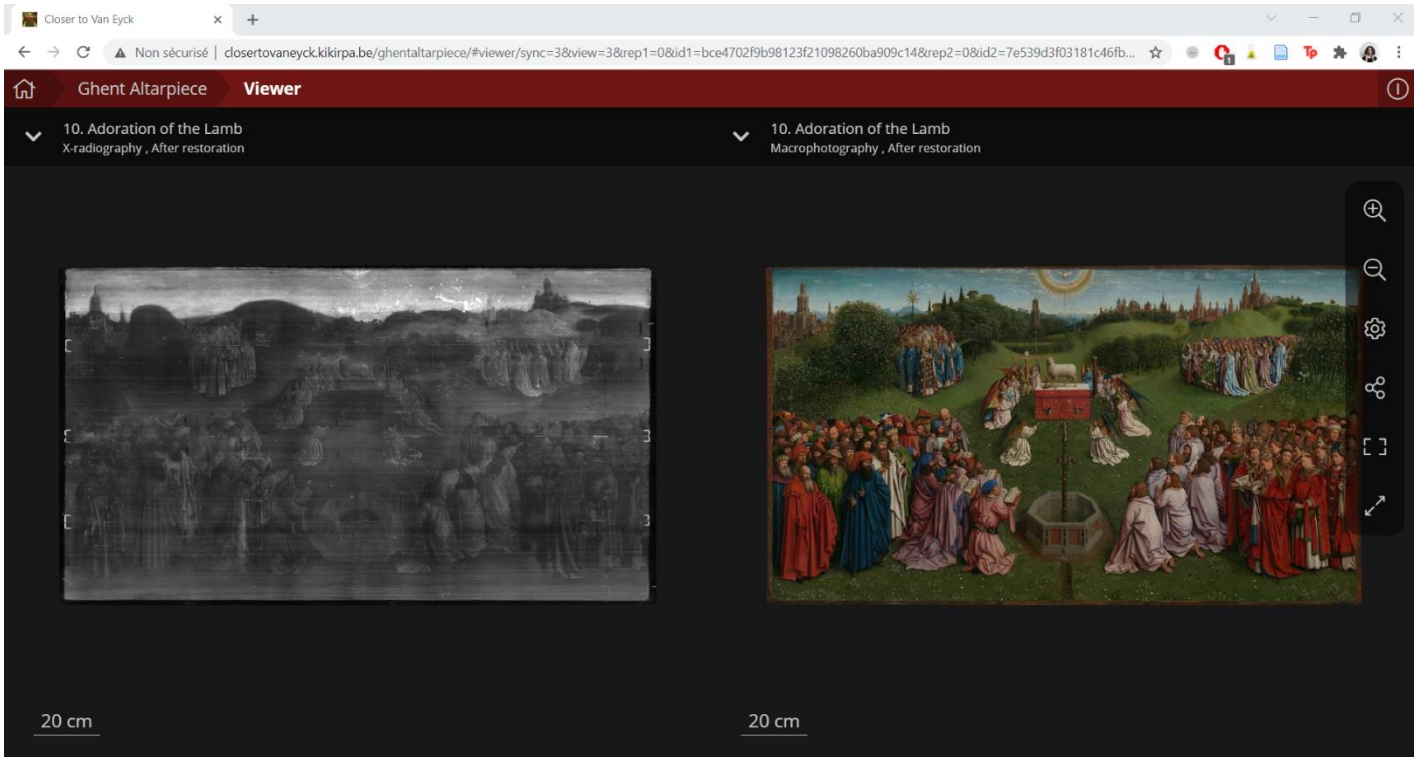
5. La place de l'imagerie numérique dans la conservation-restauration

Ces techniques d'imagerie ne sont que quelques exemples parmi toutes celles à disposition pour la conservation-restauration d'œuvres d'art. Le passage au numérique des techniques d'imagerie offre désormais une immédiateté aux experts qui les réalisent et évitent les accidents lors de campagnes de documentations sur argentique pour lesquelles les résultats n'étaient connus que lors du développement, alors que le processus est maintenant quasi instantané. De plus, les images produites sont souvent de très grande qualité grâce à la résolution des équipements employés.[12]

L'utilisation du numérique offre aussi une possibilité d'analyse bien plus détaillée, car l'image, de meilleure qualité, peut être manipulée bien plus facilement : les restaurateurs peuvent étudier une zone spécifique et zoomer pour observer des détails capturés en haute définition. Les possibilités sont donc démultipliées. De plus, les supports numériques sont plus facilement accessibles à distance, à l'aide d'un ordinateur portable ou d'une tablette, et offrent donc une plus grande liberté de déplacement.

[11] « Ultraviolet » [en ligne] (Consulté le 20 juillet 2021). Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ultraviolet&oldid=187476604.

[12] DE VIGUERIE Laurence de, ALFELD Matthias, WALTER Philippe « La lumière pour une imagerie chimique des peintures ». *Reflets de la physique*, n° 47-48 (mars 2016.) p. 106-11. [en ligne] (Consulté le 18 juillet 2021). Disponible sur : https://www.refletsdelaphysique.fr/articles/refdp/pdf/2016/01/refdp201647-48p106.pdf



6 - Capture d'écran du site « Closer to Van Eyck » [source : http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#home]

L'imagerie est considérée comme l'accompagnement scientifique non destructif le plus accessible dans les campagnes de restauration. L'association entre imagerie d'œuvres d'art et application scientifique permet une étude plus approfondie des matériaux présents sur l'œuvre, ce qui permet esquisser son parcours. En effet, chaque artiste utilise une palette qui lui est propre, et l'analyse des peintures et vernis utilisés peut révéler le passage de plusieurs personnes sur une œuvre, et donc mettre au jour des repeints.

Avec ces informations, la restauration s'inscrit davantage dans la suite du travail original de l'artiste. En comprenant mieux son intention initiale et en prenant en compte l'historique de l'œuvre, le restaurateur peut prendre des décisions informées et faire des choix justifiés par un dossier préliminaire. Lors de la restauration, la question se pose souvent des repeints : lesquels doivent être effacés et lesquels doivent être conservés ? Aujourd'hui, les restaurateurs privilégient les techniques de restauration non invasives et réversibles, mais cela n'a pas toujours été le cas, et les restaurateurs font souvent face à de précédentes interventions qu'ils doivent décider de conserver ou non. Selon l'état d'origine, ils décident parfois de conserver des restaurations qu'ils estiment de bonne qualité afin de ne pas endommager encore plus l'œuvre.

Pour prendre ces décisions, les restaurateurs se reposent donc sur les recherches et analyses effectuées avant et pendant le processus. Afin d'obtenir les meilleures informations possibles, les restaurateurs ont de plus en plus recours à des spécialistes d'autres disciplines dont l'expertise croise celle de l'histoire de l'art. L'interdisciplinarité se développe de plus en plus afin de faire avancer la recherche dans plusieurs domaines.[13]

Ce désir de mettre en commun plusieurs disciplines s'illustre par des projets de grande envergure comme la restauration de l'*Adoration de l'Agneau mystique* réalisé par les frères Van Eyck et conservé à la cathédrale Saint-Bavon de Gand. Chef-d'œuvre* de **l'art primitif flamand**, une restauration de grande ampleur de ce retable a été entreprise de 2012 à 2020. Un des fruits de cette restauration est un site internet, Close to Van Eyck, qui propose au grand public un regard inédit sur l'utilisation concrète de l'imagerie sur un tableau ainsi que de très nombreux documents qui retracent l'ensemble du processus de restauration.[14]

[13] GILLES Matthieu, LAVIER Catherine, « Archives, analyses scientifiques, témoins anciens : de l'intérêt de croiser les sources dans l'optique d'un choix de restauration », *Les mémoires de la restauration, Journée d'étude*, 2020, p. 183-189 [en ligne] Disponible sur : https://merovingio.c2rmf.cnrs.fr/c2rmf/restauration/JDN2018.pdf
[14] Closer to Van Eyck » [en ligne] Disponible sur : http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#home

Les techniques d'imagerie et l'émergence du numérique offrent donc de très nombreuses informations aux restaurateurs. Ils sont équipés de dossiers d'analyse extrêmement complets avant même d'entamer le travail sur une œuvre, et ils bénéficient de l'expertise d'autres domaines afin de n'avoir plus aucun doute sur l'état de l'œuvre étudiée.

Partie 2 — Le repentir : part entière du processus créatif

Toutes ces informations, aussi précieuses soient-elles, ne répondent pas à toutes les questions qui se posent lors d'une campagne de restauration et ne constituent, en réalité, qu'une première étape vers l'interprétation d'une œuvre. C'est aux restaurateurs et conservateurs de chercher des pistes dans la vie de l'artiste et de son **œuvre** pour comprendre ce que signifient les repentirs qu'ils observent. Si certains sont très documentés, d'autres demandent un travail de recherche très laborieux, et la plupart ne mènent qu'à des théories auxquelles les spécialistes peuvent adhérer selon la qualité du raisonnement suivi.

Il est donc impossible d'apporter une réponse définitive à la question du « pourquoi » concernant le repentir. C'est l'une des particularités du milieu de l'histoire de l'art : les interprétations connues des œuvres reposent à la fois sur la production de l'artiste et sur la perception de son public. Le cas des repentirs est intéressant car, avec l'émergence des technologies permettant de les dévoiler, il questionne le regard que le public porte sur eux.

En étudiant plusieurs cas de repentirs et de repeints dévoilés grâce aux techniques d'imagerie, il est intéressant de constater les différentes interprétations qui en sont proposées selon le contexte et l'histoire de l'artiste et de son œuvre. Les repentirs de composition peuvent intervenir pour des raisons très diverses dans le processus de création, et ils se retrouvent chez tout type d'artistes.

8— Jean-Antoine Watteau, Pèlerinage à l'île de Cythère, 1717, Musée du Louvre [source : https://www.beauxarts.com/grand-format/ep-3-antoine-watteau-et-langelot-fantome/]

7 - Réflectographie infrarouge et détail du Pèlerinage à l'île de Cythère [source : https://www.beauxarts.com/grand-format/ep-3-antoine-watteau-et-langelot-fantome/]

1. *Le Pèlerinage à l'île de Cythère* : Watteau face à l'Académie

En 1717, Antoine Watteau présente le *Pèlerinage à l'île de Cythère* comme **morceau de réception** auprès de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Cette toile rencontre un fort succès et lui permet d'être admis à l'Académie. Sur cette œuvre, plusieurs groupes de personnages occupent le premier plan, des couples qui badinent paisiblement dans un décor tiré de la mythologie grecque. En effet, l'île de Cythère est le lieu mythique de la naissance de la déesse Aphrodite, et offre donc un cadre parfait à cette scène d'oisiveté.[15]

Cette toile est considérée comme la première d'un nouveau genre pictural que crée Watteau et qui sera repris par grand nombre de ses suiveurs : les fêtes galantes.[16] Au moment de se présenter à l'Académie, Watteau rencontre un problème : la **hiérarchie des genres** en place à l'époque considérait les scènes de portraits et de paysages comme inférieures aux scènes d'histoire ou mythologiques. Ainsi, pour satisfaire le jury de l'Académie sans trahir son style, Watteau invente ces scènes dans lesquelles des groupes de jeunes gens batifolent dans un paysage orné de référence mythologique. Le *Pèlerinage à l'île de Cythère* reçoit l'attribution de « peinture d'histoire », la plus haute selon la hiérarchie, tout en s'approchant dangereusement de la **peinture de genre** : Watteau a remporté son pari. Il est plus aisé, dès lors, de comprendre les repentirs qu'il a dû entreprendre sur son œuvre. En effet, une réflectographie infrarouge a permis de mettre en évidence la présence d'un angelot* dans la partie inférieure gauche de la toile. Il est d'ailleurs presque visible à l'œil nu, car Watteau utilisait des peintures très diluées pour obtenir un effet délicat : dos au public, il se confond dans la jupe d'une des figures féminines, elle-même de dos.[17] Ce n'est pas la présence d'un angelot dans ce genre de scène qui surprend (il y en a d'ailleurs tout un groupe qui s'envole dans la partie gauche de la composition), ce sont ses mains qui saisissent ou poussent les fesses de la femme derrière laquelle il se trouve : un comportement osé pas vraiment courant dans les salons feutrés de l'Académie.

[15] MIGNOT Claude (dir.), RABREAU Daniel (dir.), *Histoire de l'art Flammarion. Temps modernes : XVe-XVIIIe siècles*. Paris : Flammarion, 2011, p. 482-483
[16] MÉROT Alain (dir.), *Histoire de l'art, 1000-2000*. Paris : Hazan, 1999, p. 296-299
[17] BELMONT Sarah, « Ép. 3 Antoine Watteau et l'angelot fantôme », *Beaux-Arts* [en ligne] (Consulté le 26 juillet 2021). Disponible sur : https://www.beauxarts.com/grand-format/ep-3-antoine-watteau-et-langelot-fantome/

9 - Gustave Courbet, L'Homme blessé, entre 1844 et 1854, Musée d'Orsay [source : https://lesyeuxdargus.wordpress.com/2016/01/15/l-homme-blesse-de-gustave-courbet/]

Ce détail serait un emprunt à une toile de Pierre-Paul Rubens, *Le jardin de l'Amour* (1630-1635, musée du Prado), sur laquelle une scène similaire se déroule également dans la partie inférieure gauche de la composition. Watteau admirait l'œuvre de Rubens, mais il a probablement eu peur de froisser le jury de l'Académie avec cet angelot trop grivois. Le titre et la scène représentée évoquent d'ores et déjà l'idée d'amour libre, mais le tout est fait avec un regard presque innocent, non pas sensuel. Il a donc décidé de recouvrir cet angelot afin de répondre au goût du jury de l'Académie, et se permettre plus de liberté dans ses œuvres futures.

2. ***L'Homme Blessé*** **: un repentir sentimental ?**

Gustave Courbet est un peintre qui s'est illustré au XIX[e] siècle par son interprétation de **l'art romantique**. Au travers de ses œuvres, il a su s'approprier ce mouvement pour en faire naître un autre : **le réalisme**. Avec son *Enterrement à Ornans* (musée d'Orsay), réalisé entre 1849 et 1850, il provoque le scandale en accordant un format de peinture d'histoire à une scène de genre. La grande force de Courbet réside en cette capacité à mélanger les genres, à se défaire des règles pour proposer des toiles qui lui ressemblent et qui mettent en avant des scènes qui semblent sans intérêt.[18] Une autre grande caractéristique de Courbet, ce sont ses autoportraits : il en a réalisé tout au long de sa carrière, et ceux-ci révèlent beaucoup de la personnalité de l'artiste. Dans certains d'entre eux, il se met en scène, comme le très connu *Désespéré* (1848, collection particulière) ou encore *L'Atelier du peintre. Allégorie Réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (et morale)* (1855, musée d'Orsay), mais d'autres révèlent bien plus sur Courbet par ce qu'ils cachent que par ce qu'ils montrent.

C'est le cas de *L'Homme blessé*, réalisé entre 1844 et 1854, conservé au musée d'Orsay. De prime abord, il ressemble à un autoportrait parmi d'autres. Courbet se représente allongé contre un arbre, son manteau entrouvert révèle une chemise tachée de sang au niveau de la poitrine. Quelques indices nous éclairent sur la mise en scène : une épée posée dans la partie gauche de la toile indique qu'il s'agit d'un duelliste blessé, probablement à mort. Dans une lettre à Pierre-Joseph Proudhon, un de ses grands amis qu'il a d'ailleurs peint, il lui écrit même « La vraie

[18] DAGEN Philippe (dir.), HAMON Françoise (dir.*), Époque contemporaine : XIXe-XXIe siècles*. Paris : Flammarion. 2011, p. 158

11 - Radiographie de "L'Homme blessé" [source : https://www.beauxarts.com/grand-format/ep-4-lhomme-blesse-de-courbet-radiographie-dun-coeur-brise/]

12 - Gustave Courbet, La sieste champêtre, 1841, Musée des Beaux-Arts de Besançon [source : https://lesyeuxdargus.wordpress.com/2016/01/15/l-

10 - Détail de la radiographie de "L'Homme blessé" [source : https://lesyeuxdargus.wordpress.com/2016/01/15/l-homme-blesse-de-gustave-courbet/]

beauté ne se rencontre parmi nous que dans la souffrance et dans la douleur. Voilà pourquoi mon Duelliste mourant est beau ».[19]

Pourtant, l'expression sur le visage de Courbet ne correspond pas à celle d'un homme agonisant. Cela s'explique assez simplement : en 1973, Madeleine Hours et son équipe mènent une analyse sur *L'Homme blessé* et découvrent avec des radiographies la présence de deux compositions sous-jacentes.[20] La toute première semble être le portrait inachevé d'une jeune femme que Courbet aurait recouverte pour des raisons économiques. La seconde composition quant à elle s'avère bien plus intéressante : sur la radiographie, Courbet est déjà présent dans sa position actuelle, mais cette fois-ci une jeune femme est allongée sur lui, la tête posée sur sa poitrine. La scène évoque un dessin au fusain* qu'il a réalisé quelques années plus tôt, *La sieste champêtre* (1841, musée des Beaux-Arts de Besançon) dans lequel Courbet est assoupi au pied d'un arbre avec une femme dans les bras. Mais alors pourquoi un tel changement de composition ?

Pour comprendre ce choix, il faut connaître la vie de Courbet. Dans les années mille huit cent quarante, Courbet est en couple avec Virginie Binet, une femme qu'il a embauchée comme modèle. Ils seraient restés ensemble environ dix ans, avant que leur histoire ne se termine assez mal (Courbet n'a jamais reconnu l'enfant qu'elle a eu en 1847, déclaré « enfant naturel »). Lorsque Courbet réalise sa *Sieste champêtre*, il s'agit probablement d'un dessin préparatoire à l'élaboration d'un portrait du couple amoureux. Quand Virginie Binet le quitte, Courbet reprend sa toile et la modifie : il se vieillit et fait disparaître sa compagne pour laisser place à une blessure mortelle au niveau du cœur.[21] L'interprétation privilégiée est que Courbet se représente perdant, martyr, face aux critiques et à son rival sentimental.

Courbet restera très attaché à cette toile. Elle ne le quittera jamais : il ne l'exposera pas de son vivant et elle le suivra jusqu'à sa mort en exil en Suisse. Preuve qu'elle représentait plus qu'un

---

[19] « « L'homme blessé » de Gustave Courbet » [en ligne] Les yeux d'Argus (blog). (Consulté le 15 juillet 2021). Disponible sur : https://lesyeuxdargus.wordpress.com/2016/01/15/l-homme-blesse-de-gustave-courbet/

[20] DE SAINT RIQUIER Célia, « Courbet romantique, Autoportrait de l'homme blessé ». [en ligne] Coupe-File Art (blog). (Consulté le 15 juillet 2021). Disponible sur : https://www.coupefileart.com/post/courbet-romantique-autoportrait-de-l-homme-blessé

[21] BELMONT Sarah, « Ép. 4 « L'Homme blessé » de Courbet : radiographie d'un cœur brisé » [en ligne] *Beaux-Arts*. (Consulté le 15 juillet 2021). Disponible sur : https://www.beauxarts.com/grand-format/ep-4-lhomme-blesse-de-courbet-radiographie-dun-coeur-brise/

13 - Jean-François Millet, L'Angélus, entre 1857 et 1859, musée d'Orsay [source : https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/langelus-345]

simple autoportrait et que, avec ses deux compositions, Courbet se livre dans un geste digne du mouvement romantique.

3. *L'Angelus* de Millet : spéculation et obsession de Dalí

Entre 1857 et 1859, Jean-François Millet réalise son *Angélus*. La toile représente deux paysans, un homme et une femme, qui ont interrompu leur travail aux champs pour se recueillir et réciter l'angélus : l'homme s'est découvert et a la tête baissée, la femme a les mains jointes. Leurs outils, une fourche, une brouette et un panier, sont comme abandonnés autour d'eux. Ils sont représentés seuls, et les couleurs du crépuscule camouflent leurs traits pour les rendre anonymes.[22]

En parlant de cette œuvre, Jean-François Millet déclarait « L'*Angélus* est un tableau que j'ai fait en pensant comment, en travaillant autrefois dans les champs, ma grand-mère ne manquait pas, en entendant sonner la cloche, de nous faire arrêter notre besogne pour dire l'angélus pour ces pauvres morts. »[23] Inspiré par ses souvenirs d'enfance et fort de l'impulsion créative de **l'école de Barbizon**, Millet s'est attaché à représenter les paysans dans leur quotidien avec une délicatesse rare : il a cherché par son travail à donner une grandeur à ses personnages. Ici, l'instant est rendu universel par l'anonymat de ces silhouettes.[24]

Le tableau a une histoire assez mouvementée : il s'agit d'une commande d'un collectionneur américain qui ne le réceptionnera pas. Il va donc de collection en collection en augmentant en valeur à chaque propriétaire. En 1889, le musée du Louvre aimerait s'en porter acquéreur lors de la vente Secrétan, mais cette décision provoque alors une affaire d'État entre la droite royaliste et le gouvernement.[25] Les premiers voient en cette œuvre une toile politique faisant échos à la lutte des classes en mettant en exergue les paysans des classes pauvres, alors que le

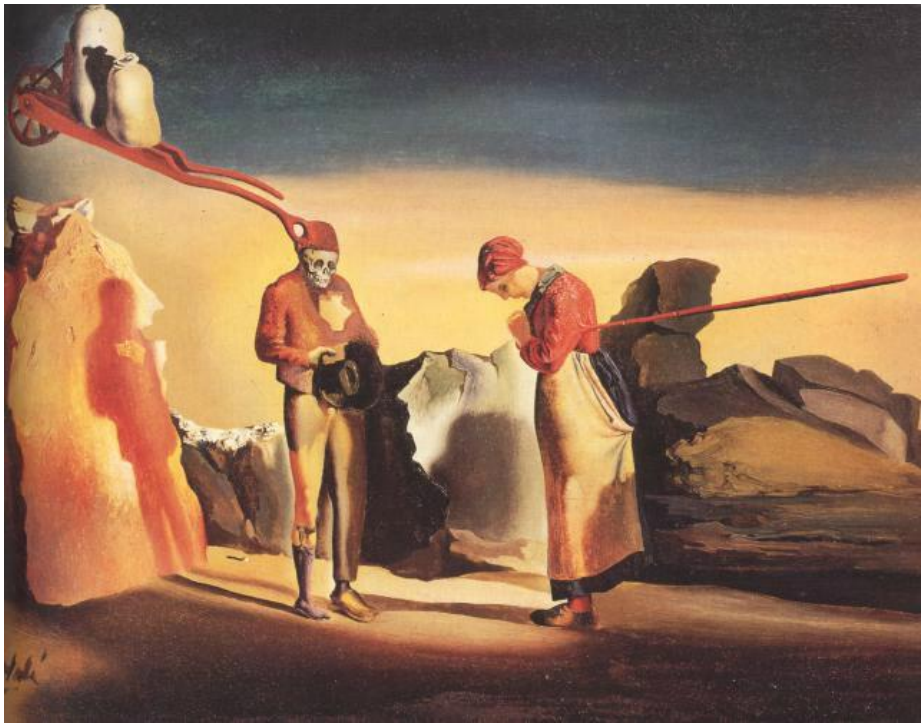
[22] « L'Angélus-Jean-François Millet | Musée d'Orsay » [en ligne] (Consulté le 19 août 2021). Disponible sur : https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/langelus-345.

23 « L'Angélus-Jean-François Millet | Musée d'Orsay » [en ligne] (Consulté le 19 août 2021). Disponible sur : https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/langelus-345.

[24] « L'Angélus | Panorama de l'art » [en ligne] (Consulté le 19 août 2021). Disponible sur : https://www.panoramadelart.com/angelus-jean-francois-millet.

[25] « "L'Angélus" de Jean-François Millet du 26 juillet 2015 — France Inter » [en ligne] (Consulté le 19 août 2021). Disponible sur : https://www.franceinter.fr/emissions/bav-art-dages/bav-art-dages-26-juillet-2015.

15 - Salvador Dalí, Réminiscence archéologique de l'"Angélus" de Millet, 1934, Salvador Dali Museum [source : https://www.salvador-dali.org/fr/oeuvre/catalogue-raisonne-peinture/obra/400/reminiscence-archeologique-de-l-angelus-de-millet]



14 - Salvador Dalí, L'atavisme du crépuscule, 1934, Kunstmuseum d'Orsay [source : https://www.salvador-dali.org/fr/oeuvre/catalogue-raisonne-peinture/obra/335/les-atavismes-du-crepuscule-phenomene-obsessif]

Louvre souhaite de son côté garder le tableau dans les collections françaises plutôt que de le voir passer dans les mains des musées américains. Il est finalement acheté par un marchand, et il ne rentrera ans les collections du Louvre qu'en 1909 à la mort de son propriétaire qui le lègue à l'État français. En 1986, il est transféré au musée d'Orsay lors de sa création. C'est suite au parcours de cette œuvre que le droit de suite sera instauré en France, car *L'Angélus* que l'artiste avait vendu 1 000 francs de son vivant s'est revendu 553 000 francs quinze ans plus tard, alors même que les héritiers de Millet vivaient dans la pauvreté.

Mais son histoire ne s'arrête pas là : dans les années trente, l'artiste Salvador Dalí est pris d'une obsession pour *L'Angélus*. Il lui consacre un livre en 1938, *Le Mythe tragique de l'Angélus de Millet*, dans lequel il applique sa méthode paranoïaque-critique pour proposer plusieurs interprétations de l'œuvre. Selon lui, loin d'une scène de prière, les deux personnages évoquent des pulsions sexuelles bridées, et la toile s'inscrirait avec les autres œuvres de Millet dans une série représentant le triangle œdipien. Il est ainsi persuadé que l'absence d'une troisième figure, qui représenterait le fils, prouve qu'il s'agit en réalité d'une scène de funérailles et que le panier au sol serait un cercueil.[26] Il réalisera jusqu'à 80 versions de *L'Angélus* selon cette interprétation. Il est si insistant auprès du Louvre que le musée décide en 1963 de réaliser une radiographie de l'œuvre. S'il est impossible de consulter la radiographie, le musée rapporte cependant qu'à l'emplacement du panier se trouve bien un caisson noir qui a été recouvert.

Il n'existe pas d'explication officielle de la part de Millet concernant ce repentir, les spécialistes sont donc contraints de spéculer : pour Dalí cela confirme sa théorie du triangle œdipien, selon d'autres spécialistes il s'agirait effectivement d'une scène de funérailles que Millet aurait pu penser trop macabre pour le grand public.

[26] KOREICHO Nicolas, « L'Angélus de Millet et son mythe caché ». [en ligne] *Institut Français de Psychanalyse* (blog). (Consulté le 19 août). Disponible sur : https://institutfrancaisdepsychanalyse.com/langelus-de-millet-et-son-mythe/.

Partie 3. La question des repeints lors de la restauration

Les restaurateurs et conservateurs sont souvent amenés à prendre des décisions lors des campagnes de restauration. En effet, avec l'apport de l'imagerie, toute l'histoire de l'œuvre se révèle aux conservateurs et restaurateurs, ce qui permet de découvrir non seulement les repentirs, mais également les repeints. Or, pendant de très nombreuses années, les repeints étaient monnaie courante dans le milieu de la restauration : les spécialistes n'hésitaient pas à repeindre ou recouvrir des parties entières de tableaux, parfois en prenant de grandes libertés par rapport à l'œuvre originale. En effet, si aujourd'hui les principes de restauration privilégient les techniques non invasives et réversibles, cela n'a pas toujours été le cas, et de nombreuses campagnes de restauration s'attachent aujourd'hui à corriger ces interventions passées.

Au-delà des restaurateurs, certaines œuvres ont subi les assauts de tiers bien pensants dont les repeints peuvent totalement modifier la composition visible aujourd'hui. Au XIX^{e} siècle par exemple, de nombreux collectionneurs et amateurs d'art s'estiment aptes à restaurer eux-mêmes leurs œuvres, confortés dans leur choix par la parution d'ouvrages techniques très largement diffusés dans Paris. Les restaurateurs, selon le contexte qui entoure les repeints, sont donc amenés à argumenter leurs choix de restauration.

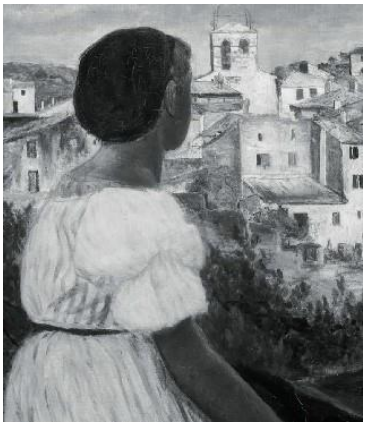
1. *La Robe rose* : Frédéric Bazille et « cet animal de Moline »

Frédéric Bazille est un peintre originaire de Montpellier qui fut l'un des pionniers de **l'impressionnisme**. Dans son atelier parisien, il fréquente tous les plus grands noms du milieu artistique de son époque : Renoir, Monet, Cézanne, Courbet, Degas, Manet, Zola, Verlaine… Une véritable amitié lie ces jeunes artistes à la recherche d'un renouveau pictural. Bazille meurt prématurément au combat en 1870 à l'âge de 18 ans, mais il laisse derrière lui une production artistique d'une grande qualité, empreinte des fondements de l'impressionnisme.[27]

Lors d'un séjour dans sa maison familiale à l'été 1864, il réalise *La Robe rose*, probablement l'une de ses toutes premières œuvres. Le tableau représente une jeune fille de dos, assise sur un

[27] GRAHAM-DIXON Andrew (dir.), *Art : l'histoire de l'art en images*. Paris : Flammarion. 2009, p. 352

18 - Frédéric Bazille, La Robe rose, 1864, musée d'Orsay source : [https://journals.openedition.org/techne/33]



17 - Détails de la radiographie de La Robe rose [source : [https://journals.openedition.org/techne/335]

16 - Réflectographie infrarouge de La Robe rose [source : [https://journals.openedition.org/techne/335]

muret et vêtue d'une longue robe rose. Une ville se détache en arrière-plan. La palette est chaude et le rose se détache très clairement dans la composition.

Une radiographie réalisée par le C2RMF révèle que Bazille a effectué quelques repentirs pour modifier notamment la position de son modèle : elle se tenait à l'origine de trois quarts, son visage était tourné vers la droite, ses deux bras étaient visibles et elle portait une robe plus ample. Si Bazille a réalisé un dessin préparatoire, il ne l'a pas entièrement reporté sur sa toile : le dessin sous-jacent ne révèle que la structure globale du village en arrière plan ainsi que le contour des arbres.[28]

Pourtant ce qui est intéressant pour cette toile, ce n'est pas le travail de Bazille lui-même, mais celui d'un autre. Bazille retourne à Paris avant d'achever sa toile, et il reçoit un courrier de son père en décembre 1864 l'informant que ce dernier a voulu faire photographier la toile par un peintre local, Huguet-Moline. La toile, qui avait mal séché, présentait des craquelures* prématurées, et d'après la lettre du père de Bazille, Huguet-Moline « trouvant que sa photographie ne ressortait pas assez, a pris sur lui sans rien dire à personne, de passer de la couleur sur les parties écaillées de ta figure. J'ai été très vexé quand je me suis aperçu de ces retouches, malheureusement le mal était fait. Le bras et la joue de Thérèse n'ont pas gagné au changement, tu arrangeras cela comme tu l'entendras si tu conserves cette étude. »[29] Et effectivement, Bazille notera : « Cet animal de Moline a bien tripoté mon tableau, mais j'en fais d'autres pour le remplacer.»[30] L'étude de l'œuvre montre qu'effectivement, Bazille a repris la toile après sa première réalisation : il y a des traces de raclage au **couteau** qui prouvent qu'il a gratté les surépaisseurs de matière, ainsi que des bulles et grumeaux sur la surface qui font penser que le peintre a utilisé des solvants pour dissoudre la couche colorée. Commencé en 1864, il a donc très probablement repris la toile courant 1865, ce qui explique la différence stylistique entre cette toile et ses autres réalisations de 1864. Cependant, Bazille reproduira la même erreur avec cette deuxième étape qu'avec la première : le fond trop gras de son travail gêne le séchage, et des craquelures prématurées apparaissent à nouveau sur l'œuvre.

[28] MOTTIN Bruno, « L'œuvre de Frédéric Bazille (1841-1870) examiné au laboratoire », *Technè*, n° 46 (2018), p. 30-38

[29] SCHULMAN Michel, *Frédéric Bazille, 1841-1870, catalogue raisonné*. Paris : Éditions de l'Amateur/Éditions des catalogues raisonnés, 1995, p. 341

[30] Schulman Michel, *Frédéric Bazille, 1841-1870, catalogue raisonné*. Paris : Éditions de l'Amateur/Éditions des catalogues raisonnés, 1995, p. 343

19 — Michel-Ange, Le Jugement dernier, 1536-1541, chapelle Sixtine, Vatican [source : https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/giudizio-universale.html]

2. Les culottes du *Jugement dernier*

La chapelle Sixtine est incontestablement l'un des chefs-d'œuvre* de Michel-Ange. Le *Jugement dernier*, fresque* monumentale de 13,70 mètres sur 12,20 mètres, est une commande du pape Clément VII à Michel-Ange pour remplacer des fresques du Pérugin très endommagées. Le projet met du temps à démarrer, notamment parce que Michel-Ange est débordé par de nombreux projets de grande envergure (il travaille d'ailleurs à ce moment-là sur le tombeau de Jules II). C'est finalement le successeur de Clément VII, Paul II, qui relance le projet en proposant un salaire conséquent à Michel-Ange pour le convaincre de commencer le travail. Il réalise sa fresque entre 1536 et 1541.[31]

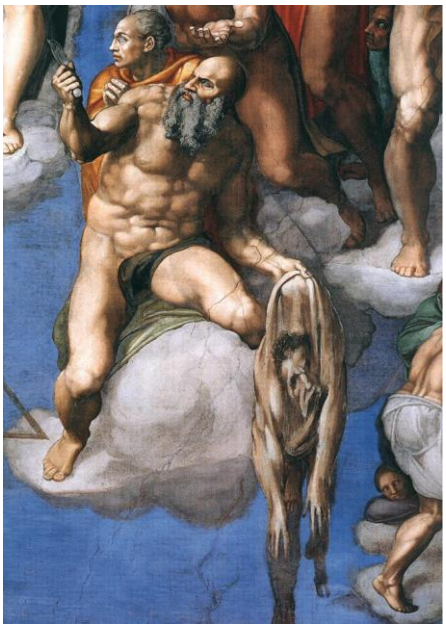
Michel-Ange décide de représenter la Parousie*, seconde venue du Christ, dans une composition qui évoque une vision chaotique, avec presque 400 personnages rassemblés en différents groupes. Un de ses collaborateurs, Sebastiano del Piombo, devait participer au travail avec lui, mais les deux artistes se brouillent, car ils ne sont pas d'accord sur la technique à employer. Sebastiano del Piombo souhaite utiliser la technique de l'huile sur plâtre, mais Michel-Ange insiste pour réaliser l'œuvre en fresque. Finalement, comme c'est presque toujours le cas, Michel-Ange travaillera seul malgré son âge, à l'exception d'un assistant qui aura coloré le fond, car il ne fait confiance à personne.

La fresque est un chef-d'œuvre de représentation du corps humain : Michel-Ange a fait preuve de grande créativité pour les positions des personnages, qui sont tous nus. Le maitre est au sommet de son art : à 60 ans, il maitrise parfaitement le mouvement. C'est une exaltation de la chair qui lui sera reprochée par la suite.[32] En effet, avant même que le travail soit terminé, alors que le pape visite la chapelle, son maitre de cérémonie Biagio da Cesena aurait déclaré que « cette foule de figures nues était très mal placée dans un lieu si respectable, et qu'elle convenait

[31] « *Le Jugement dernier* (Michel-Ange) » [en ligne] (Consulté le 10 juillet 2021). Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Le_Jugement_dernier_(Michel-Ange)&oldid=186634188.

[32] « 1541 : le "Jugement dernier" de Michel-Ange, une œuvre digne d'un bordel ? » [en ligne - podcast] France Culture. (Consulté le 10 juillet 2021). Disponible sur : https://www.franceculture.fr/emissions/lanachronique-culturelle/1541-le-jugement-dernier-de-michel-ange-une-oeuvre-digne-dun-bordel.

21 - Détail de saint Blaise et sainte Catherine [source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_giudizio_universale,_dettagli_24_san_biagio_e_santa_caterina.jpg?uselang=fr]



20 - Détail de saint Barthélemy tenant une peau écorchée qui porte les traits de Michel-Ange [source : https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/3sistina/lastjudg/4lastjud.html]

22 - Détail de Minos [source : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo,_giudizio_universale,_dettagli_50.jpg?uselang=fr]

mieux à une salle de bains ou à une taverne qu'à la chapelle du pape ».[33] Après cette remarque, Michel-Ange décide de donner à son Minos, le juge des enfers, les traits de Biagio da Cesena.

Cette remarque est annonciatrice des problèmes qui attendent Michel-Ange. Dès l'achèvement de son œuvre, il est vivement critiqué et accusé de ne pas respecter la bienséance dans un lieu si solennel et d'avoir uniquement voulu répondre à son envie artistique plutôt que d'être fidèle à la description scripturaire* du Jugement dernier. On lui reproche de mélanger figures païennes et chrétiennes, mais aussi son choix de représenter un Christ imberbe. Il est défendu avec ferveur par Giorgio Vasari, qui parvient à calmer les critiques qui exigeaient la destruction de la fresque.

C'est finalement Paul II qui, après la mort de Michel-Ange, décide de faire appel au peintre Daniele da Volterra pour modifier la fresque : il le charge de « rhabiller » les personnages de la fresque afin de la rendre plus décente.[34] Le peintre, grand admirateur de Michel-Ange, ne couvre qu'une vingtaine de personnages de draperies légères afin de ne pas dénaturer l'œuvre originale. Il sera rappelé et devra finalement en couvrir davantage. Il héritera alors du surnom de *Il Braghettone* (traduit par « le culottier »). Il est aussi à l'origine d'un repeint majeur sur les personnages de saint Blaise et sainte Catherine, représentés à l'origine nus et dans une position jugée inconvenante. Daniele da Volterra habillera les deux personnages et changera la position du visage de saint Blaise pour qu'il regarde vers le Christ plutôt que vers la sainte. Après la mort d'*Il Braghttone*, deux autres peintres continueront le travail de censure à la demande du Vatican. Au final, ce sont une quarantaine de personnages qui seront « rhabillés » à *fresco secco.*[35]

Lors de la campagne de restauration du *Jugement dernier* de 1990 à 1994, les restaurateurs ont donc été confrontés à un problème de taille : faut-il conserver ces repeints ou les retirer afin de retrouver l'œuvre telle qu'elle a été conçue par Michel-Ange ? En effet, si les repeints étaient contre la volonté de l'artiste, ils représentent un moment important dans l'histoire de l'œuvre et en font partie à part entière. Le travail de nettoyage des vernis, assombris par la crasse et les dépôts des bougies, a déjà permis de retrouver les couleurs d'origine alors que l'œuvre était considérée comme très sombre, et de redécouvrir des détails et des personnages enfouis sous la

[33] VASARI Giorgio, LECLANCHÉ Léopold, Vies des peintres, sculpteurs et architectes, tome 5. Paris : J. Tessier, 1839, p.156

[34] TARTUFERI Angelo, *Michel-Ange*. Florence : Bagno a Ripoli, Scala, 2014, p. 100-105

[35] « *Le Jugement dernier* (Michel-Ange) » [en ligne] (Consulté le 10 juillet 2021). Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Le_Jugement_dernier_(Michel-Ange)&oldid=186634188.

23 - Gustave Courbet, Cerf dans la forêt, 1867, château de Flers [source : https://journals.openedition.org/techne/353]

saleté. Au final, une partie des repeints a été retirée, mais ceux réalisés au XVI[e] siècle ont été conservés comme témoignage historique in situ de la Contre-Réforme.[36] Les repeints ici occupent un rôle pédagogique et présente une alternative inattendue à la restauration d'œuvre.

3. La dérestauration de Courbet

Si Courbet a su créer la controverse avec ses œuvres les plus romantiques, il a également réalisé de nombreuses toiles représentant des cerfs et des chiens de chasse dans la forêt.[37] Ces œuvres, moins connues dans le répertoire* de l'artiste, montrent les leçons qu'il a tirées de son séjour auprès de l'école de Barbizon, mais également de l'influence considérable de John Constable sur l'art français des années 1820-1830s. Au Salon de Paris de 1824, John Constable expose sa *Charrette de foin* (1821, National Gallery), un paysage de vie champêtre d'apparence simple sur lequel se côtoient homme et animaux. La toile reçoit un accueil bien plus chaleureux qu'en Angleterre : les artistes français sont bien plus réceptifs à cette représentation non idéalisée de la nature, avec une palette plus proche du réel. Cette toile marque un véritable tournant pour l'école de Barbizon et le romantisme français.[38]

Le Cerf dans la forêt de Courbet, réalisé en 1867 et conservé au château de Flers présente de nombreuses similitudes avec l'œuvre de John Constable, ce qui prouve que Courbet a été très inspiré par son œuvre. Il s'agit d'une composition simple dans laquelle un cerf examine un sous-bois. La nature est présentée sans apparat, tel que Courbet l'a observée. Cependant, l'œuvre telle qu'elle était visible jusqu'en 2018 présentait de très nombreuses altérations qui n'étaient pas de la main de l'artiste. Il s'agit de restaurations non documentées, possiblement effectuées par un des propriétaires de la toile.

Le C2RMF s'est aidé de l'imagerie afin de déterminer la quantité des repeints et de planifier l'étendue du travail nécessaire. Les repeints sur la toile n'étaient pas seulement de l'ordre du

[36] MÉROT Alain (dir.), *Histoire de l'art, 1000-2000*. Paris : Hazan, 1999, p. 168

[37] HELOU-DE LA GRANDIERE Pauline, « Visite d'atelier : Restauration d'œuvres d'art: Gustave Courbet : Cerf dans la forêt — Restauration fondamentale » [en ligne] *Visite d'atelier* (blog). Consulté le 21 octobre 2021. Disponible sur : http://visite-d-atelier.blogspot.com/2016/01/nettoyage-en-cours-dune-oeuvre-de.html.

[38] GOMBRICH E. H., *Histoire de l'art,* Paris : Phaidon, 1995, p. 508

25 - le Cerf dans la forêt avant sa dérestauration [source : https://journals.openedition.org/techne/353]

24 - John Constable, La Charrette de foin, 1821, National Gallery [source : https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-hay-wain]

remplissage pour combler un espace où la peinture serait abimée : de grandes libertés créatives ont été prises notamment avec l'ajout d'un rocher dans le sous-bois et de troncs pour masquer le sol, un changement des couleurs du ciel et du feuillage, et des aplats* de peinture brune au premier plan. Toutes ces modifications assemblées changent totalement le rendu de la toile : l'impression est complètement différente de l'intention initiale de Courbet. De plus, un vernis de mauvaise qualité créant un faux vieillissement de l'œuvre (appelé « vernis à craqueler » ou « vernis à vieillir »), appliqué après ces modifications probablement pour harmoniser les repeints, est venu dénaturer à son tour la toile.[39]

Les restaurateurs ont donc dû entreprendre un travail de **dérestauration** afin de retrouver l'œuvre de Courbet. Ils ont d'abord effectué des tests de solvants sur deux espaces délimités, et le résultat ne s'est pas fait attendre : la palette de Courbet s'est révélée bien plus proche de celle de Constable qu'il n'y semblait. La toile est devenue beaucoup plus claire, la composition est plus lisible et rend bien plus compte de l'influence du peintre anglais. On parle ici de dérestauration, car les interventions visaient à retirer le travail des précédents restaurateurs.[40]

[39] HELOU-DE LA GRANDIERE Pauline, GERIN-PIERRE Claire, MOTTIN Bruno, TARANTOLA Hélène, « Gustave Courbet : une dérestauration spectaculaire du *Cerf dans la forêt* », *Technè*, n°46 (2018), p. 39-43.

[40] HELOU-DE LA GRANDIERE Pauline « Visite d'atelier : Restauration d'œuvres d'art: Restauration en cours du "Cerf dans la forêt" de Gustave Courbet ». [en ligne] *Visite d'atelier* (blog). Consulté le 21 octobre 2021. Disponible sur : http://visite-d-atelier.blogspot.com/2015/01/restauration-en-cours-du-cerf-dans-la.html.

CONCLUSION

L'évolution des techniques d'imagerie employées en histoire permet de faire de nombreuses découvertes très utiles non seulement pour les restaurateurs, mais aussi pour les chercheurs. Pour autant, ces images ne sont qu'un élément de réponse, voire de nouveaux mystères pour les spécialistes, d'autant plus que chaque repentir a sa propre explication. Leur étude pourrait constituer un domaine de spécialité à part entière, car ils sont très révélateurs du processus créatif des artistes, mais aussi du contexte qui entoure l'exécution d'une œuvre. Grâce aux progrès des techniques d'imagerie, les spécialistes découvrent les dessous d'œuvres qu'ils n'avaient jamais pu observer auparavant.

Ces dernières années, les démarches pédagogiques visant à faire découvrir le métier de restaurateur et le processus créatif des artistes se sont multipliées. Des musées, comme Orsay, organisent des campagnes de restauration dans un espace accessible aux visiteurs : *l'Atelier du Peintre* de Courbet a été l'objet d'une restauration réalisée dans une des salles accessibles aux visiteurs, derrière des panneaux en verre. Le musée de l'Œuvre de Santa Croce qui se situe à Florence dispose d'un atelier de restauration dans l'une des salles, lui aussi visible par le public. Le musée possède d'ailleurs une œuvre de Cimabue, le *Crucifix de Santa Croce*, qui a été fortement endommagé lors des inondations qui ont ravagé Florence en 1966 : les restaurateurs ont fait le choix de laisser l'œuvre dans son état après la catastrophe, sans la restaurer, afin qu'elle serve de témoignage. La restauration (ou son absence) deviennent donc un sujet qui implique de plus en plus les non-spécialistes.

C'est en cela que les repentirs fascinent. Faut-il révéler au grand jour un élément que l'artiste lui-même a recouvert ou modifié ? Et qu'en est-il des repeints ? Qui est en droit de décider ? Autant de questions auxquelles les réponses, multiples, évoluent au fil des nouvelles découvertes rendues possibles par la technologie.

TRADUCTION - TEXTE SUPPORT

Avertissement au lecteur

Les termes qui font l'objet d'une fiche terminologique sont présentés en **gras et soulignés** et sont suivis du numéro de fiche indiqué en exposant ([FICHE N°01], [FICHE N°02], etc.). Les termes présents dans le glossaire sont simplement **en gras**. Cette convention s'applique uniquement lors de la première occurrence des termes dans le corps du texte.

Les termes ou passages commentés dans la partie III. STRATÉGIE DE TRADUCTION sont surlignés en gris et suivis d'un chiffre en exposant indiquant le numéro de l'extrait ([EXTRAIT N° 1], etc.).

Les pages ci-après présentent en vis-à-vis le texte source (sur la page de gauche) et la traduction qui a été réalisée pour les besoins du présent mémoire (sur la page de droite).

Les références de l'article dont est extrait le texte support sont les suivantes :

JACKALL Yuriko, K.DELANEY John, SWICKLIK Michael. 'Portrait of a woman with a book': a 'newly discovered fantasy figure' by Fragonard at the National Gallery of Art, Washington. Source : The Burlington Magazine, Vol. 157, No. 1345, Art in France (April 2015), pp. 248-254

Cet extrait compte 3 583 mots.

La traduction compte 3 972 mots.

‘Portrait of a woman with a book’: a ‘newly discovered fantasy figure’ by Fragonard at the National Gallery of Art, Washington

by YURIKO JACKALL, JOHN K. DELANEY and MICHAEL SWICKLIK

ON IST JUNE 2012, a drawing by Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) appeared at public auction. The work in question showed three rows of 'thumbnail-sized' **sketches**, eighteen small drawings in total. Seventeen were annotated with scribbled names, fourteen were identifiable with one or another of the artist's 'fantasy figures', and the remaining four suggested still-unknown works of a similar type. For scholars of eighteenth-century French art, the discovery was momentous. Broad re-evaluations of the meaning and parameters of the 'fantasy figure' series were called for and undertaken. Public re-interpretation of individual paintings followed, most prominently in the pages of *Le Figaro* where it was declared that the figure formerly considered to be Denis Diderot (1713-84) had suffered from a long-term case of mistaken identity[EXTRAIT N° 1]. At the National Gallery of Art, Washington, the revelations of the drawing prompted a two-year investigation of *Young girl reading*, conducted as a collaborative effort of the curatorial, conservation and science divisions[EXTRAIT N° 2].

Before 2012, the relationship between *Young girl reading* and the 'fantasy figure' ensemble was frustratingly ambiguous. Powerful evidence supported a connection between the two. The dimensions of the Gallery's picture, 81 by 65 cm., are identical, or nearly so, to those of the more firmly established works in the group. Its palette, dominated by deep yellows, mauves and roses, recalls the colouring of *Portrait of M. de La Bretèche*; its energetic, gestural brushwork reappears throughout the canvases; its costume, with its elaborate collar, evokes the elegant dress *à l’espagnole* of the other models.

« *Portrait d'une femme avec un livre* » : découverte d'une « nouvelle figure de fantaisie » par Fragonard à la National Gallery of Art de Washington.

Par Yuriko Jackall, John K. Delaney et Michael Swicklik

LE 1ER JUIN 2012, un dessin de Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) est apparu lors d'une vente aux enchères publique. L'œuvre en question présentait trois rangées d'**esquisses**[FICHE N° 03] de petite taille formant un ensemble de dix-huit dessins. Dix-sept d'entre eux étaient annotés de noms gribouillés, quatorze pouvaient être identifiés comme des « **figures de fantaisie** », et les quatre restants suggéraient des œuvres encore inconnues du même type. Pour les connaisseurs de l'art français du XVIIIe siècle, il s'agit d'une découverte capitale. Celle-ci a invité à une vaste remise en question de l'interprétation et des critères définissant la série des « figures de fantaisie ». S'en est suivie une réinterprétation publique de chaque tableau, notamment dans les pages du *Figaro* qui a annoncé qu'un portrait jusque là présenté comme celui de Denis Diderot (1713-1784) était depuis longtemps un cas d'erreur sur la personne[EXTRAIT N° 1]. À la National Gallery of Art de Washington, les révélations causées par ce dessin ont été le point de départ d'une enquête de deux ans sur *Jeune fille lisant*, réalisée en collaboration avec les départements de la conservation, de la restauration et des sciences[EXTRAIT N° 2].

Avant 2012, la relation entre *Jeune fille lisant* et le groupe des « figures de fantaisie » était d'une ambiguïté frustrante. Des preuves solides corroboraient une connexion entre les deux. Les dimensions du tableau de la National Gallery, 81 par 65 cm, sont quasi identiques à celles des œuvres plus clairement identifiées au sein du groupe. Sa palette, dominée par des jaunes, mauves et roses profonds, rappelle les couleurs du *Portrait de Louis Richard de la Bretèche en costume de fantaisie*. Sa facture énergique et son geste réapparaissent à travers toutes les toiles. Son costume au col élaboré évoque les élégantes tenues à l'espagnole des autres modèles.

Yet if these dramatic, overtly posed representations were portraits - a popular interpretation even before 2012, as demonstrated by the erroneous assignation of titular names such as Diderot - *Young girl reading* was unlikely to be of the same vein. While the other models appear conscious of the viewer's gaze, the subject of the Gallery's painting retreats resolutely into her book. Her delicate profile with its upturned nose, rounded chin and beribboned hair reappears almost feature for feature in numerous genre and narrative paintings by Fragonard. The visual distinction was acknowledged by eighteenth-century spectators: when *Young girl reading* figured at the Leroy de Senneville sale of 1780, it was described as a half-length depiction of an anonymous single figure and thereby assimilated into the many generic representations of reading women popular at the time[EXTRAIT N° 3].

To complicate matters, an X-radiograph made in 1985 revealed an earlier composition lying beneath the model's profile, an outwardly turned face wearing what appears to be an inquisitive expression and a large headdress. In demeanour and costume, the face in the X-radiograph seemed coherent with the other 'fantasy figures'.[EXTRAIT N° 4]. However, its thick eyebrows and pronounced nose appeared more masculine than feminine, and the possibility was raised in scientific and art-historical literature that the features might actually belong to the face of a man.

In the same year, cross-sectional analysis was performed on two areas of *Young girl reading*: the lilac cushion and the greenish- grey patch to the right of the current head. Examination of the first sample revealed only a thin layer of lilac-coloured paint glaze* applied directly over the ground. In the second sample, made in an area of known change in the X-radiograph, no dirt or varnish was found between the paint layers.

Pourtant si ces représentations dramatiques prenant ouvertement la pose étaient des portraits — une interprétation déjà populaire bien avant 2012, comme le prouve l'attribution erronée de certains titres tels que Diderot — *Jeune fille lisant* ne semblait pas être de la même nature. Là où les autres modèles paraissent conscients du regard du spectateur, le sujet du tableau de la National Gallery se retranche résolument dans son livre. Son profil délicat au nez retroussé, au menton arrondi et aux cheveux ornés de rubans réapparait presque trait pour trait dans de nombreuses peintures de genre et d'histoire de Fragonard. La distinction visuelle est notée par les spectateurs du XVIII^{e} siècle : lorsque *Jeune fille lisant* a figuré à la vente de la collection Leroy de Senneville de 1780, elle était décrite comme une représentation en buste d'un personnage seul et anonyme, et assimilée de fait aux nombreuses représentations de femmes lisant, populaires à l'époque. [EXTRAIT N° 3]

Une radiographie X réalisée en 1985 est venue compliquer les choses en révélant une composition antérieure sous le profil du modèle : un visage tourné vers l'extérieur arborant une expression inquisitrice et portant une large coiffe. Le visage sur la radiographie, par son attitude et son costume, semblait correspondre aux les autres « figures de fantaisies ». [EXTRAIT N° 4] Cependant, ses sourcils épais ainsi que son nez prononcé paraissaient plus masculins que féminins : la littérature en science et en histoire de l'art a soulevé la possibilité que les traits puissent en réalité appartenir au visage d'un homme.

L'analyse d'une coupe transversale a été menée la même année sur deux zones de *Jeune fille lisant* : le coussin lilas et l'espace gris tirant sur le vert à droite de la tête actuelle. Un examen de ce premier échantillon n'a dévoilé qu'une fine couche de glacis de couleur lilas appliqué directement sur le fond. Sur le second échantillon, réalisé dans une zone dans laquelle la radiographie avait révélé un changement, aucune crasse ni aucun vernis n'a été trouvé entre les couches de peinture.

These results suggested that only an isolated portion of the composition (the head and its surrounding area) had been altered within a broad time frame. The absence of dirt or varnish suggested that change might technically have taken place in as little as a few months. But it was equally possible that significant time elapsed before the application of the top layer: depending upon storage conditions, it might take as much as a decade for sufficient dirt to accumulate to be visible in a cross-section; a painting such as *Young girl reading* could require a full year to dry before varnishing. Two plausible scenarios thus emerged: the modification of the head might have occurred as Fragonard adjusted his initial composition, presumably in the course of an organic creative process leading towards a final result, *Young girl reading*. Or, he might have reworked his painting at a significantly later date, implying a more fragmented procedure. Without further certainties, the picture remained the subject of speculation until the drawing emerged to fuel new research.

A sketch relating to *Young girl reading* is easily recognisable in the upper-left corner of the sheet. The quickly rendered female figure is propped upright by a large cushion. She holds a book and turns a shoulder outwards. Other elements in the painting are noted in shorthand: on the right, parallel strokes drawn from top to bottom correspond to the wall; the window railing runs the length of the lower part of the image.[EXTRAIT N° 5] Differences between sketch and painting are also evident: in the former, the hair is not described and the sitter wears only a slight ruffle at her neck instead of the wider collar seen on the painted figure.[EXTRAIT N° 6] Most surprisingly, the face of the sketched figure is turned outwards at a three-quarter angle, showing discernible, albeit perfunctory, facial features (two dots for the eyes, an 'L' shaped mark for the nose) that seem to correspond to those visible in the 1985 X-radiograph.

On the basis of this new evidence, we started research on *Young girl reading* in December 2012, aided and encouraged by Marie- Anne Dupuy-Vachey, who conducted a simultaneous study of the broader implications of the drawing. Our project had three articulated objectives: to identify the painterly alterations that produced *Young girl reading* in its current state; to determine the time frame for these alterations; and to explore why such changes were made within the context of the series as a whole.

Ces résultats indiquent que seule une partie isolée de la composition (la tête et la zone qui l'entoure) a été modifiée sur une large période. L'absence de crasse ou de vernis suggère que ce changement a pu se produire sur une période de seulement quelques mois. Mais il est tout à fait possible qu'une période de temps considérable se soit écoulée avant l'application de la couche supérieure. Selon les conditions de stockage, il se pourrait que dix ans soient nécessaires pour que suffisamment de crasse s'accumule afin d'être visible sur une coupe transversale. Une peinture telle que *Jeune fille lisant* pourrait avoir besoin d'une année entière pour sécher avant d'appliquer le vernis. Deux hypothèses possibles se sont donc présentées : la modification de la tête aurait pu se produire alors que Fragonard ajustait sa composition initiale, possiblement au cours de son processus créatif de façon organique, aboutissant au résultat final, *Jeune fille lisant*. Autre possibilité : il aurait pu retravailler son tableau à une date bien plus tardive, ce qui supposerait une procédure plus fragmentée. Sans plus de certitudes, le tableau est resté un sujet de spéculation jusqu'à ce que l'émergence du dessin vienne alimenter de nouvelles recherches.

On reconnaît aisément une esquisse de *Jeune fille lisant* dans le coin supérieur gauche de la feuille de dessins. La silhouette féminine croquée* est soutenue par un grand coussin, elle tient un livre et tourne une épaule vers l'extérieur. D'autres éléments présents sur le tableau sont esquissés : sur la droite, des traits parallèles dessinés de haut en bas correspondent au mur ; le garde-corps de la fenêtre s'étend tout le long de la partie inférieure de l'image. [EXTRAIT N° 5] Les différences entre l'esquisse et le tableau sont également évidentes : dans la première, les cheveux ne sont pas reproduits et le modèle ne porte qu'un volant au niveau du cou au lieu du col plus large visible sur la peinture. [EXTRAIT N° 6] De façon plus surprenante, le visage de la silhouette esquissée est tourné de trois quarts vers l'extérieur, et présente des traits perceptibles, bien que sommaires (deux points pour les yeux, une forme de « L » pour le nez) qui semblent correspondre à ceux qui sont visibles sur la radiographie de 1985.

C'est d'après ces nouvelles preuves que nous avons commencé nos recherches sur *Jeune fille lisant* en décembre 2012, aidés et encouragés par Marie-Anne Dupuy-Vachey, qui a elle-même conduit une étude en simultané sur les conséquences plus larges de ce dessin. Notre projet s'est articulé autour de trois objectifs : identifier les altérations picturales qui ont façonné *Jeune fille lisant* dans son état actuel ; déterminer la période sur laquelle se sont étalées ces altérations ; et étudier pourquoi de tels changements ont eu lieu dans le contexte de l'ensemble que forme la série.

We began our examination in the region of the former head, initially the only area of known change. In contrast with the indications of the X-radiograph, hyperspectral infra-red false-colour reflectography shows the underlying face to be distinctly feminine.[EXTRAIT N° 7] Elemental mapping* (X-ray florescence* or XRF scanning) reveals a concentration of lead in the region of the former face; the presence of this element, in the form of white lead paint, seems to have contributed to the startingly masculine appearance of the 1985 X-radiograph.

It became clear that the alteration of the head was accomplished with an economy of effort. While Fragonard rotated the face, showing it in profile rather than at a three-quarter angle, the contours of the new head are positioned around and over those of the first one. The initial eyes are subsumed into the hair of *Young girl reading* producing a rippling effect; the original face is obscured by the ear of the second girl. However, the current head appears proportionally too small and the new neck slightly too long. Rather, it was the underlying face that was better adapted to the body, another indication that the sitter was always a woman and a demonstration that the artist pragmatically reused the entire body of his first model.

The costume was also modified, albeit more subtly. The false-colour image shows a mass of stippled marks behind the original figure's head. An equalised high-resolution colour detail of this region reveals a large feather, painted in vigorous strokes similar to those used to delineate the plume in the *Portrait of M de La Bretèche*. Reflectance transformation imaging (RTI)* used to capture the surface texture shows that the shaft of the feather was rendered with an incised mark, probably with the reverse end of the artist's brush. The mercury map indicates discrete dots, presumed to be vermilion*, throughout the bottom part of the feather. These deliberately applied marks seem to have corresponded to coloured pearl-shaped beads, an ornamentation seen on the hair and clothing of several of the ‘fantasy figures’. Examination under a microscope indicates that the uppermost portion of the neckpiece was added over an existing collars. The original model wore a thinner ruffle, an observation apparently confirmed by the drawing in which two wavy appear low on the figure's neck. This collar probably resembled that of the portrait formerly known as *Marie-Madeleine Guimard*, a white frill worn at the base of the neck with a narrow black ribbon tied an inch or two above.

Nous avons commencé notre examen par le seul endroit où un changement avait jusqu'alors été découvert : l'ancienne tête. Contrairement aux informations de la radiographie, la réflectographie en imagerie hyperspectrale infrarouge fausse couleur présente un visage sous-jacent distinctement féminin. [EXTRAIT N° 7] La cartographie X élémentaire* (ou spectrométrie de fluorescence des rayons X*) révèle une concentration de plomb dans la zone de la première tête. La présence de cet élément, sous la forme de blanc de plomb, semble avoir contribué à l'étonnante apparence masculine de la radiographie de 1985.

Il est apparu évident que Fragonard a réalisé l'altération de la tête en économisant ses efforts. En faisant pivoter le visage, présentant un profil plutôt qu'un profil de trois quarts, les contours de la nouvelle tête sont positionnés autour et par-dessus ceux de la première tête. Les yeux d'origine sont engloutis dans les cheveux de *Jeune fille lisant*, ce qui produit un effet ondulé, et le visage d'origine est caché par l'oreille du second portrait. Toutefois, la tête actuelle semble proportionnellement trop petite et le nouveau cou est légèrement trop long. En réalité, le visage sous-jacent était plus adapté au corps : un autre indice qui prouve que le modèle a toujours été une femme et qui démontre que l'artiste a réutilisé de façon pragmatique le corps entier du premier modèle.

Le costume a lui aussi été modifié, bien que de façon plus subtile. L'image fausse couleur montre un amas de pointillés derrière la tête de la silhouette d'origine. Une image en haute résolution égalisée et en couleur d'un détail de la zone révèle une grande plume, peinte à l'aide de coups de pinceau énergiques similaires à ceux utilisés pour dépeindre la plume du *Portrait de Louis Richard de la Bretèche en costume de fantaisie*. L'imagerie de transformation par réflectivité (RTI)* utilisée pour capturer la texture de la surface de la toile montre que la tige de la plume a été reproduit par une incision*, probablement faite avec l'extrémité du manche du pinceau de l'artiste. La carte du mercure indique des points discrets, probablement du vermillon*, dans toute la partie inférieure de la plume. Ces marques, appliquées délibérément, semblent correspondre à des perles colorées, un ornement que l'on retrouve sur les cheveux et vêtements de plusieurs « figures de fantaisie ». L'examen au microscope indique que la partie supérieure de l'accessoire sur son cou a été ajoutée par-dessus un col déjà existant. Le modèle d'origine portait un volant moins épais, une observation confirmée par le dessin sur lequel apparaissent deux vaguelettes plus bas sur le cou de la silhouette. Ce col ressemblait probablement à celui du *Portrait de Marie-Anne-Eléonore, comtesse de Grave* autrefois connu sous le nom de *Marie-Madeleine Guimard* : un jabot blanc porté à la naissance du cou avec un étroit ruban noir attaché 3 à 4 cm au-dessus.

When painting the face in profile, Fragonard left a space in reserve between the tip of the original ruffle and the new chin, possibly to create a more elegant profile than if the face was buried in the collar. To do this, he was obliged to elongate the neck. It may have been to distract attention from the resulting distortion that he filled in the area below the thin black line of the neck ribbon with scribbled strokes of white. The curving back of the new neck would still have appeared particularly long, perhaps explaining why one of Fragonard's final additions to this area was the cluster of violet bows that occupy much of this area.

Fragonard also modified the space around his newly oriented figure. Our findings demonstrate that the background to the left originally contained a more fully elaborated shape and texture, traces of which can be seen today. Two parallel lines placed some inches apart, one greenish-blue, one brick-red, descend from the upper-left corner of the painting. The greenish-blue line ends near the middle of the book, the other stops just before the model's bust. These marks are echoed in the drawing by a pair of strokes running down from the upper-left corner, ending near the model's head and bodice, respectively. In the painting, the space between the lines is faintly accented with blue and yellow strokes, creating the effect of folding material. This effect reappears, in more strongly greenish-blue tones, in the space above the hand on the window railing. The area containing these folding marks appears to sweep from left to right - from the corner to the edge of the wall - and downwards - curving around the model's extended little finger and alighting upon the left side of the rail. To the left, the background paint is darker, more flatly applied, and more visibly reddish (traces of brick red are apparent just over the top of the book).

The entire background was subsequently toned with a greenish-grey wash, making the differentiation relatively subtle. But given the high incidence of seventeenth- and eighteenth-century French portraits in which models were positioned before elegant drapery, the folding forms may be vestiges of a curtain, a rudimentarily described cloth that fell from the upper-left corner and was pulled back somewhere behind the figure's raised hand to reveal a darker space or wall behind. The result would have enhanced the theatricality of the model's costume *à l'espagnole* and recalled its antecedents in seventeenth-century French court dress.

Lorsqu'il a peint le visage de profil, Fragonard a réservé un espace entre le bord du volant d'origine et le nouveau menton, peut-être pour créer un profil plus élégant plutôt que d'avoir le visage enfoui dans le col. Pour ce faire, il a été contraint d'allonger le cou. C'est peut-être pour détourner l'attention de la déformation qui en résulte qu'il a rempli de coups de pinceau blancs comme griffonnés la zone se trouvant sous la fine ligne noire du ruban sur le cou. La courbe à l'arrière du nouveau cou aurait encore semblé particulièrement longue, ce qui explique peut-être pourquoi l'un des derniers ajouts de Fragonard dans cette zone a été l'amas de boucles violettes qui en occupent une bonne partie.

Fragonard a également modifié l'espace autour de sa silhouette nouvellement positionnée. Nos découvertes démontrent que l'arrière-plan sur la gauche contenait à l'origine une forme plus élaborée et texturée dont les traces sont visibles aujourd'hui. Deux lignes parallèles placées à quelques centimètres l'une de l'autre, l'une vert tirant sur le bleu et l'autre rouge brique, descendent depuis le coin supérieur gauche du tableau. La ligne bleu-vert finit au milieu du livre, l'autre s'arrête juste au-dessus du buste du modèle. Ces traces se retrouvent sur le dessin par deux traits qui s'étendent depuis le coin supérieur gauche et terminent respectivement à côté de la tête du modèle et de son corsage. Sur le tableau, l'espace entre les lignes est faiblement marqué avec des traits bleu et jaune, ce qui crée un effet de matière pliée. Cet effet se retrouve, par des tons bleu-vert plus prononcés, dans l'espace au-dessus du garde-corps de la fenêtre. La zone contenant ces traces de plis semble aller de gauche à droite — du coin jusqu'au bord du mur — et vers le bas — formant une courbe autour du petit doigt étendu du modèle et descendant vers le côté gauche du garde-corps. Sur la gauche, la peinture de l'arrière-plan est plus sombre, appliquée de façon plus plate, et tire plus visiblement sur le rouge (on peut apercevoir des traces de rouge brique juste au-dessus du livre).

Par la suite, l'arrière-plan a été entièrement uniformisé avec un **lavis** vert-gris, ce qui rend la distinction relativement subtile. Mais étant donné le nombre élevé de portraits français au XVII^{e} et XVIII^{e} siècle dans lesquels les modèles étaient positionnés devant des draperies élégantes, les formes de plis pourraient être les vestiges d'un rideau : un tissu décrit de façon rudimentaire qui tombait depuis le coin supérieur gauche et était tiré en arrière quelque part derrière la main levée de la silhouette, révélant un espace ou un mur plus sombre derrière. Le résultat aurait rehaussé la théâtralité du costume à l'espagnole du modèle et aurait rappelé ses antécédents dans les habits de cour français du XVII^{e} siècle.

Although this curtain was rendered unnecessary, even burdensome, by the change in the model's pose, the remainder of the background was more detailed in the second version. The presence of the wall was always implied by the obliquely angled cushion, but its upper edge was concealed by the large plume adorning the headdress of the first model. When this decoration was obscured, the application of an opaque greenish band reinforced the outer-left contour of the wall, defining a corner in the back right. The pale highlight* on the upper corner of the cushion may have been added at this point, as it is painted over the back edge of the collar.

The direction of the light source was also changed. Strong illumination on the current profile supports the impression that light falls from the left. But the relatively even lighting on the original face and the illuminated folds of the yellow sleeve suggest a more frontal light source in the initial composition, an observation proved by the fact that the head-shaped shadow on the wall was initially smaller and lower.[EXTRAIT N° 8] The XRF lead map shows consistent white lead content in the paint bordering the lower two-thirds of the shadow, indicating that it was painted first, directly on top of the ground, while the lead-rich paint describing the wall was added over and around it. The upper third of the shadow contains more lead-based pigment* than the lower portion, proof that it was added on top of the paint of the wall in a later campaign.

Our second goal was to ascertain the status of these now-concealed and altered elements of the composition: did Fragonard make his modifications in the course of a routine reworking of an unsatisfactory composition, or might there a more complicated explanation? That the original painting was not varnished indicates that it was never installed for viewing. But this does not mean that Fragonard did not consider it a finished work. On the contrary, the evident disproportion between the original body and the current head suggests that his changes did not particularly improve the painting.

Bien que cette draperie soit devenue superflue, voire encombrante, suite au changement de position du modèle, le reste de l'arrière-plan était plus détaillé dans la seconde version. Le coussin placé en biais a toujours suggéré la présence du mur, mais le bord supérieur était dissimulé par la grande plume qui ornait la coiffe du premier modèle. Lorsque cet accessoire a été camouflé, le contour extérieur gauche a été renforcé par l'application d'une bande opaque tirant sur le vert, définissant un coin au fond à droite. Le pâle rehaut* sur le coin supérieur du coussin a pu être ajouté à ce moment-là, car il est peint par-dessus le rebord arrière du col.

La direction de la source de lumière a également été modifiée. L'éclairage intense sur le profil actuel conforte l'impression que la lumière provient de la gauche, mais elle est assez également répartie sur le visage original, et les plis illuminés de la manche jaune suggèrent une source de lumière plus frontale dans la composition initiale. Une observation prouvée par l'ombre en forme de tête sur le mur qui était à l'origine plus petite et plus basse. [EXTRAIT N° 8] La carte de fluorescence par rayon X du plomb présente une teneur constante en blanc de plomb dans la peinture bordant les deux tiers inférieurs de l'ombre, ce qui indique qu'elle a été peinte en premier et directement sur le fond. La peinture riche en blanc de plomb décrivant le mur a quant à elle été ajoutée par-dessus et autour. Le tiers supérieur de l'ombre contient plus de pigment à base de plomb que la portion inférieure, preuve qu'elle a été ajoutée par-dessus la peinture du mur dans une campagne plus tardive.

Notre deuxième objectif était d'établir le statut de ces éléments de la composition, désormais modifiés et dissimulés : Fragonard a-t-il réalisé ces changements dans le cadre d'une reprise de routine d'une composition insatisfaisante, ou l'explication est-elle plus compliquée ? Le fait que le tableau d'origine n'ait pas été verni indique qu'il n'a jamais été exposé, mais cela ne signifie pas que Fragonard ne le considérait pas comme une œuvre achevée. Au contraire, le déséquilibre évident entre le corps original et la tête actuelle suggère que ces changements n'ont pas particulièrement amélioré le tableau.

In August 2014, the cross-section taken from the area behind the model's head (the site of the former feather) was re-examined in the hopes of narrowing the window of time that elapsed before the composition was changed to its present state. This sample is composed of a thick stratum of the brownish-red lake* - a depth consistent with the vigorous strokes visible with RTI - under a thinner layer containing lead white and iron oxides. The layers are extremely well differentiated: under magnification there is no indication that pigment molecules from the respective layers mixed. However, slight puckering may be observed between the 'feather' layer and the thinner overlying layer, the result of the application of fast-drying pigments over a slow-drying colour when the latter was almost completely dry but still minimally tacky. The thickly painted lake would have required at least six months - and probably more time - to dry to the point that application of a lead-and-iron oxide-rich pigment mixture caused only a slight wrinkling in the sample and not severe cracking* of the surface.

The intervention of several months between the first and second phases of the painting appears significant because in other respects, our observations uphold the tradition that the 'fantasy figures' were painted *alla prima*. The body and outstretched hand holding the book were painted in reserve, directly upon the ground. The dress was rendered in rapid strokes of **lead-tin yellow** with accents of brownish-red lake applied in large areas of reserve and into and over the still-wet yellow paint. Later, the face in profile was also painted wet-into-wet* as indicated by visible mingling of pigments from one brushstroke to another.

The elapse of time also forced Fragonard to adapt his technique when he revisited his work. He did not simply scrape off the underlying face, doubtless because the existing layers were too dry to be disrupted. Obliged, therefore, to paint over an intact surface, he accomplished the new painting in discrete stages. Examination under the microscope suggests that the original features were blocked out with a pinkish layer of paint. Probably at the same time, the background and curtain were toned with the greenish-grey layer. At a later moment (there is no visible mixing of pigments, implying a second drying period), the second painting was accomplished: the new ear and part of the hair over the pink layer; the new profile and collar over the greenish background layer.

En août 2014, la coupe transversale extraite de la zone derrière la tête du modèle (à l'endroit de l'ancienne plume) a été réexaminée dans l'espoir de définir plus clairement la période qui s'est écoulée avant que la composition ne soit modifiée pour aboutir à son état actuel. Cet échantillon est composé d'une épaisse couche de laque rouge tirant sur le marron — une épaisseur consistante avec les coups de pinceau énergiques visibles sur la RTI — sous une couche plus fine contenant du blanc de plomb et de l'oxyde de fer. Les couches sont très bien différenciées : au microscope, il n'y a aucune trace indiquant que les molécules des pigments des couches respectives se sont mélangées. Cependant, un léger plissement peut être observé entre la couche de la plume et la couche supérieure plus fine : le résultat de l'application de pigments à séchage rapide sur une couleur à séchage lent lorsque cette dernière n'était pas tout à fait sèche. La laque appliquée en couche très épaisse aurait eu besoin d'au moins six mois — et peut-être même plus — pour sécher suffisamment afin que l'application d'un mélange de pigment riche en oxyde de plomb et de fer ne cause qu'un léger plissement sur l'échantillon et non pas une craquelure grave de la surface.

Le passage de quelques mois entre la première et la deuxième phase est révélateur, car nos autres observations maintiennent la tradition qui voudrait que les « figures de fantaisies » aient été peintes *alla prima*. Le corps et la main tendue tenant le livre ont été peints en réserve, directement sur le fond. La robe a été peinte par des coups de pinceau de **massicot** rapides, accentués de laque rouge tirant sur le marron appliquée en large zone de réserve, par-dessus la peinture jaune toujours humide, qui se sont de fait mélangés. Plus tard, le visage de profil a également été peint mouillé sur mouillé* comme indiqué par le mélange des pigments d'un coup de pinceau à l'autre.

La période qui s'est écoulée a également forcé Fragonard à adapter sa technique lorsqu'il est revenu sur son travail. Il ne s'est pas contenté de gratter le visage sous-jacent, sans doute parce que les couches existantes étaient trop sèches pour être modifiées. Par conséquent, forcé de peindre par-dessus une surface intacte, il a réalisé le nouveau tableau par étapes discrètes. Un examen au microscope indique que les traits d'origine ont été dissimulés avec une couche de peinture rosée. Probablement dans le même temps, l'arrière-plan et la draperie ont été uniformisés avec une couche de gris tirant sur le vert. Dans un autre temps (il n'y a pas de mélange visible des pigments, ce qui sous-entend une seconde période de séchage), la seconde peinture a été réalisée : la nouvelle oreille et une partie des cheveux sur la couche rose, le nouveau profil et le col sur la couche verte de l'arrière-plan.

Fragonard's concern that the original face should not show through may be inferred from his choice of pigments. In addition to the materials suggested through XRF mapping, fibre optic reflectance (FORS) reveals two lake pigments. The first, a brownish-red material, appears in the areas of the dress, the former feather and the former hair (where it was combined with the vermilion suggested by XRF). The second, a reddish-purple lake, was used liberally in the pillow as well as in the ribbons adorning the current model's hair. Lakes, known to be translucent, thus dominate the first composition. However, they were only used sparingly in the second painting and most of the head in profile was painted with different mixtures. XRF indicates a high incidence of opaque iron-oxide-based pigments in the hair of the second model; her cheek and ear were rendered with vermilion mixed with opaque white and blue lead-based tones.

In fact, Fragonard's approach recalls advice dispensed by Antoine-Joseph Pernety (1716-96) concerning effective repainting of a work to which the 'final touches' had already been applied. Had Fragonard believed himself to have put the final touches on his original painting? The ample incidence of lakes throughout the first painting - in the region of the skirt, in the cushion, in the hair, in the feather - suggests that he did not anticipate changing it. The slow-drying lakes, sometimes present in thick layers, would have been added as a final glaze over the faster-drying pigments that constitute most of the work. It follows that the painting underlying *Young girl reading* was fully realised. The now-obscured composition is henceforth designated *Portrait of a woman with a book* in order to distinguish it from its successor.

On peut déduire par son choix de pigments que Fragonard était soucieux que le visage d'origine ne soit pas visible. En plus des matériaux indiqués par la cartographie X, la réflectométrie optique révèle la présence de deux pigments de laque. Le premier, un matériau rouge tirant sur le marron, est présent dans la zone de la robe, de l'ancienne plume et des anciens cheveux (où il semble avoir été mélangé avec le vermillon selon la cartographie X). Le second, une laque violette tirant sur le rouge, a été librement utilisé sur le coussin ainsi que sur les rubans ornant les cheveux du modèle actuel. Les laques, connues pour être translucides, dominaient donc la première composition. Cependant, elles ont été utilisées avec parcimonie dans le second tableau, et la majorité de la tête de profil a été peinte avec d'autres mélanges. La cartographie X indique un taux élevé de pigments opaques à base d'oxyde de fer dans les cheveux du second modèle ; sa joue et son oreille ont été peintes avec un vermillon mélangé à des tons opaques blancs et des nuances bleues à base de plomb.

L'approche de Fragonard rappelle en réalité un conseil délivré par Antoine-Joseph Pernety (1716-1796) pour repeindre de façon efficace une œuvre à laquelle la « touche finale » a déjà été apposée. Fragonard pensait-il avoir apposé la touche finale à son tableau d'origine ? Le taux élevé de laques sur l'ensemble de la première toile — dans la zone de la jupe, du coussin, des cheveux, de la plume — suggère qu'il n'avait pas prévu de la changer. Les laques à séchage lent, parfois sous forme d'épaisses couches, auraient été ajoutées comme un dernier vernis sur les pigments à séchage rapide qui constituent la majorité de l'œuvre. Il s'ensuit que le tableau sous-jacent de *Jeune fille lisant* était complètement terminé. La composition désormais dissimulée sera à partir de maintenant nommée *Portrait d'une femme avec un livre* afin de la distinguer de la représentation actuelle.

Our third goal was to assess more precisely the relationship between *Portrait of a woman with a book* and the 'fantasy figure' series in general. Although our research will continue, certain considerations may be presented at the outset. The drawing, which includes *Portrait of a woman with a book* alongside several known 'fantasy figures', is evidence of an intimate association, one that is, at least partly, supported by formal analysis. The pose of *Portrait of a woman with a book* closely recalls that adopted by La Bretèche. If the sheet of sketches was, indeed, intended to lay out a gallery of portraits, the two paintings shown bracketing the top row - *Portrait of a woman with a book* and *Portrait of M. de La Bretèche* - were meant to hang at opposite ends of a wall, containing between them an enfilade of dynamic, colourful 'fantasy figures'. In this scenario, the body of *Portrait of a woman with a book* would have faced one of the corners of the room; the potentially incongruous effect might have been attenuated by the sketchily painted curtain, designed, one might speculate, to match real draperies present in the gallery itself.

Nonetheless, *Portrait of a woman with a book* was modified in such a way as to permanently distinguish it from the articulated portrait series. Although the underlying reasons may have involved the whims of a model or a patron* about whom we currently know nothing, two distinctive characteristics suggest that *Portrait of a woman with a book* never aligned with the other 'fantasy figures' in an entirely satisfactory manner. Whereas many of the other models are posed against plain backgrounds or against low accessories piled upon a single side of the painting, the pillow propped against the beige wall and the sketchily drawn curtain *in Portrait of a woman with a book* would have enclosed the central figure between them in what might be considered a constricting manner. The paint application should also be mentioned: the ruff and the newly discovered feather were described with vigorous incisions* made with the reverse end of the paintbrush. This technique does not appear uniformly throughout the 'fantasy figures'. Its use or non-appearance may thus constitute a criterion in establishing a chronology among the works. Might these factors have isolated *Portrait of a woman with a book* from its fellow 'fantasy figures' even before it became ? Perhaps it is worth remembering in this context that the sketch related to the Gallery's painting is the only one on the sheet not coupled with a name.

Notre troisième objectif était d'établir plus précisément le lien entre le *Portrait d'une femme avec un livre* et l'ensemble des « figures de fantaisies ». Bien que nous poursuivions nos recherches, certaines réflexions peuvent d'ores et déjà être présentées. Le dessin avec les esquisses, lequel inclut *Portrait d'une femme avec un livre* aux côtés d'autres « figures de fantaisies » connues, est la preuve d'un lien étroit, partiellement étayé par l'analyse formelle. La position du *Portrait d'une femme avec un livre* rappelle fortement celle adoptée par La Bretèche. Si la feuille d'esquisses était bien destinée à planifier une galerie de portraits, les deux tableaux présentés aux extrémités du rang supérieur — *Portrait d'une femme avec un livre* et *Portrait de Louis Richard de la Bretèche en costume de fantaisie* — devaient être exposés de part et d'autre d'un mur, contenant entre eux une enfilade de « figures de fantaisies » dynamiques et colorées. Selon cette hypothèse, le corps du *Portrait d'une femme avec un livre* se serait retrouvé en face d'un des coins de la pièce : l'effet potentiellement étrange aurait pu être atténué par la draperie peinte sommairement et probablement pensée pour s'accorder aux véritables draperies présentes dans la galerie elle-même.

Pourtant, le *Portrait d'une femme* avec un livre a été modifié de manière à le distinguer définitivement de la série articulée de portraits. Bien que les caprices d'un modèle ou d'un mécène* inconnu aujourd'hui puissent être à l'origine de ce changement, deux caractéristiques distinctes suggèrent que le *Portrait d'une femme avec un livre* n'a jamais été en adéquation totale avec les autres « figures de fantaisie ». Là où de nombreux autres modèles posent devant un arrière-plan neutre ou avec de petits accessoires placés d'un côté de la toile, le coussin posé contre le mur beige et la draperie peinte sommairement dans *Portrait d'une femme avec un livre* auraient enfermé la silhouette centrale d'une manière qui peut sembler étroite. La pose de la peinture doit également être mentionnée : la fraise et la plume récemment découvertes ont été faites par de vigoureuses incisions réalisées avec l'extrémité du manche du pinceau. Cette technique n'apparaît pas de façon homogène sur les « figures de fantaisie ». Son utilisation ou son absence peut donc constituer un critère afin d'établir la chronologie des œuvres. Ces facteurs auraient-ils pu isoler le *Portrait d'une femme avec un livre* des autres « figures de fantaisie » avant même qu'il ne devienne *Jeune fille lisant* ? Il est peut-être bon de se souvenir dans ce contexte que l'esquisse représentant le tableau de la National Gallery est la seule sur la feuille qui n'est pas associée à un nom.

The alteration was documented on 11th March 1776 when the painting appeared at the Verrier auction, described as ‘A young lady seated near a window. She is propped against a cushion and holds a book that seems to occupy her’. Gabriel de Saint-Aubin (1724-80) sketched* the painting in his copy of the catalogue. By this time, the transformation was complete: Saint-Aubin's marginalia show the figure in profile and the curtain has disappeared. It is not known when the Gallery's painting entered the hands of the mysterious Verrier.[EXTRAIT N° 9] Perhaps Fragonard adapted the composition under the collector's* aegis, even to his specifications. After all, the Verrier sale catalogue contains several lots, all duly illustrated by Saint-Aubin, suggesting a predilection for the representations of half-length anonymous figures then increasingly popular. As we have seen, it was not immensely difficult for Fragonard to substitute the delicate, doll-like profile, by then recurrent in his visual repertory*, for the portrait face, presumably of little interest for the collector. In any case, the facility with which the artist envisaged the transformation of a portrait into a genre painting bespeaks the widespread blurring of traditional genre categories in the second half of the eighteenth century.

Our examination of the *Young girl reading* makes one thing apparent nonetheless: its alteration seems not to have been anticipated or particularly desired by Fragonard. Faced with the task of recycling a completed composition, he salvaged what he could; the new head sits on a body that it does not quite fit. It is thus a pleasure to return the ‘lost’ Portrait of a woman with a book to his oeuvre. But it is also exciting to find new meaning in *Young girl reading*, the unexpected result of the artist's actions. For, being Fragonard, he created a final image with its own distinct charm, one whose very existence demonstrates his endless ingenuity and resourcefulness.

L'altération a été documentée le 11 mars 1776 lorsque le tableau est apparu à la vente Verrier et décrit comme « une jeune Demoiselle assise près d'une croisée. Elle est adossée contre un coussin, & tient un livre qui paroît l'occuper ». Gabriel de Saint-Aubin (1721-1780) a produit une esquisse du tableau dans son exemplaire du catalogue. À cette époque, la transformation était achevée : le dessin dans la marge de Saint-Aubin présente la silhouette de profil et la draperie a disparu. La date d'acquisition du tableau de la National Gallery par le mystérieux Verrier n'est pas connue. [EXTRAIT N° 9] Fragonard a peut-être adapté la composition sous l'égide du collectionneur*, probablement pour répondre à ses demandes. Après tout, le catalogue de la vente Verrier contient plusieurs lots, tous dûment illustrés par Saint-Aubin, qui suggèrent un goût pour les représentations de plus en plus populaires à l'époque de silhouettes anonymes en buste. Comme nous l'avons vu, il n'était pas difficile pour Fragonard de remplacer le portrait, vraisemblablement sans intérêt pour le collectionneur, par ce profil délicat et semblable à une poupée qui était récurrent dans son répertoire visuel. Quoi qu'il en soit, la facilité avec laquelle l'artiste a entrepris la transformation d'un portrait en une peinture de genre témoigne de la disparition progressive des catégories traditionnelles de genre dans la seconde moitié du XVIII^{e} siècle.

Néanmoins, notre examen de *Jeune fille lisant* illustre clairement une idée : son altération ne semble pas avoir été prévue ou particulièrement voulue par Fragonard. Face à la tâche de reprendre une composition achevée, il a préservé ce qu'il a pu : la nouvelle tête se tient sur un corps avec lequel elle ne correspond pas vraiment. C'est donc un grand plaisir de rétablir dans son catalogue d'œuvre le *Portrait d'une femme avec un livre* « perdu ». Il est également passionnant d'apporter une nouvelle lecture de *Jeune fille lisant*, résultat inattendu des actions de l'artiste. Car, puisqu'il s'agit de Fragonard, il a créé une image finale qui a son propre charme, une image dont l'existence même démontre l'ingéniosité et l'habileté de l'artiste.

STRATÉGIE DE TRADUCTION

1. Présentation du texte support

Le texte qui a servi de support à ce mémoire est un article de la revue *The Burlington Magazine*, un magazine mensuel en langue anglaise consacré à l'histoire de l'art et aux arts décoratifs. Les articles qu'il propose abordent des sujets d'actualité comme la découverte de nouveaux objets d'art ou l'émergence d'une nouvelle interprétation d'œuvre suite à des recherches. Fondé en 1903 par un groupe d'historiens et de connaisseurs en histoire de l'art, il a pour but d'étudier les beaux-arts et les arts décoratifs en associant études académiques rigoureuses et regard critique.[41] Les contributeurs sont très nombreux, et ils rédigent souvent des articles concernant leurs recherches ou découvertes les plus récentes. C'est le cas de l'article choisi, qui a été écrit par Yuriko Jackall, John K. Delaney et Michael Swicklik.

Michael Swicklik est le restaurateur en chef de la National Gallery of Art de Washington. Le musée dispose d'un grand centre de recherche très reconnu et entreprend de très nombreuses analyses des œuvres présentes dans sa collection. L'équipe écrit de nombreuses publications afin de présenter l'évolution de leurs recherches. Michael Swicklik, avec deux experts membres de son équipe, a pu réaliser une nouvelle étude de *Jeune fille lisant*, une œuvre faisant partie de la collection du musée. Cette étude a eu lieu suite à la découverte d'une série d'esquisses apportant de nouvelles clés d'interprétation du tableau parmi l'ensemble des « figures de fantaisie » de Fragonard, auquel le musée a également consacré une exposition en 2017.

Dans cet article, l'équipe revient sur les objectifs de cette nouvelle étude de *Jeune fille lisant* et développe ses différentes conclusions. Il est question de découvertes réalisées lors d'une étude précédente en 1985, comparées aux nouvelles découvertes rendues possibles par l'évolution de l'imagerie technique au service de l'histoire de l'art. Puis l'article détaille les informations techniques concernant notamment les éléments retrouvés dans les couches de peinture et ce que cela signifie au regarde du parcours de l'œuvre. Enfin, tous ces éléments sont analysés et étudiés via le prisme de l'histoire de l'art pour proposer de nouvelles pistes d'interprétation de l'œuvre, mais aussi tenter de comprendre les différentes étapes de sa réalisation.

[41] « About the Magazine | About us − The Burlington Magazine ». [en ligne] (Consulté le 16 octobre 2021). Disponible sur : https://www.burlington.org.uk/about-us/about-the-magazine.

2. Choix du texte

J'ai découvert ce texte lors de la phase de recherche de mon exposé sur les repentirs, alors que je cherchais des exemples pratiques d'utilisation d'imagerie en histoire de l'art. Le choix de ce texte m'a paru évident, car il rassemble les différents éléments évoqués dans mon exposé — technique d'imagerie au service de la restauration d'œuvres d'art, découverte d'un repentir de composition de Fragonard — mais surtout parce qu'il présente l'intérêt majeur d'utiliser les données techniques comme base d'un raisonnement plus poussé afin d'étudier une nouvelle interprétation possible pour le tableau. Au-delà d'un simple constat, les chercheurs de la National Gallery of Art de Washington se sont penchés sur les raisons derrière ce repentir et sur ce qu'il pourrait signifier au regard de l'œuvre de Fragonard.

De plus, *Jeune fille lisant* présente l'intérêt d'avoir un lien ambigu avec la série des « figures de fantaisie », ce qui pousse les chercheurs à étudier cette piste et à effectuer des rapprochements entre le style ou la facture de ce tableau et ceux du reste de la série. Les spécialistes ont également appris quelle méthode Fragonard a pu employer pour réaliser un repentir conséquent tout en conservant l'intégrité du reste de sa toile. Grâce à l'étude effectuée par cette équipe, le mystère qui entourait *Jeune fille lisant* et son élaboration a pu être partiellement levé. Il s'agit d'une découverte majeure pour les spécialistes de Fragonard, qui reconnaissent dans le même temps l'habileté de l'artiste et sa capacité à adapter ses œuvres pour différents mécènes. *Jeune fille lisant* et son prédécesseur *Portrait d'une femme tenant un livre* sont loin d'avoir livré tous leurs secrets, mais les historiens ont tout de même fait un pas dans la bonne direction.

3. Difficultés générales

a) Mettre en pratique la théorie du sens

L'une des plus grandes difficultés que j'ai rencontrées lors de la traduction de mon texte support est en réalité un problème que je rencontre lors de chacune de mes traductions sur laquelle je travaille beaucoup : l'importance de ne pas coller au texte source. En effet, une compétence essentielle du traducteur est sa capacité à se détacher du texte source tout en proposant une version française de qualité. Néanmoins, je me retrouve souvent confrontée à la peur de trahir l'auteur du texte source en m'éloignant de ses mots, même lorsque cela est nécessaire. Je m'applique donc consciencieusement à déverbaliser au maximum le texte sur lequel je travaille afin de ne pas reproduire d'anglicisme ou pire, des calques.

Pour parvenir à m'éloigner suffisamment de la syntaxe d'origine, je mets en pratique les concepts de la théorie du sens développée par Danica Seleskovitch, notamment dans son ouvrage *Interpréter pour traduire*. L'essentiel n'est pas de rendre les mots de l'article, mais son sens, car la traduction n'est pas uniquement une activité linguistique, il s'agit avant tout d'une pratique transdisciplinaire qui utilise la langue comme outil de communication au service du sens.[42] Ce sont ces principes que j'ai dû garder à l'esprit tout au long de mon processus.

La difficulté qui a donc dominé toute ma traduction a été de la rendre idiomatique pour un lecteur français. Afin d'avoir un regard extérieur, j'ai fait appel à ma spécialiste référente ainsi qu'à mon entourage, dont les remarques très précieuses m'ont permis de reprendre des tournures de phrase lorsque c'était nécessaire.

b) La terminologie en histoire de l'art

Le deuxième problème majeur qui s'est posé a été celui du vocabulaire à employer. J'ai appris à réaliser un lexique spécifique pour chaque traduction que je produis afin de garder

[42] SELESKOVITCH, Danica, LEDERER Marianne, *Interpréter pour traduire*. Paris : les Belles lettres, 2014.

un suivi de mes recherches et de me constituer une base terminologique. J'ai volontairement choisi un sujet de mémoire dans le domaine de l'histoire de l'art, car c'est un milieu qui me plaît, mais également parce que j'ai fait une licence d'histoire de l'art. J'étais donc déjà familiarisée avec la terminologie et la phraséologie propres au domaine, ainsi qu'avec des sources fiables qui me permettraient de combler d'éventuelles lacunes.

L'une de mes sources de vocabulaires est le *Lexique des termes d'art* par Jules Adeline publié en 1885.[43] Fils de peintre et artiste lui-même, Jules Adeline a rédigé de très nombreux ouvrages sur différentes formes d'art qu'il pratiquait, dont ce lexique encore très usité aujourd'hui : ce sont mes enseignants qui nous avaient fortement recommandé de nous en procurer un exemplaire, et il m'a été très utile tout au long de mes études. Il existe une version anglaise, *Adeline's Art dictionary*[44], qui diffère quelque peu de l'original par l'ajout de définitions provenant de l'ouvrage de Frederick William Fairholt, *Dictionary of Terms of Art*. S'il s'agit de documents précieux et intéressant d'un point de vue de leur rédaction, il faut néanmoins prendre en compte qu'il s'agit d'ouvrages datés dont la lecture doit se faire en comparaison avec des sources plus modernes.

C'est ce que j'ai fait en utilisant notamment une autre source de qualité, le *Lexique thématique français-anglais des termes d'art et de la recherche en histoire de l'art et arts plastiques*, rédigé par Hugues Lebailly, maître de conférence au service des langues de Paris 1 Panthéon Sorbonne.[45] Ce document, consultable en ligne, m'avait été transféré par l'une de mes enseignantes lors de ma licence et s'avère être un outil très pratique lors de l'élaboration d'une base terminologique. En plus de ces deux sources, j'ai également pu me référer à de nombreux ouvrages d'histoire de l'art que je me suis procurés lors de ma licence, et dans lesquels j'ai pu confronter les termes présents dans les deux lexiques à leur emploi dans une documentation spécialisée plus récente. J'ai également confronté ces lexiques aux articles et pages internet que j'ai pu consulter dans le cadre des recherches pour mon exposé. Mon approche terminologique, en ce qui concerne du moins les termes d'histoire de l'art, a donc été facilitée par ma propre expérience du domaine ainsi que par les sources

[43] ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris : Éditions Bibliomane, 1885.

[44] ADELINE Jules, *Adeline's Art Dictionary: Containing a Complete Index of All Terms Used in Art, Architecture, Heraldry, and Archaeology*. Londres : J.S. Virtue and Co., 1891.

[45] LEBAILLY Hugues, « Lexique thématique français-anglais des termes d'art et de la recherche en histoire de l'art et arts plastiques » [en ligne] Disponible sur : https://langues.univ-paris1.fr/utile/lexicFAHAAP.doc

disponibles/à ma disposition que j'utilisais déjà pendant ma licence. Les termes liés à l'imagerie et aux techniques mises en place par les laboratoires ont nécessité des recherches à part qui m'ont demandé un travail plus conséquent.

c) La terminologie des techniques d'imagerie

Les recherches que j'ai effectuées pour mon exposé ont été d'une véritable aide pour appréhender la terminologie technique nécessaire dans certaines parties de l'article, bien que son emploi soit relativement limité. Néanmoins, les techniques utilisées par la National Gallery of Art ne sont pas nécessairement les mêmes que celles que j'ai choisi de présenter pour l'exposé, ce qui a donc mené à de nouvelles recherches, plus spécifiques, en partant en général du terme anglais. J'ai également consulté plusieurs articles de presse française concernant les découvertes de l'enquête sur *Jeune fille lisant* et sur les figures de fantaisie afin de voir si je pouvais trouver une première piste. J'ai dû faire des recherches spécifiques pour les termes *hyperspectral infra-red false-colour reflcectography, elemental mapping* et *reflectance transformation imaging (RTI).*

Le plus difficile a été *hyperspectral infra-red false-colour reflectography*, parce qu'il s'agit non seulement d'un élément très technique, mais également parce que c'est une combinaison de plusieurs termes rarement associés les uns aux autres. J'ai donc procédé par étape, en cherchant terme par terme avant de chercher à les associer. J'avais déjà croisé les termes *infra-red* (infrarouge) et *reflectography* (réflectographie), je me suis donc concentrée sur *hyperspectral* et *false-colour*.

J'ai commencé en cherchant à comprendre ce que signifiait une image avec de « fausses couleurs ». Il s'agit en réalité d'une image qui a été modifiée afin de mettre en évidence des éléments spécifiques. C'est une technique qui s'utilise beaucoup avec l'infrarouge et l'ultraviolet, qui produisent des images parfois difficiles à lire, car ces images se présentent sous différentes nuances d'une même couleur. Avec cette technique, de fausses couleurs sont appliquées sur différents éléments et rendent l'image plus lisible. La question s'est ensuite posée de savoir si on parle « d'image fausse couleur » ou « d'image en fausse

couleur ». Les deux semblent être utilisés, mais lorsqu'il est question d'infrarouge il est plus courant de rencontrer « image infrarouge fausse couleur » parfois abrégée IRFC.[46]
Concernant le terme *hyperspectral*, je suis immédiatement tombée sur des occurrences « d'imagerie hyperspectrale » et de « spectro-image » en français. Cependant, lorsque je cherchais à associer « imagerie hyperspectrale » et « infrarouge », j'étais souvent redirigée vers le terme « spectroscopie infrarouge ». J'ai creusé mes recherches afin de comprendre si les deux termes correspondaient à la même technique, ou s'il s'agissait de deux procédés différents et donc non interchangeables. Il s'est avéré que l'imagerie hyperspectrale est une technique qui capte une image par une multitude de clichés sur une large portion du spectre électromagnétique.[47] La spectroscopie infrarouge quant à elle est en réalité un ensemble de technique se référant uniquement à l'infrarouge. J'ai donc opté pour le terme d'imagerie hyperspectrale en y ajoutant le terme infrarouge.

Je me suis ensuite intéressée à *elemental mapping*. J'ai d'abord pensé assez naturellement qu'il s'agissait d'une carte ou cartographie élémentaire, ou même une carte des matériaux.[48] Cependant, je ne trouvais pas suffisamment d'occurrences, et surtout je ne les trouvais que dans des contextes bien trop éloignés de l'imagerie technique. Les résultats étaient davantage le fruit du hasard que des résultats convaincants. J'ai donc cherché du côté de *X -ray florescence* et *XRF scanning*. Pour *X -ray florescence*, il n'est pas difficile de trouver la spectrométrie de fluorescence X, que j'avais d'ores et déjà croisée lors de mes recherches pour l'exposé ainsi que pour l'imagerie hyperspectrale.[49] C'est donc en partant de la spectrométrie de fluorescence X et en cherchant si cette technique pouvait être étudiée selon une carte que j'ai trouvé le terme cartographie X élémentaire. J'ai par la même occasion compris qu'en français, *X -ray florescence* et *XRF scanning* se traduisent tous les deux par un seul terme, et que *XRF* se traduit par l'acronyme français SFX, mais est très peu employé. J'ai donc fait le choix, par souci de clarté, de ne conserver que le terme cartographie X élémentaire (spectrométrie de fluorescence des rayons X), simplifié uniquement par

[46] « Infrarouge Fausses Couleurs » [en ligne] Arcanes (blog). (Consulté le 28 août 2021). Disponible sur : https://arcanes.eu/fr/atelier/infrarouge-fausses-couleurs/.
[47] FERREC Yann, « Imagerie hyperspectrale » [en ligne] (Consulté le 25 août 2021). Disponible sur : https://www.onera.fr/fr/actualites/imagerie-hyperspectrale
[48] « Cartographie X : Pôle Matériaux et Structures (MAS) » [en ligne] (Consulté le 25 août 2021). Disponible sur : https://www.ecam.fr/materiaux-structures/cartographie-x/
[49] « Spectrométrie par fluorescence des rayons X (XRF) | Malvern Panalytical » [en ligne] (Consulté le 25 août 2021). Disponible sur : https://www.malvernpanalytical.com/fr/products/technology/xray-analysis/x-ray-fluorescence

cartographie X dans le reste du texte. De plus, le terme cartographie illustre plus clairement le résultat : une carte des éléments présents sur la toile.

Enfin, pour *reflectance transformation imaging (RTI)*, la réponse a été plus compliquée. La plupart des sources que j'ai consultées ne proposaient pas de traduction et employaient directement le terme anglais.[50] J'ai néanmoins trouvé deux possibilités en français : « images de réflectance transformées » et « imagerie de transformation par réflectivité ».[51] J'ai pu constater une légère nuance entre les deux, puisque le premier désigne le résultat alors que le second désigne la technique. De plus, j'ai découvert que la définition des mots réflectance et réflectivité peut porter à confusion : le CNRTL[52] définit la réflectivité comme le « rapport de l'énergie réfléchie à l'énergie incidente totale » et la réflectance comme le « rapport de l'intensité de l'onde incidente à celle de l'onde réfléchie » et propose le mot coefficient comme synonyme. Il existe donc un flou qui entoure les deux mots, et il n'est pas rare de trouver des sources qui utilisent les deux de façon interchangeable. De fait, j'ai opté pour « imagerie de transformation par réflectivité », car j'ai voulu mettre en avant la technique employée plutôt que le résultat final : le texte précise dans quel contexte est utilisée cette technique, j'ai donc trouvé qu'employer le terme « imagerie » était plus approprié.

d) Les figures de fantaisie et titres d'œuvre

Le dernier élément récurrent auquel j'ai dû faire face concerne les titres des œuvres. En effet, de nombreux tableaux de Fragonard sont cités à titre de comparaison ou d'exemple. Or, les œuvres n'ont pas toujours le même nom d'une langue à l'autre, et elles ont parfois plusieurs titres dans une seule et même langue. Il convient donc de faire un choix au cas par cas.

[50] CAPELLE Jeanne, « Reflectance Transformation Imaging (RTI) et épigraphie » [en ligne] Billet. RAAN (blog). (Consulté le 25 août 2021). Disponible sur : https://raan.hypotheses.org/1326
[51] « Imagerie par transformation de la réflectivité (RTI) pour la photographie forensique ». [en ligne] (Consulté le 25 août 2021). Disponible sur : https://broncolor.swiss/fr/news/imagerie-par-transformation-de-la-réflectivité-rti-pour-la-photographie-forensique
[52] « Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales » [en ligne] Disponible sur : https://www.cnrtl.fr/

Tout d'abord, j'ai voulu trouver une traduction satisfaisante pour *fantasy figures,* le titre donné à l'ensemble du groupe réalisé par Fragonard en 1769. S'il existe des occurrences de « portraits de fantaisie », c'est plutôt l'expression « figures de fantaisie » qui est retenue.[53] S'il s'agit bien d'une série de portraits, le mot « figures » est plus largement employé en histoire de l'art pour désigner la représentation d'un personnage, parfois associé à une allégorie. C'était bel et bien le cas des « figures de fantaisie » avant la découverte des esquisses de 2012 et de l'identité de certains portraits.

Je me suis donc penchée sur le titre français de *Young girl reading*. L'œuvre est connue sous deux noms : *La liseuse* ou *Jeune fille lisant.*[54] Le fait est que Fragonard représentait beaucoup de portraits de femme lisant : il s'agissait d'un sujet très populaire à l'époque, donc ce genre de toile se vendait bien. J'ai choisi d'opter pour le deuxième titre, *Jeune fille lisant*, car je l'ai trouvé plus proche du titre usité en anglais, de plus il illustre davantage le sujet de la toile.

Je me suis ensuite intéressée au *Portrait of M. de La Bretèche*. Si j'ai tout d'abord trouvé des sources qui proposaient *La Musique*, j'ai néanmoins trouvé sur le site officiel du musée du Louvre (où l'œuvre est conservée) le titre *Portrait de Louis Richard de la Bretèche en costume de fantaisie*, dit autrefois *La Musique.*[55] Il semble que depuis la découverte de la feuille d'esquisse en 2012, les titres allégoriques (*La liseuse*, *La Musique, L'Inspiration*) ont laissé place aux noms des modèles. C'est également pour cette raison que j'ai opté pour *Jeune fille lisant* plutôt que *La liseuse*. J'ai choisi de m'aligner sur les titres proposés aujourd'hui par le site du musée du Louvre afin de proposer un ensemble cohérent.

C'est dans cette même logique que j'ai choisi d'expliciter le nouveau titre du tableau autrefois connu comme *Marie-Madeleine Guimard*. En effet, l'article d'origine ne citait pas le nouveau titre, mais j'ai trouvé intéressant de le faire, car celui-ci souligne l'état actuel

[53] « Enquête sur les Figures de fantaisie de Fragonard : pourquoi Diderot n'est pas Diderot | Société des amis du Musée des Beaux Arts de Bordeaux » [en ligne] (Consulté le 29 septembre 2021). Disponible sur : https://amis-musees-bordeaux.com/events/enquete-sur-les-figures-de-fantaisie-de-fragonard-pourquoi-diderot-nest-pas-diderot/

[54] « La Liseuse » [en ligne] (Consulté le 12 octobre 2021). Disponible sur : https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=La_Liseuse&oldid=170926758

[55] « Portrait de Louis Richard de La Bretèche en costume de fantaisie, dit autrefois : La Musique.Portrait de M. de la Bretèche, frère de l'abbé de Saint-Non » [en ligne] (Consulté le 12 octobre 2021). Disponible sur : https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065932

des savoirs sur les figures de fantaisie, et comment la découverte de ce dessin en 2012 a permis de restituer les identités perdues de certains modèles. J'ai donc ajouté *Portrait de Marie-Anne-Eléonore, comtesse de Grave* à ma traduction.[56]

Enfin, le titre donné par l'équipe de la National Gallery of Art à l'œuvre sous-jacente n'a pas de traduction officielle. Afin de rester dans la logique des titres des autres figures de fantaisies, des titres parfois longs, mais très explicites et qui permettent en général de visualiser l'œuvre avant même de la voir, je propose le *Portrait d'une femme tenant un livre*. L'identité du modèle n'est pas connue, et le titre est une invention de l'équipe de chercheurs. J'ai donc souhaité à la fois respecter le titre qu'ils ont créé et conserver une harmonie avec les autres figures de fantaisie.

[56] « Portrait de Marie-Anne-Eléonore, comtesse de Grave (1730-1807), dit autrefois Portrait de Marie-Madeleine Guimard (1743-1816) » [en ligne] (Consulté le 12 octobre 2021). Disponible sur : https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066603

4. Extraits commentés

Extrait n° 1

Texte support

For scholars of eighteenth-century French art, the discovery was momentous. Broad re-evaluations of the meaning and parameters of the 'fantasy figure' series were called for and undertaken. Public re-interpretation of individual paintings followed, most prominently in the pages of *Le Figaro* where it was declared that the figure formerly considered to be Denis Diderot (1713-84) had suffered from a long-term case of mistaken identity

Traduction proposée

Pour les connaisseurs de l'art français du XVIII^{e} siècle, il s'agit d'une découverte capitale. Celle-ci a appelé à une vaste remise en question de l'interprétation et des critères définissant la série des « figures de fantaisie ». S'en est suivie une réinterprétation publique de chaque tableau, notamment dans les pages du *Figaro* qui a annoncé qu'un portrait jusque là présenté comme celui de Denis Diderot (1713-1784) était depuis longtemps un cas d'erreur sur la personne.

Problème rencontré et processus de décision

J'ai fait le choix ici d'ajouter le pronom démonstratif « celle-ci » au début de la deuxième phrase afin de clarifier le lien de cause à effet entre les deux phrases : c'est de cette découverte qu'ont découlé les recherches évoquées par la suite. J'ai également utilisé un chassé-croisé entre les formes verbales *called for and undertaken* que j'ai traduit par « a appelé » et que j'ai placé en début de phrase afin que la structure soit plus idiomatique en français.

J'ai utilisé le même procédé dans la phrase suivante, en déplaçant *followed* en début de phrase et en modifiant le temps employé, afin de rendre la phrase plus fluide et éviter de terminer la phrase par un verbe.

J'ai également traduit les siècles en chiffres romains et non pas en toutes lettres, car c'est l'usage en français.

Extrait n° 2

Texte support

At the National Gallery of Art, Washington, the revelations of the drawing prompted a two-year investigation of *Young girl reading*, conducted as a collaborative effort of the curatorial, conservation and science divisions.

Traduction proposée

À la National Gallery of Art de Washington, les révélations causées par ce dessin ont été le point de départ d'une enquête de deux ans sur *Jeune fille lisant*, réalisée en collaboration avec les départements de la conservation, de la restauration et des sciences.

Problème rencontré et processus de décision

Les termes *curatorial* et *conservation* m'ont posé un problème que je n'avais pas anticipé. En effet, il me semblait évident que j'allais parler du département de conservation. Pourtant cela posait un problème : comment traduire dans ce cas le *curatorial division*, qui pourrait tout aussi aisément se traduire de la même façon ?

Le *OED*[57] définit *curatorial* comme « Of or pertaining to a curator » et le mot *curator* comme « The officer in charge of a museum, gallery of art, library, or the like; a keeper, custodian ». Le « curator » serait donc la personne en charge du musée, celui qu'en français on appelle communément le conservateur : *Le Grand Robert*[58] définit le conservateur comme une « Personne préposée à la garde de qqch » et donne en exemple « Conservateur, conservatrice d'une bibliothèque, d'un musée : personne qui administre et organise la bibliothèque, le musée. ». Cela explique pourquoi je voulais traduire *curatorial division* par « département la conservation ».

[57] « Oxford English Dictionary » [en ligne] Disponible sur : https://www-oed-com.ezproxy.univ-paris3.fr/
[58] « Le Grand Robert de la langue française » [en ligne] Disponible sur : https://grandrobert-lerobert-com.ezproxy.univ-paris3.fr/robert.asp

Mais alors que faire du terme *conservation* employé après ? Le *OED* indique « The preservation or **restoration** of archaeological artefacts, historical sites, works or art, etc., by means of specialized techniques ». Il s'agirait donc de la restauration en français, que le CNRTL définit comme la « remise en état d'une œuvre artistique, d'un monument ancien, en essayant de respecter l'état primitif, le style ; activité, métier de restaurateur ». On parle donc de restauration, mais j'avais tout de même du mal à trouver des occurrences de « département de la restauration » dans mes recherches. Il s'avère que les départements de restauration n'existent pas dans la plupart des musées français : ces missions sont confiées à des centres comme le C2RMF. La National Gallery of Art de Washington rassemble sur un même campus de nombreux services qui incluent un centre dédié à la recherche et à la restauration d'œuvre. J'ai donc choisi de m'arrêter sur « les départements de la conservation, de la restauration et des sciences ».

Extrait n° 3

Texte support

The visual distinction was acknowledged by eighteenth-century spectators: when *Young girl reading* figured at the Leroy de Senneville sale of 1780, it was described as a half-length depiction of an anonymous single figure and thereby assimilated into the many generic representations of reading women popular at the time.

Traduction proposée

La distinction visuelle est notée par les spectateurs du XVIIIe siècle : lorsque *Jeune fille lisant* a figuré à la vente de la collection Leroy de Senneville de 1780, elle était décrite comme une représentation en buste d'un personnage seul et anonyme, et assimilée de fait aux nombreuses représentations de femmes lisant, populaires à l'époque.

Problème rencontré et processus de décision

La fin de cette phrase a présenté une difficulté à laquelle je ne m'attendais pas. En effet, c'est en faisant relire ma traduction à mes proches qu'ils m'ont fait remarquer l'ambiguïté des *generic representations of reading women popular at the time*. En l'absence de ponctuation, le mot auquel se rapporte populaire devient ambigu : s'agit-il de femmes populaires ? Non, on parle bien ici d'un type de représentation populaire, un sujet répandu dans le répertoire visuel des artistes de l'époque. J'ai donc testé plusieurs possibilités, en déplaçant notamment le mot « populaires » : « les représentations populaires » ne me satisfaisait pas, car il créait une ambiguïté sur le sens de populaire (qui pourrait signifie ici venant du peuple). J'ai finalement réalisé que ce n'était pas l'emplacement du mot qui posait problème, mais l'absence de ponctuation claire, et en ajoutant une virgule avant populaire j'ai pu me défaire des problèmes de sens.

Extrait n° 4

Texte support

To complicate matters, an X-radiograph made in 1985 revealed an earlier composition lying beneath the model's profile, an outwardly turned face wearing what appears to be an inquisitive expression and a large headdress. In demeanour and costume, the face in the X-radiograph seemed coherent with the other 'fantasy figures'.

Traduction proposée

Une radiographie X réalisée en 1985 est venue compliquer les choses en révélant une composition antérieure sous le profil du modèle : un visage tourné vers l'extérieur arborant une expression inquisitrice et portant une large coiffe. Le visage sur la radiographie, par son attitude et son costume, semblait consistant avec les autres « figures de fantaisies ».

Problème rencontré et processus de décision

Une fois de plus, la traduction de ces deux phrases est devenue plus facile lorsque j'ai fait le choix de déplacer certains éléments. Pour éviter un calque d'une structure très anglaise (*to complicate matters*), j'ai préféré le positionner après le sujet et changer le temps afin de rendre le résultat plus idiomatique.

J'ai également choisi de déplacer *in demeanour and costume* après avoir fait mention de l'endroit sur la toile auquel le texte se réfère, et j'ai décidé de le placer entre virgules afin d'éviter d'utiliser des parenthèses qui, selon moi, auraient pu donner un aspect anecdotique à cette information.

Extrait n° 5

Texte support

A sketch relating to *Young girl reading* is easily recognisable in the upper-left corner of the sheet. The quickly rendered female figure is propped upright by a large cushion. She holds a book and turns a shoulder outwards. Other elements in the painting are noted in shorthand: on the right, parallel strokes drawn from top to bottom correspond to the wall; the window railing runs the length of the lower part of the image.

Traduction proposée

On reconnait aisément une esquisse de *Jeune fille lisant* dans le coin supérieur gauche de la feuille. La silhouette féminine croquée est soutenue par un grand coussin, elle tient un livre et tourne une épaule vers l'extérieur. D'autres éléments présents sur le tableau sont esquissés : sur la droite, des traits parallèles dessinés de haut en bas correspondent au mur ; le garde-corps de la fenêtre s'étend sur toute la longueur de la partie inférieure de l'image.

Problème rencontré et processus de décision

Le mot *sketch* se prête à plusieurs traductions qui peuvent être considérées comme des synonymes, mais qui renferme en réalité d'infimes nuances. J'ai d'abord pensé au mot « croquis » que *Le Grand Robert* définit comme une « Esquisse rapide (le plus souvent au crayon, à la plume), lignes essentielles d'une représentation graphique ». Il s'agit finalement d'une définition assez vague. La définition de l'esquisse n'est pas forcément plus définie : « Première forme (d'un dessin, et, par anal., d'une statue, d'une œuvre d'architecture), qui sert de guide à l'artiste quand il passe à l'exécution de l'ouvrage définitif. » On comprend pourquoi il est facile de les utiliser de façon interchangeable. J'ai finalement opté pour le mot « esquisse » après avoir lu la définition qu'en propose Jules Adeline dans son *Lexique des termes d'art* : « Forme première d'une idée de tableau, de composition, de statue. L'esquisse est surtout une œuvre d'imagination ; elle doit être exécutée rapidement, avec verve, avec fougue. » Je trouvais que cette description correspondait parfaitement à la technique observée sur les dessins de Fragonard : des tableaux esquissés d'une main vive, rapide, presque pressée.

Je me suis également penchée sur l'expression *quickly rendered*. Puisqu'il s'agit ici d'esquisses, de dessins, je ne voulais pas parler de « reproduction » qui me semblait trop aboutit. C'est en cherchant dans la terminologie du dessin et des techniques de dessin que j'ai rencontré le verbe « croquer », qui est défini par Jules Adeline comme « Dessiner rapidement. — Saisir exactement une ressemblance, en exécutant un portrait. — Croquer les figures d'ensemble d'un paysage, croquer une attitude en quelques minutes. » C'est cette rapidité de geste, et cette intention de capter une attitude qui m'ont poussé à choisir le verbe « croquer ».

Enfin, j'ai passé un moment à étudier l'expression *noted in shorthand*. En effet, l'expression semblait définir une action d'écriture, et non pas de dessin. J'ai joué pendant un temps avec l'idée du schéma, mais celle-ci me paraissait trop scientifique pour une expression artistique. L'idée était de transmettre une impression encore une fois de rapidité, d'abrégé, sans reprendre le terme « croqué » employé dans la phrase précédente. Je suis donc revenue au mot « esquisse », synonyme de croquer et appartenant finalement au champ lexical du dessin. Le mot me semblait idéal, car il communique bien l'impression de rapidité sous-entendue par *shorthand*.

Extrait n° 6

Texte support

Differences between sketch and painting are also evident: in the former, the hair is not described and the sitter wears only a slight ruffle at her neck instead of the wider collar seen on the painted figure.

Traduction proposée

Les différences entre l'esquisse et le tableau sont également évidentes : dans la première, les cheveux ne sont pas reproduits et le modèle ne porte qu'un volant au niveau du coup au lieu du col plus large visible sur la peinture.

Problème rencontré et processus de décision

Les mots *ruffle* et *collar* (ainsi que le *neckpiece* présent plus tard dans le texte) ont présenté une difficulté d'un autre genre. *Le Grand Robert & Collins* prête de nombreuses traductions au mot *ruffle* : au poignet il s'agit d'une manchette, sur la poitrine c'est un jabot, autour du coup c'est une fraise. Or, le modèle de *Jeune fille lisant* porte un costume au col très travaillé, mais aussi un accessoire autour de son cou qui n'est pas sans rappeler une fraise. La question était donc de savoir dans chaque cas duquel il était question. De plus, il s'agit ici de *a slight ruffle*. Or un jabot est rarement petit ou discret. En étudiant le costume du modèle peint et l'esquisse préparée par Fragonard, j'en ai conclu qu'il s'agissait davantage d'un « volant », un empiècement sur le devant du col qui présente une ondulation. Cela m'a également permis de le distinguer du col évoquer immédiatement après.

En effet, la *Jeune fille lisant* ne porte ni jabot ni volant, mais son costume est bien fait avec un col large à l'avant. Cette distinction entre le col et le volant était nécessaire afin de visualiser l'altération faite par Fragonard. D'autant plus qu'il est également question d'une *neckpiece* dans une autre partie de l'article, qui se réfère à l'accessoire porté par le modèle. S'il semble s'agir d'une fraise, l'auteur n'utilise pas le terme *ruff*, ce qui prouve qu'il choisit un terme plus vaste. De plus l'accessoire que porte la *Jeune fille lisant* est orné d'une boucle violette à l'arrière, un élément assez rare dans les fraises portées en France, et elle est posée assez bas sur son cou alors que la fraise se portait plus haut afin d'encadrer le visage.

Extrait n° 7

Texte support

We began our examination in the region of the former head, initially the only area of known change. In contrast with the indications of the X-radiograph, hyperspectral infra-red false-colour reflectography shows the underlying face to be distinctly feminine.

Traduction proposée

Nous avons commencé notre examen par le seul endroit où un changement avait jusque là été découvert : l'ancienne tête. Contrairement aux informations de la radiographie, la réflectographie en imagerie hyperspectrale infrarouge fausse couleur présente un visage sous-jacent distinctement féminin.

Problème rencontré et processus de décision

Dans cet extrait, j'ai décidé de ne pas conserver *the former head* au milieu de la phrase, où je le trouvais perdu parmi les autres informations. Il me semblait important de mettre en avant cet élément, car il situe l'endroit sur la toile qui va être étudié dans les paragraphes suivants. Afin de bien mettre l'emphase dessus, j'ai également décidé de le placer après deux points.

J'ai également fait une transposition de la locution *in contrast* que j'ai traduite par « contrairement » qui me semblait plus adapté et percutant en français, et qui me permettait d'avoir une structure de phrase plus lisible.

Extrait n° 8

Texte support

Strong illumination on the current profile supports the impression that light falls from the left. But the relatively even lighting on the original face and the illuminated folds of the yellow sleeve suggest a more frontal light source in the initial composition, an observation proved by the fact that the head-shaped shadow on the wall was initially smaller and lower.

Traduction proposée

L'éclairage intense sur le profil actuel conforte l'impression que la lumière provient de la gauche, mais elle est assez également répartie sur le visage original, et les plis illuminés de la manche jaune suggèrent une source de lumière plus frontale dans la composition initiale. Une observation prouvée par l'ombre en forme de tête sur le mur qui était à l'origine plus petite et plus basse.

Problème rencontré et processus de décision

Dans cet extrait, j'ai fait plusieurs choix concernant la découpe des phrases. En effet, je trouvais que le lien sémantique était plus flagrant entre les deux premières phrases, mais que le texte n'en rendait pas nécessairement compte. J'ai dans un premier temps envisagé de supprimer le point et ne faire qu'une seule phrase, mais le résultat était trop long et fastidieux à la lecture. J'ai également envisagé, pour ne faire qu'une seule phrase, de mettre la dernière partie (« une observation […] plus basse ») entre parenthèses, mais cette solution me donnait l'impression de rendre cette information moins importante, anecdotique, ce que je ne souhaitais pas. J'ai donc pris la décision de supprimer le point entre les deux premières phrases et d'en rajouter un après « the initial composition ». De cette manière, le rythme me semble mieux réparti, et les liens plus clairement établis.

Extrait n° 9

Texte support

It is not known when the Gallery's painting entered the hands of the mysterious Verrier.

Traduction proposée

La date d'acquisition du tableau de la National Gallery par le mystérieux Verrier n'est pas connue.

Problème rencontré et processus de décision

Cette phrase est probablement l'exemple le plus concret du travail de déverbalisation que je me suis appliquée à utiliser pour cette traduction. Si la plupart du temps la déverbalisation s'est appliquée à des éléments spécifiques, ici j'ai choisi changer toute la structure de la phrase. Bien que l'originale soit claire, il était nécessaire pour moi de trouver une autre façon d'exprimer *it is not known* et *entered the hands of*, deux locutions très anglaises. J'ai choisi de parler de date d'acquisition, car c'est une formule employée dans le milieu de l'art et que le texte ne précise pas de quelle manière Verrier est entré en possession de l'œuvre. Plutôt que de conserver un « quand » que je trouvais très maladroit dans cette phrase, j'ai préféré transposer *it is not known when* par « n'est pas connue ». Cette solution, en plus d'être fluide, présente l'avantage de limiter le taux de foisonnement.

ANALYSE TERMINOLOGIQUE

A. Fiches terminologiques

Vedette anglaise	**N°**	**Vedette française**
Pentimento	01	Repentir
Restoration	02	Restauration
Sketch	03	Esquisse
Lead-tin white	04	Blanc de plomb
Overpaint	05	Repeint

COMMENT LIRE UNE FICHE TERMINOLOGIQUE Les fiches terminologiques ci-après sont constituées de tout ou partie des champs suivants :

VE	VEdette (les synonymes sont ici classés en fonction de leur sens : de la traduction la plus fidèle à la plus éloignée, indépendamment de la fiabilité des sources).
EN	ENglish
FR	FRançais
DF	DéFinition de la vedette
DOM	DOMaine
CTX	ConTeXte
COL	COLlocations
ID	IDentification de l'auteur : Bureau émetteur : ESIT Mémoire soutenu en 2021 : MEM21 Auteur de la fiche : JT = Jade TEURLAI
NT	
EXP	Renseignements encyclopédiques qui ne font pas partie de la définition
USG	Indications relatives à l'USaGe, au niveau de la langue, au registre, à la région, etc.
GRM	Indications GRaMmaticales
ETY	ÉTYmologie
DER	Mots DÉRivés
HOM	HOMonyme
ANT	ANTonyme
SPE	Termes SPÉcifiques
GEN	Termes GÉNériques
REL	Renvois associatifs à d'autres termes
RF	RéFérences (sources bibliographiques)

Fiche n° 1

ANGLAIS

VE EN	pentimento	
DF	A change undertaken by the artist during the painting process. These changes are usually hidden beneath a subsequent paint layer. They can become visible through the paint layers with time, or revealed by technical imaging (infrared reflectograms, etc.).	
DOM	Art - painting	
CTX	The extension of the frilled edge of the headdress over the black background at the upper edge might be thought to be a pentimento	
ID	ESIT MEM21 JT	
NT	EXP 1	Pentimenti are seen particularly in oil painting
	EXP 2	The words overpaint and pentimento are often used as synonyms, but in reality they are distinct from one another : the pentimento is done by the artist on his own work whereas the overpaint is done by someone else.
	ETY	From the Italian *pentirsi* meaning to repent
RF	THE NATIONAL GALLERY, Glossary [online], available at https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/pentimento (Consulted on March 10th 2021) [SEC DF]; WEB GALLERY OF ART, Glossary [online], available at https://www.wga.hu/database/glossary/glossar4.html#p (Consulted on march 5th 2021) [SEC DF]; THE NATIONAL GALLERY "X-rays and pentimenti" [online], available at https://www.nationalgallery.org.uk/research/research-papers/the-restoration-of-margaret-the-artists-wife/x-rays-and-pentimenti (Consulted on March 12th 2021) [CTX]; *The Oxford English Dictionary* under "pentimento" [online], available at https://www-oed-com.ezproxy.univ-paris3.fr/view/Entry/140353?redirectedFrom=pentimento& (Consulted on March 10th 2021) [EXP 1] [SEC ETY]	

Fiche n° 1

FRANÇAIS

VE FR	repentir	
DF	Premiers contours sur lesquels l'artiste est revenu et qu'il a modifié. Parfois, dans un tableau, d'anciens repentirs reparaissent à travers une nouvelle couche de couleurs posée quand la première n'était pas suffisamment sèches.	
DOM	art - peinture	
CTX	Jusqu'ici, aucune surprise… si ce n'est la trace de deux repentirs majeurs, que l'imagerie en fluorescence des rayons X vient de révéler, dans le cadre d'analyses menées, depuis 2019, par la chercheuse Anaïs Genty-Vincent au Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF) à l'initiative du LaM de Villeneuve-d'Ascq.	
COL	n. : *de composition	
ID	ESIT MEM21 JT	
NT	GRM	nom masculin
	EXP	Les termes repeints et repentir sont souvent utilisés comme synonymes alors qu'en réalité il s'agit de deux techniques différentes. Le repentir est réalisé par l'artiste sur sa propre œuvre, alors que le repeint intervient plus tard de la main d'un tiers.
RF	ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 360 [DF] [NT EXP] ; BELMONT Sarah, « Ép.5 Un Modigliani à deux mains ? » *Série - Desseins secrets, Beaux Arts* (17/12/2020) [en ligne] disponible sur https://www.beauxarts.com/grand-format/ep-5-un-modigliani-a-deux-mains/ (Consulté le 20 septembre 2021) [CTX] BOUST Clotilde, « Radiographie des objets d'art » [en ligne] disponible sur : https://copa.hypotheses.org/659 (Consulté le 27 octobre 2021) [COL] ; *Le Grand Robert* sous « repentir » [en ligne], disponible sur : https://grandrobert-lerobert-com.ezproxy.univ-paris3.fr/robert.asp (Consulté le 5 mars 2021) [NT GRM]	

Fiche n° 2

ANGLAIS

VE EN	restoration [1] retouching [2] touching up [3]
DF	The act or the process of returning something to its original condition, or to a state similar to its original condition. Work done by a restorer to replace areas of loss or damage in a painting.
DOM	art
CTX	Early in April, several dozen art historians, conservators and scientists from around the world were invited to Rome by the Vatican to celebrate the results and to discuss strategy for the next, and in several ways more complex, phase of the restoration: the cleaning of Michelangelo's "Last Judgment" on the altar wall of the chapel.
COL	n. * work
ID	ESIT MEM21 JT
RF	*Cambridge dictionary* under « restoration » [online] available at https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/restoration (Consulted on October 27th 2021) [SEC DF]; THE NATIONAL GALLERY, Glossary [online], available at https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/retouching (Consulted on October 27th 2021) [SEC DF]; KIMMELMAN Michael, "After a Much-Debated Cleaning, A Richly Hued Sistine Emerges", *The New York Times* [online] (14/05/1990) available at https://www.nytimes.com/1990/05/14/arts/review-art-after-a-much-debated-cleaning-a-richly-hued-sistine-emerges.html (Consulted on October 27th 2021) [CTX] ; BROWN Mark, "Restoration work wipes smile off the face of Ducth vegetable seller", *The Guardian* [online] (16/07/2021) available at https://www.theguardian.com/culture/2021/jul/16/restoration-work-wipes-smile-off-the-face-of-dutch-vegetable-seller (Consulted on October 27th 2021) [COL]

Fiche n° 2

FRANÇAIS

VE FR	restauration [1] conservation [2]
DF	Ensemble des actions visant à remettre en état une œuvre d'art (ou un objet historique), à en reconstituer les parties détruites, afin de rétablir autant que possible son aspect originel.
DOM	art
CTX	Après une phase de restauration et la mise en ligne de la reproduction la plus détaillée du chef-d'œuvre de Rembrandt (1606-1669), l'opération Ronde de nuit (commencée durant l'été 2019) se poursuit au Rijksmuseum (Pays-Bas).
COL	n. * minutieuse, préventive, d'œuvre d'art travaux de, opération de, campagne de, techniques de * phase de * conservation-*
ID	ESIT MEM21 JT
RF	OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE sous « restauration » [en ligne] disponible sur http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8365626 (Consulté le 25 octobre 2021) [DEF] [COL] ; HAKOUN Agathe, « Découpée il y a 300 ans, La Ronde de nuit de Rembrandt reconstituée grâce à l'intelligence artificielle », *Connaissance des arts* [en ligne] (25/06/2021) Disponible sur https://www.connaissancedesarts.com/musees/rijksmuseum/decoupee-il-y-a-300-ans-la-ronde-de-nuit-de-rembrandt-reconstituee-grace-a-lintelligence-artificielle-11159499/ (Consulté le 25 octobre 2021) [CTX] [COL] ; MINISTERE DE LA CULTURE, « Terminologie de la conservation-restauration du patrimoine culturel matériel » *Résolution adoptée par les membres de l'ICOM-CC à l'occasion de la XVe Conférence triennale, New Delhi, 22-26 septembre 2008* [en ligne] Disponible sur https://www.culture.gouv.fr/content/download/37063/file/ICOM-CC%20R%C3%A9solution%20Terminologie%20Fran%C3%A7ais.pdf?inLanguage=fre-FR (Consulté le 25 octobre 2021) [COL] CENTRE DES MONUMENTS NATIONAUX, « Les travaux de restauration » [en ligne] Disponible sur https://www.monuments-nationaux.fr/Espace-Decouvertes/Les-travaux-de-restauration (Consulté le 25 octobre 2021) [COL] LE CENTRE DE RECHERCHE ET DE RESTAURATION DES MUSÉES DE FRANCE, « Restauration du bureau à gradin de l'électeur de Bavière » [en ligne] Disponible sur https://c2rmf.fr/actualite/restauration-du-bureau-gradin-de-lelecteur-de-baviere (Consulté le 25 octobre 2021) [COL]

Fiche n° 3

ANGLAIS

VE EN	sketch [1] rough drawing [2] drawing [3] draft [4]
DF	A rough drawing or delineation of something, giving the outlines or prominent features without the detail, esp. one intended to serve as the basis of a more finished picture, or to be used in its composition; a rough draught or design. Also, in later use, a drawing or painting of a slight or unpretentious nature.
DOM	Art - drawing
CTX	The sketch and painting may represent the countess Marie Anne Éléonore de Grave (1730–1807).
ID	ESIT MEM21 JT
RF	*The Oxford English Dictionary* under "sketch" [online], available at https://www-oed-com.ezproxy.univ-paris3.fr/view/Entry/180766?isAdvanced=false&result=1&rskey=tX7owv& (Consulted on July 10th 2021) [DF]; NATIONAL GALLERY OF ART, "Sketches of Portraits: The Fantasy Figures Identified" [online] available at https://www.nga.gov/features/fantasy-figures-identified.html (Consulted on October 3rd 2021) [CTX];

Fiche n° 3

FRANÇAIS

VE FR	esquisse [1] croquis [2] premier jet [3] étude [4]	
DF	Forme première d'une idée de tableau, de composition, de statue, qui sert de guide à l'artiste quand il passe à l'exécution de l'ouvrage définitif.	
DOM	art - dessin	
CTX	Les incroyables esquisses de la pièce auraient été créées en 1530, alors que Michel-Ange se cachait du pape, un Médicis.	
COL	n. * préparatoire	
ID	ESIT MEM21 JT	
NT	EXP	Souvent exécutée dans un format réduit, l'esquisse se distingue de l'ébauche en ce qu'elle demeure séparée de l'œuvre définitive. Il peut s'agir d'un dessin préparatoire ou d'une esquisse peinte ou modelée.
	ANT	Version définitive
RF	ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 189 [SEC DF] ; *Le Grand Robert* sous « esquisse » [en ligne], disponible sur : https://grandrobert-lerobert-com.ezproxy.univ-paris3.fr/robert.asp (Consulté le 11 juillet 2021) [SEC DF] FITZPATRICK Colette, « Les dessins de Michel-Ange, cachés sous une église florentine » *Tuscany Villas* [en ligne] disponible sur https://www.tuscany-villas.fr/en-toscane/2018/localites/florence/michel-ange-croquis-cach%C3%A9s (Consulté le 20 juillet 2021) [CTX] OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE sous « esquisse » [en ligne] disponible sur http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26541230 (Consulté le 11 juillet 2021) [NT EXP]	

Fiche n° 4

ANGLAIS

VE EN	lead white [1] white lead [2] basic lead carbonate [3] ceruse [4]	
DF	An opaque white pigment, produced artificially by exposing metallic lead to acetic acid in a carbon dioxide-riche environment.	
DOM	Art	
CTX	This porous layer was sometimes sealed with a thin layer of drying oil, which could be lightly pigmented with lead white and chalk.	
COL	* paint, pigment	
ID	ESIT MEM21 JT	
NT	EXP	It is a poisonous pigment, but it was very popular until the 19th century because it had many qualities : fast-drying, catalytic effect, not affected by light.
RF	THE NATIONAL GALLERY, Glossary [online], available at https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/lead-white (Consulted on October 25th 2021) [SEC DF]; CLOSER TO VAN EYCK, "The layered structure of Netherlandish paintings" [online] available at http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#home/sub=methods (Consulted on October 25th 2021) [CTX] ; COLOURLEX, "Lead white" Pigment Lexicon [online], available at https://colourlex.com/project/lead-white/ (Consulted on October 25th 2021) [NT EXP]	

Fiche n° 4

FRANÇAIS

VE FR	blanc de plomb [1] céruse [2] cérusite [3] blanc d'argent [4]	
DF	Sous-carbonate de plomb qui produit une couleur blanche souvent utilisée par les peintres.	
DOM	Art - fabrication des peintures - constituant des peintures	
CTX	Les scientifiques ont ainsi pu découvrir qu'il était composé de deux couches de peinture faites de blanc de plomb (mélange de carbonates de plomb). Non identiques, ces deux couches montrent l'utilisation de deux sous-types de pigment blanc de plomb par Léonard de Vinci : un premier riche en hydrocérusite, largement employé à la Renaissance italienne, et un second plus riche en cérusite, qui est beaucoup moins courant.	
COL	pigment*	
ID	ESIT MEM21 JT	
NT	EXP 1	La cérusite est l'un des éléments qui composent le blanc de plomb, ce qui explique qu'on trouve souvent le terme céruse utilisé comme synonyme.
	EXP 2	Utilisé dans la peinture à l'huile, le blanc de plomb a tendance à noircir, il est souvent remplacé par le blanc de zinc.
RF	WIKTIONNAIRE sous « blanc de plomb » [en ligne] disponible sur https://fr.wiktionary.org/wiki/blanc_de_plomb (Consulté le 25 octobre 2021) [SEC DF] ; HAKOUN Agathe, « Léonard de Vinci : un chef-d'œuvre du Louvre révèle le secret d'une de ses techniques de peinture » *Connaissance des arts* [en ligne] disponible sur https://www.connaissancedesarts.com/artistes/leonard-de-vinci/leonard-de-vinci-un-chef-doeuvre-du-louvre-revele-le-secret-dune-de-ses-techniques-de-peinture-11152591/ (Consulté le 25 octobre 2021) [CTX] ; *Le Grand Robert* sous « céruse » [en ligne], disponible sur : https://grandrobert-lerobert-com.ezproxy.univ-paris3.fr/robert.asp (Consulté le 25 octobre 2021) [NT EXP 1] ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 51 [NT EXP 2]	

Fiche n° 5

ANGLAIS

VE EN	overpaint [1] overpainting [2] repainted part [3]	
DF	A layer of paint, not applied by the artist, that covers the original paint and sometimes alters the image unnecessarily.	
DOM	art - painting	
CTX	Daniele da Volterra did the overpainting in 1565, soon after Michelangelo's death.	
ID	ESIT MEM21 JT	
NT	EXP 1	The words overpaint and pentimento are often used as synonyms, but in reality they are distinct from one another : the pentimento is done by the artist on his own work whereas the overpaint is done by someone else.
	EXP 2	Overpaints used to be a very commonly used technique by restorers, until the use of non-invasive techniques became the norm.
RF	THE NATIONAL GALLERY, Glossary [online], available at https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/glossary/overpaint (Consulted on October 29th 2021) [SEC DF]; THE J.PAUL GETTY MUSEUM, "Michelangelo: Mind of the Master" [online], available at https://www.getty.edu/art/exhibitions/michelangelo_drawings/explore.html (Consulted on October 29th 2021) [CTX]; FINE ART RESTORATION CO., "What is overpainting and how can it be fixed?" (27/09/2018) [online], available at https://fineart-restoration.co.uk/guides-and-advice/what-is-overpainting-and-how-can-it-be-fixed/ (Consulted on October 29th 2021) [SEC DF] [EXP 2]	

Fiche n° 5

FRANÇAIS

VE FR	repeint	
DF	Parties d'un tableau sur lesquelles on a appliqué de nouvelles couleurs. Se dit surtout, dans un tableau, des portions qui ont été peintes à une époque postérieure à l'achèvement de l'œuvre.	
DOM	art	
CTX	*La Nef des fous*, pour laquelle d'importants repeints étaient supposés, a fait l'objet de nombreuses analyses au C2RMF : une campagne d'imagerie scientifique, des points d'analyse par fluorescence X, une cartographie par fluorescence X 2D et des coupes stratigraphiques sur deux micro-prélèvements.	
ID	ESIT MEM21 JT	
NT	GRM	Nom masculin
	EXP 1	Les termes repeints et repentir sont souvent utilisés comme synonymes alors qu'en réalité il s'agit de deux techniques différentes. Le repentir est réalisé par l'artiste sur sa propre œuvre, alors que le repeint intervient plus tard de la main d'un tiers.
	EXP 2	Les repeints ont été pendant de nombreuses année une pratique courante parmi les collectionneur et les restaurateur. Les restaurateurs privilégient aujourd'hui des techniques de restaurations plus discrètes et réversibles.
RF	ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 360 [DF] [NT EXP] ; LE CENTRE DE RECHERCHE ET DE RESTAURATION DES MUSÉES DE France, « *La Nef des fous*, de la recherche à la restauration » [en ligne] disponible sur https://c2rmf.fr/actualite/la-nef-des-fous-de-la-recherche-la-restauration (Consulté le 29 octobre 2021) [CTX] JOUVES Barbara, « Des collections privées aux musées. La restauration des peintures à Paris au XIX^{e} siècle », *Technè n° 46* (décembre 2018), p. 6-9 [NT EXP 2]	

B. Glossaire

art primitif flamand	Early Netherlandish painting, Flemish Primitives
Mouvement artistique en Flandres ayant précédé la Renaissance. RF : RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX - GRAND-PALAIS « Les primitifs flamands » (17/03/2011) [en ligne] Disponible sur https://www.grandpalais.fr/fr/article/les-primitifs-flamands (Consulté le 31 octobre 2021) EXP : C'est un mouvement marqué par de grands artistes tels que Jan Van Eyck et Van der Weyden, qui seront les précurseurs de l'utilisation de la peinture à l'huile.	
attribut	attribute
Objet symbolique permettant la reconnaissance immédiate d'une personnalité, par l'évocation d'un épisode de sa vie. RF : MÉROT Alain (dir.), *Histoire de l'art, 1000-2000*. Paris : Hazan, 1999, p. 516	
camaïeux	camaieu, monochrome
Peinture monochrome à l'imitation des camées, c'est-à-dire dans laquelle les objets se détachent ton sur ton, en clair sur un fond plus sombre ou réciproquement, mais toujours en n'employant qu'une seule couleur. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 68	
carton de peinture	cardboard
Dessin préparatoire à une peinture murale, à un tableau, à un vitrail ou à une tapisserie, de grandes dimensions et parfois à l'échelle de l'œuvre définitive. RF : MÉROT Alain (dir.), *Histoire de l'art, 1000-2000*. Paris : Hazan, 1999, p. 517	
Catalogue raisonné	descriptive catalogue
Classification alphabétique ou par écoles des œuvres d'art faisant partie d'un musée ou d'une collection privée, ou encore d'œuvres diverses réunies pour une exposition publique ou une vente. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 76	
châssis	stretcher
Assemblage de menuiserie sur lequel on fixe, à l'aide de petits clous ou broquettes, la toile que l'on fait déborder sur l'épaisseur du châssis. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 92 EXP : Les châssis ordinaires sont simplement cloués et consolidés par une ou plusieurs traverses lorsque leurs dimensions l'exigent. Les châssis à clefs sont pourvus de petits coins en bois placés dans les angles des assemblages et au bout des traverses. Ces coins permettent, suivant qu'ils sont plus ou moins enfoncés, d'obtenir une tension plus ou moins grandes.	
chevalet	easel
Support d'un tableau en cours d'exécution.	

RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 97

EXP : On désigne sous le nom de chevalets de campagne de petits chevalets très légers, articulés et se repliant de façon à tenir le moins de place possible et à ne pas trop surcharger en voyage le bagage de l'artiste qui doit se composer en outre de la boîte, d'un parasol et d'un pliant.

coloriste	colourist, colorito

Se dit d'un peintre qui, cherchant de préférence les grands effets de coloris, excelle à donner à ses œuvres l'éclat en même temps que l'harmonie.

RF : CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales sous « coloriste » [en ligne] Disponible sur : https://www.cnrtl.fr/definition/carton (Consulté le 12 novembre 2021)

EXP : L'école vénitienne est souvent désignée comme une école de coloristes, car ses artistes favorisait l'emploi des couleurs en opposition à l'école romaine qui mettait en avant le dessin.

couteau	knife

Couteau à lame large et mince avec lequel on divise les feuilles d'or.

RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 127

COL : *à palette

EXP : Le couteau à palette se composait d'une lame de corne ou de métal flexible, dont les peintres se servaient pour réunir les couleurs sur la palette et les mélanger, avant de les poser sur la toile avec le pinceau ou la brosse. Mais le couteau à palette est peu à peu devenu un outil pour peindre directement sur la toile : celui-ci permet de créer plus de texture.

détrempe	distemper

Procédé de peinture à l'aide de couleurs détrempées dans de l'eau préparée à la colle pour les grands ouvrages, et à la gomme pour les petits. La peinture à la détrempe peut être retouchée à sec.

RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 149

diptyque	diptych

Panneau peint ou sculpté se pliant en deux parties à l'aide de charnières placées dans l'axe.

RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 152

école	school

Nom donné à la suite des artistes célèbres nés dans un pays, ou qui, sans y être nés, y ont longuement résidé en travaillant dans le goût de ce pays.

RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 163

EXP : Un tableau est de l'école d'un maître, pour indiquer qu'il est exécuté dans le même genre que les tableaux de ce maître ; qu'il est dû à ses élèves ou à des artistes vivant à des époques plus voisines de la nôtre, mais qui tendent à se rapprocher de sa manière de faire, à retrouver son style.

USG : On parle par exemple de l'école française, l'école italienne, l'école florentine, etc.

école de Barbizon	Barbizon school
Mouvement de peintres entre 1825 et 1875 ayant pour objectif de prendre la nature sur le vif. Les éléments clefs sont le travail de la lumière, le rejet de l'industrialisation, et la recherche de réalisme. RF : MUSÉE FABRE, « L'École de Barbizon » [en ligne] Disponible sur https://museefabre.montpellier3m.fr/content/download/802/4012/version/2/file/%C3%A9cole+de+barbizon.pdf (Consulté le 31 octobre 2021) EXP : Les premiers artistes qui s'installent dans le village de Barbizon sont inspiré par l'œuvre de John Constable qui peignait lui aussi « d'après nature ». REL : Cette recherche de lumière sera le point de départ des Impressionnistes dès les années 1870.	
entoilage	mounting
Action de mettre sur toile, de tendre une toile sur un châssis. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 181	
étude	study, sketch, drawing
Croquis d'une exécution précise et cherchée, dessins, peintures d'après nature, d'après le modèle vivant. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 193 EXP : C'est à l'aide de ces études que le peintre compose et exécute ses tableaux.	
figures de fantaisie	fantasy figures
Série de quatorze tableaux réalisés en 1769 par Jean-Honoré Fragonard représentant des personnages costumés à l'espagnole. Les modèles adoptent des positions, et les couleurs utilisées par Fragonard sont très vives. RF : APARENCES, « Jean Honoré Fragonard » (12/02/2012) [en ligne] Disponible sur https://www.aparences.net/periodes/rococo/jean-honore-fragonard/ (Consulté le 31 octobre 2021) EXP : D'après les étiquettes retrouvées au dos de certains tableaux, Fragonard aurait exécuté chaque toile « en une heure de temps »	
grandeur d'exécution	full-scale
Se dit des modèles de sculpture, plans et dessins d'architecture ou de mécanique représentant des objets dans la vraie dimension où ils doivent être exécuté. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 226 REL : à ne pas confondre avec la grandeur nature.	
grandeur nature	life-size
Se dit en art de toute imitation, d'un être ou d'un objet reproduit dans ses dimensions réelles. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 226	
hiérarchie des genres	hierarchy of genres
Division des différents genres picturaux établie par l'Académie royale de peinture et de sculpture.	

RF : ENCYCLOPÉDIE UNIVERSALIS, *Encyclopædia Universalis*, sous « Peinture - Les catégories » [en ligne] Disponible sur : https://www.universalis.fr/encyclopedie/peinture-les-categories/ (Consulté le octobre 2021)

EXP : La hiérarchie des genres se présentait dans cet ordre, de la plus à la moins prestigieuse : la peinture d'histoire (scène mythologique ou scène historique), le portrait, la peinture de genre, le paysage, la nature morte.

impressionnisme	Impressionism

École de peinture de la fin du XIX[e] siècle qui s'efforce de rendre, non la réalité, mais un rapide aspect de la nature.

RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 247-248

lavis	wash

Procédé qui consiste à compléter un dessin exécuté à la pierre noire, par exemple, à l'aide d'une autre substance, comme l'aquarelle ou le bistre. (HDA 1000-2000)

RF : MÉROT Alain (dir.), *Histoire de l'art, 1000-2000*. Paris : Hazan, 1999, p. 520

massicot	lead-tin yellow

Protoxyde de plomb, de couleur jaune ou rougeâtre, employé en peinture.

RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 282

mise au carreau	lay down a grid, grid-work

Opération qui a le plus souvent pour but de grandir une esquisse, d'exécuter une composition dans de grandes dimensions et d'après un modèle donné.

RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 288

morceau de réception	reception piece

Se disait autrefois des tableaux ou statues présentés par les artistes lors de leur admission à l'Académie Royale, et qui restaient la propriété commune de la compagnie.

RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 293

nature morte	still life

Sujet constitué d'objets inanimés (fruits, fleurs, vases, etc.) ou d'animaux morts.

RF : CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales sous « nature morte » [en ligne] Disponible sur : https://www.cnrtl.fr/definition/nature%20morte (Consulté le 12 novembre 2021)

œuvre	works

Ensemble des ouvrages d'un artiste. Recueil des reproductions des peintures, des sculptures, des gravures dues à un même artiste

RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 306

USG : On parle par exemple de l'œuvre d'Holbein, l'œuvre de Rembrandt, l'œuvre de Carpeaux.

GRM : En ce sens, le mot œuvre est du genre masculin : l'œuvre complet d'Eugène Delacroix.

pastorale	pastoral
Sujet champêtre où l'on met en scène des bergers et des bergères de convention. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 322	
peinture de genre	genre painting
Tableau présentant une scène de la vie quotidienne dont les protagonistes sont anonymes. RF : ENCYCLOPÉDIE UNIVERSALIS, *Encyclopædia Universalis*, sous « Peinture de genre » [en ligne] Disponible sur : https://www.universalis.fr/encyclopedie/peinture-de-genre/ (Consulté le octobre 2021)	
polyptyque	polyptych
Retable composé d'un élément central - fixe, peint ou sculpté - et de volets le plus souvent mobiles, au-dessus d'une prédelle. RF : MÉROT Alain (dir.), *Histoire de l'art, 1000-2000*. Paris : Hazan, 1999, p. 521	
profil perdu	*profil perdu*, lost profile
Se dit d'un portrait représentant une personne vue de côté, de façon que le derrière de la tête soit placé au premier plan et que les traits du visage soient dissimulés en partie par les saillies du front et de la joue. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 349	
raccourci	foreshortening
Se dit des procédés de dessin et de coloration à l'aide desquels on rend l'aspect de certains objets, de certaines figures, dont la perspective réduit les dimensions pour le regard ; tous les objets formant une saillie perpendiculaire au plan du tableau doivent être traités en raccourci. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 353 EXP : Les bras d'un personnage tendus directement sur le spectateur sont vus en raccourci.	
radiographie	radiography
Technique d'enregistrement photographique de la structure interne d'un corps traversé par des rayons X. RF : *Le Grand Robert* sous « radiographie » [en ligne], disponible sur : (Consulté le 31 octobre 2021)	
réalisme	realism
Conception caractérisée notamment par la volonté de représenter la nature telle qu'elle est perçue et de choisir des sujets dans la vie quotidienne, la réalité sociale contemporaine. RF : CNRTL, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales sous « réalisme » [en ligne] Disponible sur : https://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%A9alisme (Consulté le 31 octobre 2021)	
rentoilage	remounting
Opération qui a pour but de remplacer la toile usée ou le panneau vermoulu sur lequel des peintures sont exécutées. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 360	

repoussoir	repoussoir, high-toned foreground
Ton vigoureux faisant valoir les parties claires et lumineuses d'un tableau. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 361	
retable	altarpiece, reredos
Dans une église, construction verticale en pierre ou en bois portant un décor peint et/ou sculpté, placée sur un autel ou en retrait de celui-ci, contre le mur. RF : MÉROT Alain (dir.), *Histoire de l'art, 1000-2000*. Paris : Hazan, 1999, p. 522	
romantisme	romanticism
Mouvement d'art qui s'est produit vers 1830, parallèlement au mouvement littéraire que caractérisait l'affranchissement de la convention et des traditions dites classiques. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 366 EXP : L'école romantique s'est caractérisé par la couleur, le mouvement, l'expression des passions et l'interprétation des grandes œuvres poétiques.	
sfumato	sfumato
Se dit dans certains tableaux d'une exécution moelleuse, vaporeuse, de figures dont les contours sont vagues et estompés. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 374 EXP : C'est Leonard de Vinci qui a théorisé et rendu populaire la pratique du sfumato.	
triptyque	triptych
Tableau peint sur un panneau que recouvrent deux volets mobiles autours de charnières. RF : ADELINE Jules, *Lexique des termes d'art*. Paris: Éditions Bibliomane, 1885, p. 402	

C. Lexiques

a) Lexique français-anglais

Français	Synonyme(s)	Anglais
accrochage		hanging
allègement du vernis		varnish lightening
angelot	chérubin, putto	cherub
aplat		flat area, flat
atelier		studio
attribué à		ascribed to, attributed to
attribution erronée		misattribution
bois vermoulu		worm-eaten wood
carmin	rouge vif, vermillon, écarlate	carmin
cartel		label
cartographie X élémentaire		elemental mapping
chef-d'œuvre	pièce maîtresse	masterpiece
classe de nu, d'anatomie		life class
collection permanente		permanent display
collection privée		private collection
collectionneur		collector
commander une œuvre		commission a work
conservateur		curator
coup de pinceau		brushstroke
coupe		section
coupe transversale		a cross section
craquelure		crack, cracking
croquer	esquisser	to sketch
disciple		disciple, follower
dossier scientifique préliminaire		preliminary scientific record
echantillon		sample
etat de conservation		state of preservation
facture		brushwork
faux		fake
fresque		fresco
fusain		charcoal
gerçure		chapping
imagerie		imaging
imagerie de transformation par réflectivité (RTI)		reflectance tranformation imaging (RTI)
incision	entaille, encoche	incision
infrarouge		infrared
legs		bequest
léguer		bequeath

liant		binder
ligne de fuite		vanishing line, receding line
maison de vente aux enchères		auction house
manière		style
mécène		patron
mécénat		patronage
modification		alteration
nuance		shade, hue, tone, tint
parousie		parousia, second coming
patine		patina
perspective atmosphérique		atmospheric perspective
photographie en lumière directe		photograph under direct light
photographie en lumière rasante		photograph under low-angled light
poser pour		sit for
prélèvement		taking
présentation		display
processus créatif		creative process
laque		lake
lumière visible		visible light
mécène		patron
mouillé sur mouillé		wet-into-wet
pigment		pigment
rayon X		X-rays
rehaut		highlight
répertoire	catalogue, œuvre	visual repertory
représentation (d'un paysage, d'une scène)		depiction
représentation (d'une personne)		portrayal
retouche		touching up
scripturaire		scriptural
siccatif		siccative, dryer
sous-couche	couche préparatoire	undercoatin(ing)
spectateur		viewer, onlooker, beholder
spectrométrie de fluorescence des rayons X		x-ray florescence (XRF)
spectroscopie		spectroscopy
toile		canvas
ultraviolet		ultraviolet (UV)
usure		wear
vanité		vanitas
vermillon	cinabre, carmin	vermilion, scarlet
vernis		glaze, varnish
vernis chanci		mould varnish

b) Lexique anglais-français

Anglais	Synonym(s)	Français
a cross section		coupe transversale
alteration		modification
ascribed to	attributed to	attribué à
atmospheric perspective		perspective atmosphérique
auction house		maison de vente aux enchères
bequeath		léguer
bequest		legs
binder		liant
brushstroke		coup de pinceau
brushwork		facture
canvas		toile
carmin		carmin, rouge vif, vermillon, écarlate
chapping		gerçure
charcoal		fusain
cherub		angelot, chérubin, putto
collector		collectionneur
commission a work		commander une œuvre
crack	cracking	craquelure
creative process		processus créatif
curator		conservateur
depiction		représentation (d'un paysage, d'une scène)
disciple	follower	disciple
display		présentation
elemental mapping		cartographie X élémentaire
fake		faux
flat area	flat	aplat
fresco		fresque
glaze	varnish	vernis
hanging		accrochage
highlight		rehaut
imaging		imagerie
incision		incision, entaille, encoche
infrared		infrarouge
label		cartel
lake		laque
life class		classe de nu, d'anatomie
masterpiece		chef-d'œuvre, pièce maîtresse
misattribution		attribution erronée
mould varnish		vernis chanci

parousia	second coming	Parousie
patina		patine
patron		mécène
patron		mécène
patronage		mécénat
permanent display		collection permanente
photograph under direct light		photographie en lumière directe
photograph under low-angled light		photographie en lumière rasante
pigment		pigment
portrayal		représentation (d'une personne)
preliminary scientific record		dossier scientifique préliminaire
private collection		collection privée
reflectance tranformation imaging (RTI)		imagerie de transformation par réflectivité (RTI)
sample		echantillon
scriptural		scripturaire
section		coupe
shade	hue, tone, tint	nuance
siccative	dryer	siccatif
sit for		poser pour
spectroscopy		spectroscopie
state of preservation		etat de conservation
studio		atelier
style		manière
taking		prélèvement
to sketch		croquer, esquisser
touching up		retouche
ultraviolet (UV)		ultraviolet
undercoatin(ing)		sous-couche, couche préparatoire
vanishing line	receding line	ligne de fuite
vanitas		vanité
varnish lightening		allègement du vernis
vermilion, scarlet		vermillon, cinabre, carmin
viewer	onlooker, beholder	spectateur
visible light		lumière visible
visual repertory		répertoire, catalogue, œuvre
wear		usure
wet-into-wet		mouillé sur mouillé
worm-eaten wood		bois vermoulu
X-ray florescence (XRF)		spectrométrie de fluorescence des rayons
X-rays		rayon

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Avertissement au lecteur :

Les sources indispensables sont indiqué **en gras**.

A. Sources en français

Ouvrages

- **ADELINE Jules,** ***Lexique des termes d'art*****. Paris : Éditions Bibliomane, 1885**

  Cet ouvrage, certes daté, est à la fois une référence en matière de source terminologique, mais également un témoignage de la pratique de l'histoire de l'art au XIX^{e} siècle. En effet, les définitions proposées par Jules Adeline sont loin des entrées neutres d'un dictionnaire. Il y apporte son expertise et sa subjectivité, et offre de façon subtile un regard sur l'histoire de l'art, et en particulier sur ses contemporains. C'est donc un ouvrage à la fois utile et agréable, qui m'accompagne dans mes études depuis 2014. De plus, il a l'avantage de couvrir l'ensemble des pratiques et des tendances artistiques, là où une grande partie des sources terminologique sous forme d'ouvrage sont habituellement spécialisées sur une pratique spécifique (par exemple uniquement sur l'architecture ou uniquement sur l'art gothique). C'est avec cet ouvrage que j'ai commencé les toutes premières recherches de ce mémoire, en me référant à l'entrée « repentir », et il ne m'a plus quitté jusqu'à la fin.

- Manuels Histoire de l'art, *Temps modernes XV^{e}-XVIII^{e} siècles* & *Époque contemporaine : XIX^{e}-XXI^{e} siècles*. Paris : Flammarion, 2011

  Cette série de 4 ouvrages couvre l'histoire de l'art de la Préhistoire jusqu'aux années 2000 est une lecture indispensable pour tout étudiant ou amateur d'histoire de l'art. Plus qu'une mise en perspective, ces manuels n'oublient aucun artiste et prennent le temps de s'attarder sur les œuvres majeures de chaque époque, de chaque mouvement et de chaque artiste qui a marqué son

temps. Ces ouvrages m'ont été très utiles afin de faire une mise en contexte de chaque œuvre dans son époque, et ainsi comprendre les attentes auxquelles faisaient face les artistes évoqués dans ce mémoire. Les fiches méthodologiques présentes au début de chaque ouvrage m'ont également permis de me replonger dans la pratique académique de l'histoire de l'art et de me remémorer les points importants auxquels tenir compte lors de ma traduction (notamment concernant l'importance de la qualité de la description de l'œuvre : l'une des pratiques fondamentales de l'analyse en histoire de l'art est de savoir décrire une œuvre à un interlocuteur qui ne l'aurait jamais vue).

Articles

- **BELMONT Sarah, « Série — Desseins secrets » (5 épisodes) *Beaux Arts* [en ligne] disponible sur** https://www.beauxarts.com/?s=desseins%20secrets&mode=&orderbysearch=date

  La série d'articles « Desseins secrets » rédigée par Sarah Belmont est une présentation rapide de 5 exemples de repentir révélés grâce à la recherche et à l'imagerie. Chaque article s'attache à expliquer, lorsque cela est possible, les raisons qui se cachent derrière ces changements. Ces articles, bien que relativement courts, m'ont lancé sur des pistes très intéressantes qui m'ont permis d'enrichir mon exposé. J'ai été très surprise par ailleurs de découvrir que quelqu'un s'était intéressé à la question des repentirs en tant que groupe, entité à étudier de façon générale, car ceux-ci sont plus généralement cités de façon anecdotique (ce qui a rendu mes recherches pour ce mémoire assez difficiles).

Revues

- *Science et conservation*, *Technè* n° 46 (2018) [En ligne], mis en ligne le 19 décembre 2019 Disponible sur https://journals.openedition.org/techne/278

La revue Technè est rédigée par l'équipe du C2RMF. Je cite ici le n° 46, car c'est celui qui m'a été le plus utile pour le présent mémoire, mais j'ai consulté de très nombreux numéros de cette revue. Publiée depuis 1994, *Technè* est spécialisée dans l'étude et la restauration d'œuvres d'art : les articles couvrent tous les domaines liés de près ou de loin à la conservation-restauration, ce qui en fait une mine d'or pour la recherche documentaire. De plus, les articles proposent une approche interdisciplinaire très enrichissante et qui permet d'appréhender différemment le domaine de la restauration d'œuvre aujourd'hui. La revue, bien qu'elle ait une visée didactique, s'adresse néanmoins à un public initié. Depuis le numéro 43, *Technè* est disponible en ligne, mais j'ai pu consulter les numéros précédents à la bibliothèque de l'INHA.

Sources multimédias

- **LOYER-HASCOËT Jean-Michel (dir.), LIONNET-DE LOITIÈRE Marie (dir.) Centre de recherche et de restauration des musées de France [en ligne] Disponible sur** https://c2rmf.fr/

  Le centre de recherche et de restauration des musées de France (ou C2RMF) possède un site internet très complet qui rassemble de nombreux articles concernant leurs différents projets en cours, mais aussi les techniques mises en place lors de l'examen préliminaire des œuvres. Le site, à vocation didactique, a subi une refonte totale au début du mois d'octobre, et malheureusement à cette occasion, de nombreuses pages que j'avais pu consulter sont devenues inaccessibles. J'avais néanmoins conservé leurs références que j'ai tout de même incluses dans mon mémoire. Je me suis particulièrement intéressée aux techniques utilisées sur les œuvres peintes, mais le site regorge d'information sur tout type d'objets d'art, car les activités du centre sont pluridisciplinaires.

Adresse utile

- Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art, 58 rue de Richelieu, 75002 Paris

La Bibliothèque de l'INHA est accessible pendant un mois non renouvelable sur inscription. C'est un lieu très beau, très agréable et propice à la concentration. J'ai passé de nombreuses journées sur place à la fois pour consulter des ouvrages et revues, mais aussi pour m'occuper de la rédaction de mon mémoire. J'ai pu y retrouver d'autres camarades de l'ESIT, et nous avons pu organiser des sessions de travail en commun. De plus, la bibliothèque se situe dans un quartier très agréable, et offre donc un cadre idéal pour étudier.

B. Sources en anglais

Articles

- **NATIONAL GALLERY OF ART, WASHINGTON, Scientific Research Department Publications [online] available at** https://www.nga.gov/conservation/publications/publication-list.html

  L'équipe de chercheurs de la National Gallery of Art de Washington est à l'origine de très nombreux articles au sujet des recherches qu'ils entreprennent. Dans la même perspective que le C2RMF, la National Gallery of Art souhaite de cette manière présenter des comptes-rendus de leurs campagnes de documentation et de restauration afin de sensibiliser le grand public aux enjeux de la recherche et de la conservation, mais aussi afin d'informer les professionnels et chercheurs du milieu de leurs découvertes. En effet, la National Gallery of Art publie sa propre revue bisannuelle, Facture, qui traite de tous les domaines de l'histoire de l'art : la conception des œuvres, les aspects techniques de l'histoire de l'art, la recherche scientifique, etc. Les chercheurs publient également leurs articles dans d'autres revues spécialisées, comme le texte-support de ce mémoire qui a été publié dans le Burlington magazine.

Revues

- P. WHALEN Timothy (dir.), "Imaging in Conservation", *Conservation perspectives, the GCI Newsletter* (vol. 32, Spring 2017) [online] available at https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/newsletters/32_1/

  « Conservation Perspective » est la revue bisannuelle du Getty Conservation Institute publiée depuis 1991. Les articles de cette revue traitent des projets en

cours de l'institut, de questions soulevées dans le milieu de la restauration-conservation, et détaillent les techniques mises en place par les équipes pour documenter et restaurer des œuvres. Équivalent en anglais de *Technè*, elle m'a été d'une grande aide pour découvrir les réponses apportées notamment par l'imagerie dans le milieu de l'art, mais aussi l'évolution des pratiques de restauration suite à ces découvertes. Je cite ici le volume 32 qui se concentre principalement sur les techniques d'imagerie, car c'est celui dont je me suis le plus servie dans le cadre de mon mémoire, mais j'ai également consulté de nombreux autres volumes afin d'étendre ma perception des tâches confiées aux conservateurs et restaurateurs.

Sources multimédias

- **SPRONK Ron (dir.), CLOSER TO VAN EYCK, The Ghent Altarpiece Restored [en ligne] Disponible sur :** http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#home

  Le site internet « Closer to Van Eyck », plus particulièrement son volet « The Ghent Altarpiece Restored » a été créé en 2011 et est toujours mis à jour aujourd'hui. Le projet était de proposer l'état d'avancé en direct de la restauration du polyptyque l'Adoration de l'Agneau mystique par les frères Van Eyck. Véritable trésor à portée de main, le site rassemble toutes les images en haute résolution réalisée lors de la campagne de restauration : les macrophotographies, les réflectographies infrarouges et les radiographies. Le site offre la possibilité de comparer tous les supports photographiques proposés à toutes les phases du processus. Un site internet d'une rare richesse, sur lequel sont également accessibles tous les comptes-rendus réalisés par les différents experts rattachés au projet, mais aussi des pages entières rédigées à l'intention du grand public afin de les sensibiliser au travail de restaurateur. Ce site internet, que j'ai découvert peu de temps avant de commencer mon master, est la raison pour laquelle j'ai choisi de réaliser un mémoire sur l'utilisation des techniques

d'imagerie pour révéler les couches sous-jacentes des tableaux. J'ai donc rassemblé beaucoup d'informations concernant le travail de documentation mis en œuvre avant la restauration d'une œuvre.

- GETTY CONSERVATION INSTITUTE [online] available at https://www.getty.edu/conservation/

  Le Getty Conservation Institute est, tout comme la National Gallery of Art, un haut lieu de la conservation-restauration. Partenaire du C2RMF, ses équipes entreprennent de très nombreuses campagnes de recherche et de restauration. Leur site est tout aussi fourni que celui du C2RMF et propose de nombreuses sources externes très intéressantes sur sa page « Publication and Resources » (malheureusement, une partie des ressources proposée est en accès réduit). Le site du Getty Conservation Institute, consulté en parallèle du site du C2RMF, a été très utile pour comprendre les techniques d'imagerie mises en place dans le milieu de l'art, et comment l'évolution constante des technologies utilisées permet de faire sans cesse de nouvelles découvertes ou de mieux comprendre certaines œuvres. De plus, les projets du Getty Conservation Institute sont très variés, et si ce mémoire porte uniquement sur la peinture, j'ai appris beaucoup de choses concernant la restauration de tout type d'œuvres (objets d'art, architecture, etc.)

ANNEXE

'Portrait of a woman with a book': a 'newly discovered fantasy figure' by Fragonard at the National Gallery of Art, Washington

by YURIKO JACKALL, JOHN K. DELANEY and MICHAEL SWICKLIK

ON 1ST JUNE 2012, a drawing by Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) appeared at public auction. The work in question showed three rows of 'thumbnail-sized' sketches, eighteen small drawings in total (Fig.7 on p.242). Seventeen were annotated with scribbled names, fourteen were identifiable with one or another of the artist's 'fantasy figures', and the remaining four suggested still-unknown works of a similar type.[1] For scholars of eighteenth-century French art, the discovery was momentous. Broad re-evaluations of the meaning and parameters of the 'fantasy figure' series were called for and undertaken.[2] Public re-interpretation of individual paintings followed, most prominently in the pages of *Le Figaro* where it was declared that the figure formerly considered to be Denis Diderot (1713–84) had suffered from a long-term case of mistaken identity.[3] At the National Gallery of Art, Washington, the revelations of the drawing prompted a two-year investigation of *Young girl reading*, conducted as a collaborative effort of the curatorial, conservation and science divisions (Fig.17).

Before 2012, the relationship between *Young girl reading* and the 'fantasy figure' ensemble was frustratingly ambiguous.[4] Powerful evidence supported a connection between the two. The dimensions of the Gallery's picture, 81 by 65 cm., are identical, or nearly so, to those of the more firmly established works in the group.[5] Its palette, dominated by deep yellows, mauves and roses, recalls the colouring of *Portrait of M. de La Bretèche* (Fig.18); its energetic, gestural brushwork reappears throughout the canvases; its costume, with its elaborate collar, evokes the elegant dress *à l'espagnole* of the other models.

Yet if these dramatic, overtly posed representations were portraits – a popular interpretation even before 2012, as demonstrated by the erroneous assignation of titular names such as Diderot – *Young girl reading* was unlikely to be of the same vein.[6] While the other models appear conscious of the viewer's gaze, the subject of the Gallery's painting retreats resolutely into her book. Her delicate profile with its upturned nose, rounded chin and beribboned hair reappears almost feature for feature in numerous genre and narrative paintings by Fragonard.[7] The visual distinction was acknowledged by eighteenth-century spectators: when *Young girl reading* figured at the Leroy de Senneville sale of 1780, it was described as a half-length depiction of an anonymous single figure and thereby assimilated into the many generic representations of reading women popular at the time.[8]

To complicate matters, an X-radiograph made in 1985 revealed an earlier composition lying beneath the model's profile, an outwardly turned face wearing what appears to be an inquisitive expression and a large headdress (Fig.19).[9] In demeanour and costume, the face in the X-radiograph seemed coherent with the other 'fantasy figures'. However, its thick eyebrows and pronounced nose appeared more masculine than feminine, and the possibility was raised in scientific and art-historical literature that the features might actually belong to the face of a man.[10]

In the same year, cross-sectional analysis was performed on two areas of *Young girl reading*: the lilac cushion and the greenish-grey patch to the right of the current head.[11] Examination of the first sample revealed only a thin layer of lilac-coloured paint glaze applied directly over the ground. In the second sample, made in an area of known change in the X-radiograph, no dirt or varnish was found between the paint layers.

These results suggested that only an isolated portion of the composition (the head and its surrounding area) had been altered within a broad time frame. The absence of dirt or varnish suggested that change might technically have taken place in as little as a few months. But it was equally possible that significant time elapsed before the application of the top layer: depending upon storage conditions, it might take as much as a decade for sufficient dirt to accumulate to be visible in a cross-section; a

This article would not have seen the light without Marie-Anne Dupuy-Vachey who generously shared her conclusions on Fragonard's related drawing. We are grateful to Barbara Berrie, Jay Krueger and Mary Morton for their administrative support at the National Gallery of Art where the contributions of our colleagues were crucial. Damon Conover, Denis Doorly, Kathryn Dooley, Kenneth Fleisher, Lisha Glinsman, Becca Goodman, Jennifer Hickey, Doug Lachance and Greg Williams provided invaluable technical expertise. Michael Palmer's observations prompted a new turn in our thinking. Melanie Gifford, Margaret Morgan Grasselli, Ann Hoenigswald, Alan Newman, Nina O'Neil and Paige Rozanski made helpful suggestions at key points. For their encouragement and assistance, we also thank Philippe Bordes, Thomas Branchick, Adam Davies, Kristin DeGhetaldi, Charlotte Hale, Michael Heidelberg, Eleanore Neumann, John-Paul Stonard and Sandra Webber. All translations are by the authors.

[1] Because the drawing confirms that these works are portraits, the more accurate designation is now 'portraits *à l'espagnole*'. For the sake of clarity, we use the traditional term, 'fantasy figures', qualified with quotation marks.

[2] M.-A. Dupuy-Vachey: 'Review. Fragonard and the Fantasy Figure. Painting the Imagination by Melissa Percival', *La Tribune de l'Art* (online publication 20th July 2012:); C. Blumenfeld: *Une facétie de Fragonard. Les révélations d'un dessin retrouvé*. Paris 2013; M. Percival: 'Fragonard's Reverse Whodunnit and Other Tales of Relocation', *Art History* 37, 1 (2014), pp.169–74.

[3] E. Bietry-Rivierre: 'Le 'Diderot' de Fragonard n'est pas Diderot,' *Le Figaro* (21st November 2012); see also M.-C. Sahut: 'Le 'Diderot' de Fragonard n'est plus Diderot,' *Grande Galerie. Le journal du Louvre* 23 (2013), p.41.

[4] For instance, P. Rosenberg: exh. cat. *Fragonard,* Paris (Galeries nationales du Grand Palais) and New York (Metropolitan Museum of Art) 1987, no.136; J.-P. Cuzin: *Jean-Honoré Fragonard, Vie et œuvre. Catalogue complet des peintures*, Fribourg 1987, p.102; R. Rand: 'Young Girl Reading', in P. Conisbee, ed.: *French Paintings of the Fifteenth through the Eighteenth Century,* Washington 2009, no.31.

[5] Cusping marks indicate that the canvas, of loosely woven, irregularly shaped fibres, was neither enlarged nor cut down. The dimensions are identical to those of a standard size 25 figure format; see A.-J. Pernety: *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1757, p.535.

[6] Rand, *op.cit.* (note 4), p.162. The assumption that the Washington painting was not a portrait was also convincingly challenged in the art-historical literature; see M.

17. *Young girl reading*, by Jean-Honoré Fragonard. c.1769. Canvas, 81.1 by 64.8 cm. (National Gallery of Art, Washington, Gift of Mrs Mellon Bruce in memory of her father, Andrew W. Mellon, 1961).

painting such as *Young girl reading* could require a full year to dry before varnishing.[12] Two plausible scenarios thus emerged: the modification of the head might have occurred as Fragonard adjusted his initial composition, presumably in the course of an organic creative process leading towards a final result, *Young girl reading*. Or, he might have reworked his painting at a significantly

Sheriff: *Fragonard: Art and Eroticism*, Chicago and London 1990, pp.153–84.

[7] See in particular Rosenberg, *op.cit.* (note 4), nos.9, 18 and 246.

[8] Sale, Leroy de Senneville, Paris, Hôtel de Bullion, 5th to 11th April 1780, lot 59. The initial portion of this description – '*Une belle Etude d'après nature. . .*' – recalls terms such as *tête d'après nature* or *tête d'étude* then commonly used to denote anonymous single-figure representations. The dimensions indicated in the catalogue (78.5 by 59.5 cm.) differ slightly, but not significantly, from those of *Young girl reading*; on the provenance of the latter, see Rand, *op. cit.* (note 4), p.160.

[9] Increasing translucency of the paint surface had caused the underlying image to become apparent, prompting examination. The 1985 X-radiograph was published in Rosenberg, *op. cit.* (note 4), p.282, and Rand, *op. cit.* (note 4), p.162. Because the component images of the 1985 composite were misaligned, a new X-radiograph was made in August 2014. The latter, reproduced here as Fig.19, shows the same image more legibly.

[10] The possibility that the underlying face might be that of a man was evoked in the Gallery's conservation reports and elsewhere; see Rosenberg, *op cit.* (note 4), no.136, and Rand, *op cit.* (note 4), p.162.

[11] 'National Gallery of Art. Painting Conservation Department. Treatment Report. July 29, 1985' and 'National Gallery of Art. Science Department. Analysis Report. May 9, 1985,' Conservation file, *Young Girl Reading*, 1961.16.1. The first cross-section, taken at 25.2 by 46.1 cm. from the bottom-left corner (region of the cushion), was composed of a paint layer over a white lead ground toned with iron oxides layered over a white lead ground toned with charcoal black; for the second cross-section, see Fig.25. The Gallery's sample reveals a paint structure similar to that of the *Portrait of Saint Non* where a cross-section was taken in the scumbled background. S. Bergeon *et al.*: 'Une mise en ordre. Portrait de l'Abbé de Saint Non restauré par Jeanne Amoore', in S. Bergeon, ed.: 'Dossier: Fragonard', *Science et technologie de la conservation et de la restauration des œuvres d'art et du patrimoine* 1 (June 1988), p.25.

[12] Varnishing was recommended a year after completion of a painting to allow sufficient drying time. Pierre-François Tingry confirmed: 'Great masters rarely varnish their pictures after they are finished: they protect their tints by a coating of white of egg, and do not varnish them till a year after, when the colours are completely dry'; *The Painter and Varnisher's Guide*, London 1804, p.136, cited by M. Swicklik: 'French Painting and the Use of Varnish, 1750–1900', *Conservation Research. Studies in the History of Art* 41 (1993), p.163 and p.173, note 37.

18. *Portrait of M. de La Bretèche*, by Jean-Honoré Fragonard. c.1769. Canvas, 80 by 65 cm. (Musée du Louvre, Paris).

later date, implying a more fragmented procedure. Without further certainties, the picture remained the subject of speculation until the drawing emerged to fuel new research.

A sketch relating to *Young girl reading* is easily recognisable in the upper-left corner of the sheet (fig.26, detail of Fig.7 on p.242). The quickly rendered female figure is propped upright by a large cushion. She holds a book and turns a shoulder outwards. Other elements in the painting are noted in shorthand: on the right, parallel strokes drawn from top to bottom correspond to the wall; the window railing runs the length of the lower part of the image. Differences between sketch and painting are also evident: in the former, the hair is not described and the sitter wears only a slight ruffle at her neck instead of the wider collar seen on the painted figure. Most surprisingly, the face of the sketched figure is turned outwards at a three-quarter angle, showing discernible, albeit perfunctory, facial features (two dots for the eyes, an 'L' shaped mark for the nose) that seem to correspond to those visible in the 1985 X-radiograph.

On the basis of this new evidence, we started research on *Young girl reading* in December 2012, aided and encouraged by Marie-Anne Dupuy-Vachey, who conducted a simultaneous study of the broader implications of the drawing.[13] Our project had three articulated objectives: to identify the painterly alterations that produced *Young girl reading* in its current state; to determine the time frame for these alterations; and to explore why such changes were made within the context of the series as a whole.[14]

We began our examination in the region of the former head, initially the only area of known change. In contrast with the indications of the X-radiograph, hyperspectral infra-red false-colour reflectography shows the underlying face to be distinctly feminine (Figs.20 and 21). Elemental mapping (X-ray florescence or XRF scanning) reveals a concentration of lead in the region of the former face; the presence of this element, in the form of white lead paint, seems to have contributed to the startlingly masculine appearance of the 1985 X-radiograph (Fig.22).

It became clear that the alteration of the head was accomplished with an economy of effort. While Fragonard rotated the face, showing it in profile rather than at a three-quarter angle, the contours of the new head are positioned around and over those of the first one. The initial eyes are subsumed into the hair of *Young girl reading* producing a rippling effect; the original face is obscured by the ear of the second girl. However, the current head appears proportionally too small and the new neck slightly too long. Rather, it was the underlying face that was better adapted to the body, another indication that the sitter was always a woman and a demonstration that the artist pragmatically reused the entire body of his first model.

The costume was also modified, albeit more subtly. The false-colour image shows a mass of stippled marks behind the original figure's head (Fig.20). An equalised high-resolution colour detail of this region reveals a large feather, painted in vigorous strokes similar to those used to delineate the plume in the *Portrait of M. de La Bretèche*. Reflectance transformation imaging (RTI) used to capture the surface texture shows that the shaft of the feather was rendered with an incised mark, probably with the reverse end of the artist's brush (Fig.24). The mercury map indicates discrete dots, presumed to be vermilion, throughout the bottom part of the feather. These deliberately applied marks seem to have corresponded to coloured pearl-shaped beads, an ornamentation seen on the hair and clothing of several of the 'fantasy figures'. Examination under a microscope indicates that the uppermost portion of the neckpiece was added over an existing collar. The original model wore a thinner ruffle, an observation apparently confirmed by the drawing in which two wavy lines appear low on the figure's neck. This collar probably resembled that of the portrait formerly known as *Marie-Madeleine Guimard*, a white frill worn at the base of the neck with a narrow black ribbon tied an inch or two above (Fig.23).

When painting the face in profile, Fragonard left a space in reserve between the tip of the original ruffle and the new chin, possibly to create a more elegant profile than if the face was buried in the collar. To do this, he was obliged to elongate the neck. It may have been to distract attention from the resulting distortion that he filled in the area below the thin black line of the neck ribbon with scribbled strokes of white. The curving back of the new neck would still have appeared particularly long, perhaps explaining why one of Fragonard's final additions to this area was the cluster of violet bows that occupy much of this area.[15]

Fragonard also modified the space around his newly oriented figure. Our findings demonstrate that the background to the left originally contained a more fully elaborated shape and texture, traces of which can be seen today. Two parallel lines placed some

[13] See M.-A. Dupuy-Vachey's article above, pp.241–47.

[14] Technical procedures – except for the XRF spectra, fit using an empirical model – followed those described in K.A. Dooley *et al.*: 'Complementary standoff chemical imaging to map and identify artist materials in an Early Italian Renaissance panel painting', *Angewandte Chemie International Edition* 53, 50 (2014), pp.13775–79 and *ibid.* 126, 50 (2014), pp.13995–99.

19. X-radiograph of *Young girl reading* obtained using Carestream System, 40KV.

20. False-colour infra-red reflectogram (1000, 1300, 2100 nm).

21. Overlay of details from the X-radiograph and false-colour image showing that the noses, chins and foreheads in the two images align, demonstrating that the 'male' face of the X-radiograph and the 'female' face of the false-colour image are one and the same.

22. XRF element maps showing: 1) lead (lead Lα, inferred as lead white) throughout the canvas; 2) iron oxide inferred from iron Kα in the hair of current model; 3) mercury Lα (probably in the form of vermillion) in the edges of the book, in both faces, and in the hair of the former model.

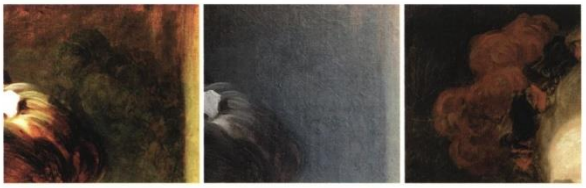
inches apart, one greenish-blue, one brick-red, descend from the upper-left corner of the painting (Fig.17). The greenish-blue line ends near the middle of the book, the other stops just before the model's bust. These marks are echoed in the drawing by a pair of strokes running down from the upper-left corner, ending near the model's head and bodice, respectively (Fig.26). In the painting, the space between the lines is faintly accented with blue and yellow strokes, creating the effect of folding material. This effect reappears, in more strongly greenish-blue tones, in the space above the hand on the window railing. The area containing these folding marks appears to sweep from left to right – from the corner to the edge of the wall – and downwards – curving around the model's extended little finger and alighting upon the left side of the rail. To the left, the background paint is darker, more flatly applied, and more visibly reddish (traces of brick red are apparent just over the top of the book).

The entire background was subsequently toned with a greenish-grey wash, making the differentiation relatively subtle. But given the high incidence of seventeenth- and eighteenth-century French portraits in which models were positioned before elegant drapery, the folding forms may be vestiges of a curtain, a rudimentarily described cloth that fell from the upper-left corner and was pulled back somewhere behind the figure's raised hand to reveal a darker space or wall behind.[16] The result would have

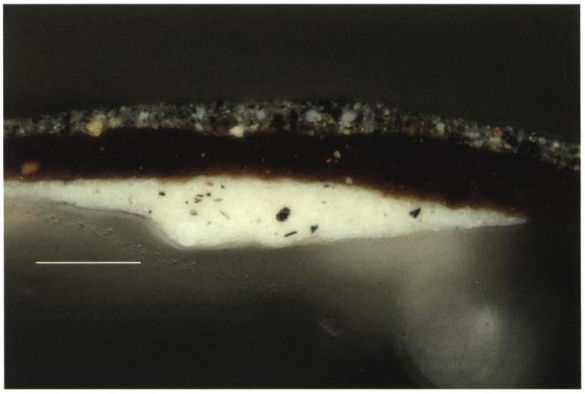
[15] The bows were painted over the expanded collar and the dark area covering the original headdress.

[16] For instance, Nicolas de Largillière's *Portrait of Charles Le Brun* of 1683–86 (Musée du Louvre, Paris). Curtains also appear frequently in Jean Raoux's paintings of anonymous models; see M. Hilaire and O. Zeder: exh. cat. *Jean Raoux, 1677–1734: un peintre sous la Régence*, Montpellier (Musée Fabre) 2009–10, nos.30, 31 and 32.

23. *Portrait of a woman, formerly known as Marie-Madeleine Guimard*, by Jean-Honoré Fragonard. c.1769. Canvas, 82 by 65 cm. (Musée du Louvre, Paris).



24. Details showing 1) the feather behind the head of the current model in *Young girl reading* as seen in the equalised high-resolution colour image of the painting; 2) the same area seen through reflectance transformation imaging (RTI) showing the texture of the feather; 3) the feather in *Portrait of M. de La Bretèche*.



25. Cross-section of *Young girl reading* taken at 62.1 by 46.5 cm. from the bottom left corner (area of the former feather) showing (from the bottom) a) An incomplete upper ground of lead white toned with a little charcoal black and minor amounts of earth (the red ground observed in the cross section of the region of the cushion is missing). This double preparation is closest to the canvas. b) A reddish-brown middle layer (approximately 45 μm thick) consisting of a mixture of red lake pigments (an Al containing substrate was used for the lake dye), Van Dyck brown, calcium carbonate (probably a filler) and the occasional particle of iron earth. c) An upper layer (27–30 μm thick) defining the current background, containing a mixture of lead white, Naples yellow, charcoal black, earth pigments and possibly Prussian blue. The scale bar is 100 micrometers in length. The pigments mentioned in the above descriptions are inferences based upon the elemental profile obtained from the SEM-EDX analysis of the cross-section. Sampling and initial analysis by Barbara Berrie. Final analysis and photograph by Michael Palmer.

enhanced the theatricality of the model's costume *à l'espagnole* and recalled its antecedents in seventeenth-century French court dress.

Although this curtain was rendered unnecessary, even burdensome, by the change in the model's pose, the remainder of the background was more detailed in the second version. The presence of the wall was always implied by the obliquely angled cushion, but its upper edge was concealed by the large plume adorning the headdress of the first model (Fig.24). When this decoration was obscured, the application of an opaque greenish band reinforced the outer-left contour of the wall, defining a corner in the back right. The pale highlight on the upper corner of the cushion may have been added at this point, as it is painted over the back edge of the collar.

The direction of the light source was also changed. Strong illumination on the current profile supports the impression that light falls from the left. But the relatively even lighting on the original face and the illuminated folds of the yellow sleeve suggest a more frontal light source in the initial composition, an observation proved by the fact that the head-shaped shadow on the wall was initially smaller and lower. The XRF lead map shows consistent white lead content in the paint bordering the lower two-thirds of the shadow, indicating that it was painted first, directly on top of the ground, while the lead-rich paint describing the wall was added over and around it (Fig.22). The upper third of the shadow contains more lead-based pigment than the lower portion, proof that it was added on top of the paint of the wall, in a later campaign.

Our second goal was to ascertain the status of these now-concealed and altered elements of the composition: did Fragonard make his modifications in the course of a routine reworking of an unsatisfactory composition, or might there be a more complicated explanation? That the original painting was not varnished indicates that it was never installed for viewing. But this does not mean that Fragonard did not consider it a finished work.[17] On the contrary, the evident disproportion between the original body and the current head suggests that his changes did not particularly improve the painting.

In August 2014, the cross-section taken from the area behind the model's head (the site of the former feather) was re-examined in the hopes of narrowing the window of time that elapsed before the composition was changed to its present state. This

[17] The question of when a work of art may be deemed finished raises considerations beyond the scope of our investigation, particularly insofar as we treat a period in which the notion of 'finish' as an aesthetic characteristic was subject to interrogation; see D.H. Hick: 'When Is a Work of Art Finished?', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66, 1 (2008), pp.67–76; E. Rothstein: '"Ideal Presence" and the "Non Finito" in Eighteenth-Century Aesthetics', *Eighteenth-Century Studies* 9, 3 (1976), pp.307–32. In our study, we operate on the assumption that a finished state is reached when the artist does not anticipate making further changes.

[18] The old relinings of the portraits of Saint-Non and La Bretèche bore nineteenth-century labels indicating that the works had been painted '*en une heure de temps*'. In addition, it should be noted that Fragonard only relied upon the slightest of underpainted marks to aid him with the placement of the figure. Two faint bluish strokes

26. Detail of Fig.7, showing *Young girl reading.*

27. Hypothetical simulation of the figure in the painting underlying *Young girl reading*, here designated *Portrait of a woman with a book*, developed using information obtained through the imaging techniques described in this study. Image by Becca Goodman and Denis Doorly.

sample is composed of a thick stratum of the brownish-red lake – a depth consistent with the vigorous strokes visible with RTI – under a thinner layer containing lead white and iron oxides (Fig.25). The layers are extremely well differentiated: under magnification there is no indication that pigment molecules from the respective layers mixed. However, slight puckering may be observed between the 'feather' layer and the thinner overlying layer, the result of the application of fast-drying pigments over a slow-drying colour when the latter was almost completely dry but still minimally tacky. The thickly painted lake would have required at least six months – and probably more time – to dry to the point that application of a lead-and-iron oxide-rich pigment mixture caused only a slight wrinkling in the sample and not severe cracking of the surface.

The intervention of several months between the first and second phases of the painting appears significant because in other respects, our observations uphold the tradition that the 'fantasy figures' were painted *alla prima*.[18] The body and outstretched hand holding the book were painted in reserve, directly upon the ground. The dress was rendered in rapid strokes of lead-tin yellow with accents of brownish-red lake applied in large areas of reserve and into and over the still-wet yellow paint. Later, the face in profile was also painted wet-into-wet as indicated by visible mingling of pigments from one brushstroke to another.

The elapse of time also forced Fragonard to adapt his technique when he revisited his work. He did not simply scrape off the underlying face, doubtless because the existing layers were too dry to be disrupted. Obliged, therefore, to paint over an intact surface, he accomplished the new painting in discrete stages. Examination under the microscope suggests that the original features were blocked out with a pinkish layer of paint. Probably at the same time, the background and curtain were toned with the greenish-grey layer.[19] At a later moment (there is no visible mixing of pigments, implying a second drying period), the second painting was accomplished: the new ear and part of the hair over the pink layer; the new profile and collar over the greenish background layer.

Fragonard's concern that the original face should not show through may be inferred from his choice of pigments. In addition to the materials suggested through XRF mapping, fibre optic reflectance (FORS) reveals two lake pigments. The first, a brownish-red material, appears in the areas of the dress, the former feather and the former hair (where it was combined with the vermilion suggested by XRF). The second, a reddish-purple lake, was used liberally in the pillow as well as in the ribbons adorning the current model's hair. Lakes, known to be translucent, thus dominate the first composition. However, they were only used sparingly in the second painting and most of the head in profile was painted with different mixtures. XRF indicates a high incidence of opaque iron-oxide-based pigments in the hair of the second model; her cheek and ear were rendered with vermilion mixed with opaque white and blue lead-based tones (Fig.22).

In fact, Fragonard's approach recalls advice dispensed by Antoine-Joseph Pernety (1716–96) concerning effective repainting of a work to which the 'final touches' had already been applied.[20] Had Fragonard believed himself to have put the final touches on his original painting? The ample incidence of lakes throughout the first painting – in the region of the skirt, in the cushion, in the hair, in the feather – suggests that he did not anticipate

are visible through the flesh-tones of the left hand, one delineating the separation between the leftmost finger and the hand, the other appearing halfway between the knuckles and the wrist. This approach seems to be a staple of his working method: another such mark may be observed in the eye area of the second face in profile in which the flesh-coloured lid was painted over a dried stroke of red.

[19] It is acknowledged that many of the 'fantasy figures' were retouched in the nineteenth century; see Bergeon *et al.*, *op. cit.* (note 11), p.25. In the case of *Young girl reading*, the characteristic nature of the head in profile and the order in which the changes were made tends to exclude the possibility that the alterations were made by another hand.

[20] Pernety, *op. cit.* (note 5), p.93: '*Si l'on veut retoucher un tableau auquel on croyoit avoir donné la dernière main, on ne doit retoucher que les bruns pour le renforcer; on ne peut réussir aux clairs qu'en les repeignant entièrement*'.

changing it. The slow-drying lakes, sometimes present in thick layers, would have been added as a final glaze over the faster-drying pigments that constitute most of the work. It follows that the painting underlying *Young girl reading* was fully realised. The now-obscured composition is henceforth designated *Portrait of a woman with a book* in order to distinguish it from its successor (Fig.27).

Our third goal was to assess more precisely the relationship between *Portrait of a woman with a book* and the 'fantasy figure' series in general. Although our research will continue, certain considerations may be presented at the outset. The drawing, which includes *Portrait of a woman with a book* alongside several known 'fantasy figures', is evidence of an intimate association, one that is, at least partly, supported by formal analysis. The pose of *Portrait of a woman with a book* closely recalls that adopted by La Bretèche (Fig.18).[21] If the sheet of sketches was, indeed, intended to lay out a gallery of portraits, the two paintings shown bracketing the top row – *Portrait of a woman with a book* and *Portrait of M. de La Bretèche* – were meant to hang at opposite ends of a wall, containing between them an enfilade of dynamic, colourful 'fantasy figures' (Fig.12 on p.245).[22] In this scenario, the body of *Portrait of a woman with a book* would have faced one of the corners of the room; the potentially incongruous effect might have been attenuated by the sketchily painted curtain, designed, one might speculate, to match real draperies present in the gallery itself.

Nonetheless, *Portrait of a woman with a book* was modified in such a way as to permanently distinguish it from the articulated portrait series. Although the underlying reasons may have involved the whims of a model or a patron about whom we currently know nothing, two distinctive characteristics suggest that *Portrait of a woman with a book* never aligned with the other 'fantasy figures' in an entirely satisfactory manner. Whereas many of the other models are posed against plain backgrounds or against low accessories piled upon a single side of the painting, the pillow propped against the beige wall and the sketchily drawn curtain in *Portrait of a woman with a book* would have enclosed the central figure between them in what might be considered a constricting manner. The paint application should also be mentioned: the ruff and the newly discovered feather were described with vigorous incisions made with the reverse end of the paintbrush. This technique does not appear uniformly throughout the 'fantasy figures'.[23] Its use or non-appearance may thus constitute a criterion in establishing a chronology among the works. Might these factors have isolated *Portrait of a woman with a book* from its fellow 'fantasy figures' even before it became *Young girl reading*? Perhaps it is worth remembering in this context that the sketch related to the Gallery's painting is the only one on the sheet not coupled with a name.

The alteration was documented on 11th March 1776 when the painting appeared at the Verrier auction, described as 'A young lady seated near a window. She is propped against a cushion and holds a book that seems to occupy her'.[24] Gabriel de Saint-Aubin (1724–80) sketched the painting in his copy of the catalogue (Fig.12 on p.245). By this time, the transformation was complete: Saint-Aubin's marginalia show the figure in profile and the curtain has disappeared.[25] It is not known when the Gallery's painting entered the hands of the mysterious Verrier. Perhaps Fragonard adapted the composition under the collector's aegis, even to his specifications. After all, the Verrier sale catalogue contains several lots, all duly illustrated by Saint-Aubin, suggesting a predilection for the representations of half-length anonymous figures then increasingly popular.[26] As we have seen, it was not immensely difficult for Fragonard to substitute the delicate, doll-like profile, by then recurrent in his visual repertory, for the portrait face, presumably of little interest for the collector. In any case, the facility with which the artist envisaged the transformation of a portrait into a genre painting bespeaks the widespread blurring of traditional genre categories in the second half of the eighteenth century.[27]

28. Detail of the *Catalogue de Tableaux et Marbres*, by Gabriel Jacques de Saint-Aubin. 11th March 1776. Printed text with illustrations and annotations in graphite on laid paper, 20.2 by 13.8 by 0.6 cm. (Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, 1917, PDP-2265[4]).

Our examination of the *Young girl reading* makes one thing apparent nonetheless: its alteration seems not to have been anticipated or particularly desired by Fragonard. Faced with the task of recycling a completed composition, he salvaged what he could; the new head sits on a body that it does not quite fit. It is thus a pleasure to return the 'lost' *Portrait of a woman with a book* to his *œuvre*. But it is also exciting to find new meaning in *Young girl reading*, the unexpected result of the artist's actions. For, being Fragonard, he created a final image with its own distinct charm, one whose very existence demonstrates his endless ingenuity and resourcefulness.

[21] We thank Eunice Williams for this observation.

[22] Dupuy-Vachey, *op. cit.* (note 13), pp.242–43.

[23] It is not noticeable in the Louvre's 'fantasy figures', with the exception of *Portrait of Madame Brillon* in which the irregular scratches to the paint surface appear to have been made with a thinner implement (perhaps a finer brush) than was employed in *Young girl reading*. Use of the butt of the paintbrush is also more lightly visible in the painting at the Metropolitan Museum of Art. The markings in *Young girl reading* are closest to those seen in the painting formerly known as the *Portrait of a singer holding a sheet of music* (private collection). In this context, it is worth noting that the reverse end of the paintbrush was not used in the *Duc d'Harcourt* (private collection) for which a later date has been established; see Dupuy-Vachey, *op. cit.* (note 13), pp.242–43.

[24] Sale, Verrier, Paris, Hôtel d'Aligre, 11th March 1776, lot 80: '*Une jeune Demoiselle assise près d'une croisée. Elle est adossée contre un coussin, & tient un livre qui paroît l'occuper*'. This sale was formerly identified as that of the comte du Barry; the identification of the collector was recently corrected in the Getty Provenance Index; see Dupuy-Vachey, *op. cit.* (note 13), pp.242–43.

[25] Saint-Aubin wrote the word 'Fragonard' beside the entry for *Young girl reading*; this contemporary validation of the authorship of the new composition also speaks to the concerns raised in note 17 above.

[26] For instance, lot 68: '*Un vieillard vu à mi-corps; il a sa main posée sur un pot; & de l'autre, il tient une pipe*', by Le Prince.

[27] M. Ledbury: *Sedaine, Greuze, and the Boundaries of Genre*, Oxford 2000, pp.15–44.

INDEX

A

Adoration de l'Agneau mystique 19, 109
angelot 22, 23, 99, 101
Angélus 28, 29
art primitif flamand 19, 96

B

Bazille 6, 32, 33
Beaux-Arts de Besançon 26
blanc de plomb 10, 52, 57, 59, 91

C

C2RMF 7, 8, 32, 39, 77, 84, 94, 106, 108, 110
carmin 16, 99, 100, 101
cartographie X élémentaire 52, 72
chapelle Sixtine 35
Charrette de foin 39
Chef-d'œuvre 19
Cimabue 42
collectionneur 28, 65, 94, 99, 101
collector 64, 99, 101
conservateurs.....13, 21, 31, 109
Constable 39, 40, 96
Courbet 6, 25, 26, 32, 39, 40, 42
couteau 33, 96
croquée 50, 78
Crucifix de Santa Croce 42

D

Dalí 28, 29
Daniele da Volterra 36, 93

E

école de Barbizon 28, 39, 96
Enterrement à Ornans 25
esquisse 50, 63, 65, 74, 78, 79, 80, 89

F

figures de fantaisie 46, 52, 63, 67, 68, 71, 73, 74, 75, 96
fluorescence .. 10, 11, 16, 52, 57, 72, 84, 94, 99, 101
Fragonard. 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 67, 68, 73, 74, 79, 80, 96, 97
fresque 35, 36, 99, 101
fusain..... 26, 99, 101

G

Gemäldegalerie 11
glaze 47, 60, 100, 101

H

hiérarchie des genres 22, 97
Huguet-Moline 32

I

imagerie 6, 7, 8, 9, 10, 14, 17, 18, 19, 21, 31, 39, 42, 52, 67, 68, 71, 72, 73, 84, 94, 99, 101, 105, 109, 110
impressionnisme 32, 97
incision 52, 99, 101
incisions..... 62, 63
infrarouge 6, 9, 11, 13, 14, 17, 22, 52, 71, 72, 99, 101
infrarouges 9, 11, 14, 109

J

Jeune fille lisant.... 46, 48, 50, 52, 61, 63, 65, 67, 68, 71, 74, 75, 76, 78, 80
Jugement dernier 6, 35, 36

L

L'Atelier du peintre..... 25
L'Homme blessé 25, 26
La Robe rose.....6, 32
laque 16, 59, 61, 99, 101
Le Cerf dans la forêt 39
Le jardin de l'Amour 23
Louvre 11, 28, 29, 74, 91
lumière visible.....9, 10, 13, 99, 101

M

massicot..... 59, 97
mécène 63, 99, 101
Memling 11
Michel-Ange 35, 36, 89
Millet 6, 28, 29
morceau de réception 22, 97
mouillé sur mouillé 59, 99, 101

N

National Gallery of Art 44, 45, 46, 67, 68, 71, 75, 76, 77, 108, 110

O

œuvre7, 8, 11, 14, 18, 19, 21, 22, 23, 28, 29, 31, 32, 33, 35, 36, 39, 40, 42, 46, 57, 61, 65, 67, 68, 73, 74, 75, 77, 78, 84, 87, 89, 91, 94, 96, 97, 98, 99, 101, 104, 106, 110
Œuvre de Santa Croce..... 42
Orsay 25, 28, 29, 42

P

Parousie 35, 99, 101
patron..... 62, 99, 101
peinture de genre..... 22
Pèlerinage à l'île de Cythère..... 6, 22
pigment.....16, 56, 57, 58, 59, 90, 91, 99, 101
Portrait d'un homme..... 11
Portrait d'une femme avec un livre ...46, 61, 63, 65
Portrait de femme âgée 11
Portrait de Louis Richard de la Bretèche en costume de fantaisie 46, 52, 63, 74
Portrait de Marie-Anne-Eléonore, comtesse de Grave 52, 75
Portrait of M. de La Bretèche..... 45, 62, 74
Prado..... 23

R

radiographie ... 10, 11, 14, 26, 29, 32, 48, 50, 52, 98
radiographies 10, 11, 26, 109
rayons X. 6, 9, 10, 11, 13, 52, 72, 73, 84, 98, 99, 102
réalisme 25, 96, 98
repeint.....7, 36, 84, 94
repeints.... 6, 7, 8, 13, 16, 18, 19, 21, 31, 36, 39, 42, 84, 94
repentir.....6, 7, 21, 25, 29, 68, 84, 94, 104, 105
repentirs..... 7, 8, 13, 21, 22, 31, 32, 42, 68, 84, 105
répertoire.....39, 65, 99, 101
restauration... 6, 7, 8, 18, 19, 21, 31, 36, 40, 42, 46, 68, 76, 77, 84, 87, 88, 94, 95, 106, 108, 109, 110
retouche.....7, 99, 101
romantique.....25, 26, 98
romantisme..... 39, 98
Rubens 23, 97

S

Saint-Bavon de Gand..... 19
Sieste champêtre..... 26
spectre électromagnétique.....6, 8, 9, 72
spectroscopie.....13, 72, 99, 101

U

ultraviolets 6, 9, 16

V

Van Eyck.....19, 96, 109
Vatican 36, 86
vermilion 51, 60, 100, 101
vermillon 52, 61, 99, 100, 101
vernis..... 13, 16, 18, 37, 40, 48, 50, 61, 100, 101

W

Watteau 6, 22, 23
wet-into-wet 58, 99, 101

Y

Young girl reading . 45, 47, 49, 51, 60, 64, 74, 76, 78

RÉSUMÉS ET MOTS-CLÉS (français/anglais)

Résumé

Le présent mémoire propose une étude des repentirs et des repeints à l'ère de la restauration assistée par imagerie. Procédé omniprésent et invisible, le repentir propose un regard inédit sur le processus créatif de l'artiste, et son étude est rendue possible par l'évolution des techniques d'imagerie mises au service des restaurateurs. La découverte de repentirs entraine souvent une remise en question du parcours et de l'interprétation d'une œuvre.

Mots-clés

peinture - repentir - imagerie

Abstract

This study offers an insight into pentimenti and overpaints in the wake of image assisted restoration. If pentimenti are everywhere, they are never the prime subject of a study, but they offer an exclusive look at the artistic process. Their study are rendered possible by modern imaging, and their discovery often lead to re-evaluations of the history and interpretation of a painting.

Keywords

painting - pentimento - imaging