Printemps 2019 • n°47 – 7,50€

Grande Galerie

Le Journal du Louvre

30 ANS

EXPOSITION

Royaumes oubliés
Le crépuscule des Hittites

DOSSIER

L'énigme des
« primitifs français »

ÉVÉNEMENT

La Pyramide
Histoire d'une icône

CLAUDE VITTET

MAÎTRES ANCIENS

Vue du château de Versailles au temps de Louis XIII

La salle d'été et le Trianon au Château de Belle Vue

Louis-Nicolas van BLARENBERGHE
1716 Lille - Fontainebleau 1794
Paire de gouaches : 19 x 24,5 cm Signées et datées 1774
Ancienne collection du Marquis de Marigny

Louvre des Antiquaires
2, place du Palais Royal - PARIS
www.galerievittet.com vittet.claude@yahoo.fr
tel : +33(0)142601139 - +33(0)619471431

EN COUVERTURE
Pointe de la pyramide de Ieoh Ming Pei (né en 1917).

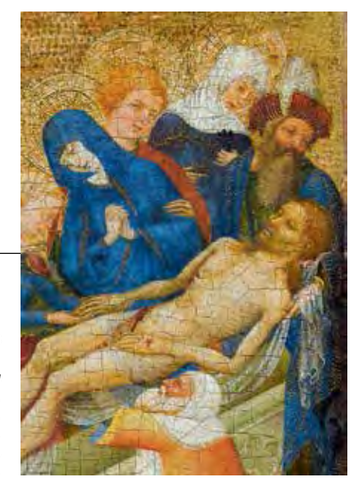
SOMMAIRE

32
EXPOSITION «ROYAUMES OUBLIÉS»

Tête de statue colossale
Fin du IXe siècle av. J.-C., prov. Karkémish, basalte, 49 x 35 cm.
Coll. musée du Louvre, Paris.

46
30 ANS DE LA PYRAMIDE

La Pyramide en cours de construction.



62
LES PRIMITIFS FRANÇAIS

Mise au tombeau
Vers 1400-1425, prov. Bourgogne, bois (chêne), 33 x 21 cm.
Coll. musée du Louvre, Paris.

DERNIÈRES NOUVELLES DU MUSÉE

8 **ACTUALITÉS**
12 **ACQUISITIONS**

GRANDS PAPIERS

EXPOSITION «ROYAUMES OUBLIÉS»
32 Entretien : les derniers feux de l'Empire hittite
40 Le dessous des œuvres : comment interpréter la *Stèle de Tarhunpiya* ?
42 Tell Halaf : histoire tumultueuse d'une collection
44 Histoire d'une œuvre : Pierre Michelon fait parler la *Stèle de Teima*

30 ANS DE LA PYRAMIDE
46 Rencontre avec Michel Laclotte : « Ce projet a été un éblouissement »
54 Portfolio : naissance d'une pyramide
60 Architecture : icône ou modèle ?

LES PRIMITIFS FRANÇAIS
62 Encyclopédie des collections : les « primitifs français », les mots et les œuvres
72 Acquisitions : deux découvertes majeures pour la peinture française
76 Coulisses : relire Vasari
78 Exposition : dans le secret du Cabinet du roi
80 Exposition : sous l'*Étendard d'Étienne le Grand*

LE LOUVRE HORS LES MURS

À VOIR AILLEURS
84 Les œuvres du Louvre dans le monde
86 New York : le Moyen-Orient entre Romains et Parthes
88 Paris : Toutânkhamon de retour à Paris
90 Lens : Homère, l'indémodable
94 Abou Dabi : le Siècle d'or hollandais
96 Bruxelles : Bernard van Orley et les *Chasses de Maximilien*
98 Chantilly : Eugène Lami, « peintre du dandysme officiel »
100 Paris : une révolution invisible ?

À LIRE
102 Des livres à découvrir

PETITE CHRONIQUE DU COSTUME
106 Portrait de Charles VII par Jean Fouquet : le très victorieux roy de France en robe amarante

DES ÉTUDIANTES SOUS LE CHARME DE DELACROIX

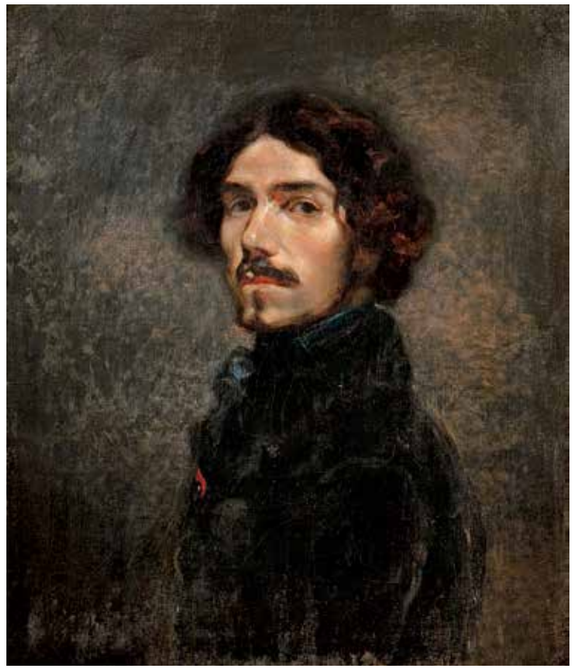
Le musée Delacroix a invité dix étudiantes de l'École du Louvre à monter une exposition. Elles ont choisi le thème « Delacroix et Eugène. L'homme derrière l'artiste ».

En ce matin de décembre 2018, les vacances de Noël sont proches mais les jeunes femmes réunies autour de Dominique de Font-Réaulx n'y pensent pas. La directrice du musée Eugène-Delacroix finalise avec elles un projet qui lui tenait à cœur depuis longtemps : permettre à des élèves en master 2 de l'École du Louvre, où elle enseigne, de concevoir et réaliser entièrement une exposition. L'école et l'équipe du musée ont sélectionné les candidatures et abouti à une équipe entièrement féminine. Jessy Coisnon et Miléna Planche, respectivement chargée de médiation et d'action culturelle, et chargée d'événements au musée Delacroix, les encadrent. « Nous leur avons donné des clés pour qu'elles comprennent l'identité du musée et de son public, raconte Jessy. Ensuite, elles ont choisi le thème de leur exposition. Elles ont fondé leur travail sur le *Journal* de Delacroix et ont sélectionné quatre-vingt-dix œuvres du musée. » Dès cette étape de l'organisation, des contraintes sont apparues : certaines œuvres étaient prêtées ailleurs et des dessins ne pouvaient être exposés pour des raisons de conservation. Quant à l'accrochage, il est souvent tributaire de la scénographie. « Elles sont venues prendre les mesures elles-mêmes dans le musée », s'amuse Miléna.

Des éclairages au communiqué de presse et de l'organisation des événements à l'animation des réseaux sociaux, les étudiantes s'occupent de tout. « Penser chaque stade du projet me montre la chance inouïe que j'ai d'y participer », affirme Anne. « Nous y mettons beaucoup d'énergie », ajoute Eugenia, qui a choisi de travailler sur la communication et la vidéo. Marion s'est aussi chargée de la vidéo, ainsi que de la signalétique : « Nous nous sommes réparties en différents pôles, mais nous avons toujours un œil sur le reste. Nous aurons du travail tout au long de l'exposition. C'est un mélange d'excitation et de stress ! » Isaline, qui prépare le diplôme de muséologie à l'École du Louvre, est aussi inscrite au module guide-conférencier : « Je participe donc à la programmation culturelle. Dans notre carrière, quand aurons-nous l'occasion de travailler comme ici sur l'intégralité d'un projet ? » Marie-Liesse apprécie, quant à elle, « que nous ne soyons plus tout à fait considérées comme des étudiantes, mais comme des professionnelles ».

Toutes ont changé de point de vue sur le peintre. « À l'École du Louvre, constate Clémence, j'avais fait la connaissance du Delacroix officiel. J'ai découvert au musée son œuvre d'écrivain et ses passions. » Jade abonde : « Je ne le considère plus seulement comme le peintre parisien romantique, mais comme un homme entier, fort de caractère et sensible, qui laissait voir seulement la surface de sa personnalité sans se révéler entièrement. » Heureuse qu'elles s'approprient ainsi l'artiste, Dominique de Font-Réaulx les félicite à propos des cartels subjectifs qu'elles ont rédigés pour un choix d'œuvres. « Il faudra les signer », leur rappelle-t-elle.

Élisabeth Santacreu



Les étudiantes et commissaires de l'exposition :
Jade Barbet, Marion Benard, Eugenia Dell'Aiuto, Anne de Colonges, Louise Madinier, Isaline Msica, Marie-Liesse Postic, Rachele Riani, Alithéia Soulié et Clémence Vergez.
À voir au musée national Eugène-Delacroix jusqu'au 6 mai 2019.

DENNIEL IMMOBILIER
Antiquaires en Immeubles

PUISSANT ET UTOPIQUE CHEF-D'ŒUVRE NEOCLASSIQUE PAR VICTOR LOUIS (1731-1800) PRIX DE ROME D'ARCHITECTURE
- VIGNOBLE DE 41 HECTARES APPELLATION BORDEAUX SUPERIEUR -

A 30km de Bordeaux, conçu dans le dessein d'y recevoir le roi Louis XVI et resté inachevé à la veille de la Révolution, cet utopique château constitue l'un des plus originaux et importants exemples d'architecture néoclassique en France.

D'une force exceptionnelle, l'architecture est inspirée de la grande architecture royale, notamment de Versailles par Le Vau ou encore de la Place Louis XV par A-J Gabriel, reprenant l'ordre colossal, rarissime pour l'architecture privée.

Dans un écrin de 68 hectares dont 41 hectares de vignes appellation Bordeaux Supérieur. 3000m2 bâti.

- PARIS - FRANCE - HÔTEL PARTICULIER ART DÉCO -
Paris VIIIème entre les Champs-Elysées et le parc Monceau

Issu d'une collaboration entre l'architecte Charles Adda (1873-1938) et le ferronnier Marcel Bergue (1888-1957), cet hôtel particulier bâti en 1926 offre la classique élégance à la Française typiquement parisienne des hôtels particuliers alliée à la modernité de l'Art Déco.
Surface intérieur : 285m²
Grand salon: 60m² and 4,5m sous plafond
Uniquement chez Denniel Immobilier - Antiquaires en Immeubles

Prix : 2 916 000 Euros honoraires d'agence inclus (dont 7.4% d'honoraires)

Guillaume Denniel
+33 (0)6 02 27 54 27
guillaume.denniel@dennielimmobilier.fr

DENNIEL IMMOBILIER
Antiquaires en Immeubles

www.dennielimmobilier.fr
20, rue de Tournon, 75006 Paris

Alexandre Denniel
+33 (0)6 41 32 01 98
alexandre.denniel@dennielimmobilier.fr

ARGENT SONNANT ! UN BOL PERSE ACHÉMÉNIDE

par Julien Cuny

Ce bol en argent, qui porte une inscription en araméen, illustre l'art de l'orfèvrerie dans l'Empire perse entre le VIe et le IVe siècle avant notre ère. Des billes insérées dans les godrons lui confèrent la particularité de produire un cliquetis lorsqu'on le manipule.

Bol caréné à godrons
Empire perse achéménide, vers 400 av. J.-C. (inscription vers 350-325 av. J.-C.), argent, 15,5 x 7 cm.
Coll. musée du Louvre, Paris.
Cet objet est présenté aile Sully, niveau 0, salle 307.

Le département des Antiquités orientales vient de recevoir un don de la galerie Kugel : un magnifique bol en argent d'époque perse achéménide, peut-être produit en Égypte. Il porte une inscription montrant qu'il a appartenu à un membre de la diaspora perse établi dans les provinces pour les besoins de l'empire.

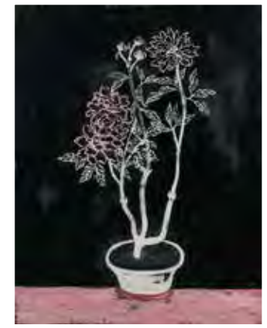
L'argenterie de l'Empire perse achéménide (vers 550-330 av. J.-C.) n'est plus connue aujourd'hui que par quelques exemplaires et par les descriptions stupéfaites de quelques auteurs grecs. La table royale en offrait les réalisations les plus extraordinaires, déployées à l'occasion de banquets fastueux qui manifestaient la puissance du Grand Roi. Les satrapes et autres Perses installés dans les provinces, ou même les souverains de royaumes voisins comme les Thraces ou les Scythes, ont pu recevoir en cadeaux du Grand Roi des pièces de vaisselle luxueuse, en argent ou en or. Ils ont pu aussi en reproduire ou en adapter les formes en demandant à des ateliers locaux de s'y conformer ou de s'en inspirer, contribuant à diffuser des objets matérialisant des pratiques sociales que les élites cherchaient à imiter.

C'est probablement le cas de ce bol : son profil fortement caréné, sa lèvre très éversée et la rosette centrale qui l'orne à l'extérieur font immédiatement songer aux bols en vogue à la cour perse, dont certains sont représentés sur les reliefs de Persépolis et attestés dans tout l'empire. Les grandes feuilles lancéolées qui habillent le reste du bol, les fleurs de lotus et les dix-huit godrons très saillants qui animent son épaule sont très proches de réalisations égyptiennes du IVe siècle avant J.-C., ce qui suggère que c'est peut-être là qu'il a été fabriqué. L'usage de l'écriture alphabétique araméenne pour un nom perse – Tirifarn –, gravé sur le col, est un autre indice contribuant à établir que ce bol a appartenu à un Perse établi dans une province de l'empire où l'araméen était utilisé comme langue de communication.

Particularité toute singulière, ce bol se signale également par le cliquetis qu'il produit lorsqu'il est manipulé, dû à la présence de billes de métal dans plusieurs des godrons rapportés par incrustation sur son corps. Quelques autres vases de métal ou de céramique, notamment en contexte grec et à la même époque, présentent ce dispositif, mais leur usage précis, profane ou rituel, n'est pas connu. ■

AGUTTES
MAISON DE VENTES AUX ENCHÈRES

PEINTRES D'ASIE
4 ventes par an • Drouot, Paris



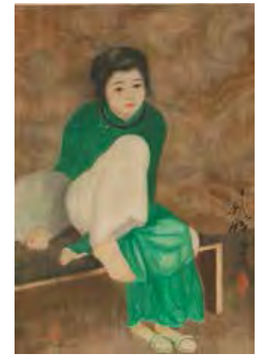
SANYU
Adjugé 8,8 millions d'€
Record mondial

SANYU
Adjugé 4,08 millions d'€

LIN FENGMIAN
Adjugé 309 840 €

PEINTRES CHINOIS
Sanyu, Lin Fengmian, Pan Yuliang...

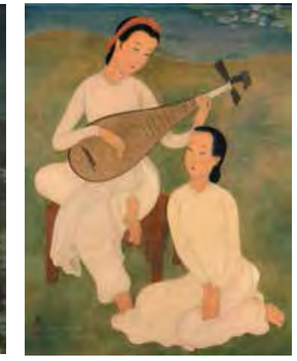
L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE HANOÏ
Inguimberty, Lé Phô, Mai Trung Thu, Nam Son, Nguyen Phan Chanh, Vu Cao Dam, Nguyen Tien-Chung, Le Thy, Tran Phuc Duyen, Nguyen Gia Tri...



NAM SON
Adjugé 565 040 €
Record mondial

TRAN VAN CAN
Adjugé 297 080 €
Record mondial

LÉ PHÔ
Adjugé 471 750 €



MAI TRUNG THU
Adjugé 297 080 €
Record mondial

1ère Maison de ventes aux enchères en France sur le marché des Peintres d'Asie du début du XXe
Les résultats remarquables, qui se succèdent au fil des ventes Aguttes depuis quelques années, démontrent notre capacité à enregistrer à Paris les enchères des plus grands collectionneurs de Taïpeï, Hong Kong, Hô-Chi-Minh ou Hanoï.

Expertises gratuites & confidentielles
dans toutes les grandes villes de France et en Belgique, Luxembourg, Suisse...
Charlotte Reynier-Aguttes
+ 33 1 41 92 06 49 • reynier@aguttes.com

AGUTTES, 4ème maison de ventes en France
Neuilly-sur-Seine : 164 bis av. Charles-de-Gaulle, 92200 Neuilly-sur-Seine
Lyon : 13 bis place Jules-Ferry, 69006 Lyon
Et prochainement à Bruxelles.

aguttes.com | | Likez, commentez, réagissez avec **#aguttes**

Page de droite
Deux plumiers
de l'époque safavide
Prov. Iran, os incrusté d'or
et de laiton doré,
de turquoises, de pâte
noire et de soie rouge.

De haut en bas :
Plumier dit de Mirza Muhammad Munshi
Vers 1586/1588 (?),
3 x 23 x 4 cm.
Plumier au nom de Shah Abbas
Entre 1587 et 1629,
2,1 x 12,2 x 2,5 cm.
Coll. musée du Louvre, Paris.

LES PLUMIERS DE SHAH ABBAS ET DE SON GRAND VIZIR

par Judith Henon

Derniers témoins de la collection d'art islamique de Louis Cartier, deux plumiers entrent dans les collections du Louvre. Faits d'os, d'or et de turquoises, ces luxueux objets sont de précieux témoignages historiques.

Détail du boîtier du plumier dit de Mirza Muhammad Munshi.

Ces deux œuvres faisaient certainement partie, à l'origine, d'un ensemble composé de plusieurs plumiers de différentes tailles. Ils portent des inscriptions gravées qui les associent, l'un, au grand souverain iranien de la dynastie safavide, Shah Abbas (1587-1629), et l'autre, à un personnage identifié jusqu'à présent comme son grand vizir, Mirza Muhammad Munshi – l'inscription fait référence au « maître du sabre et du calame », double titre qu'il semble être alors le seul à porter.

Ces œuvres uniques et exceptionnelles ont été exécutées en os, finement sculpté et incrusté d'or et de turquoises (dont l'un des plus célèbres gisements se situe dans la région de Nichapour, en Iran). L'utilisation de la pâte noire, que l'on retrouve généralement, dans le monde islamique, dans l'art du métal incrusté, permet un contraste avec la couleur claire de l'os, faisant ressortir le fin décor sculpté et l'or. Les deux plumiers sont constitués d'un boîtier enserrant un tiroir coulissant, le plus grand disposant en outre d'un encrier en cuivre recouvert de feuilles d'or et incrusté de turquoises. Le plus petit a conservé, au niveau de deux médaillons du dessus de son boîtier, un textile de soie rouge qui donnait profondeur et relief aux oiseaux sur fond de branche fleurie. À l'exception de l'intérieur du tiroir et du boîtier, toutes leurs faces portent un décor.

Les fines inscriptions en persan, en graphie *nasta'liq*, appartiennent à la tradition des poèmes composés pour des objets précieux, vantant les qualités de l'œuvre qu'elles ornent et s'achevant par des vœux adressés à leur futurs propriétaires. La présence d'une dédicace à deux des plus importants personnages de l'État, le shah et son grand vizir, n'est pas étonnante sur ce type d'objet, dont on connaît d'autres exemples. Dans le monde islamique, le plumier est l'attribut du souverain et des hauts dignitaires, objet symbolique par excellence, instrument de l'écriture de l'histoire.

Le plus grand des deux plumiers fut présenté à l'Exposition internationale d'art persan de 1931 à Londres puis, en 1938, dans une exposition sur les arts de l'Iran à Paris. Il faisait alors partie de la collection personnelle de Louis Cartier (1875-1942). Des photos anciennes découvertes dans les archives Cartier permettent d'attester la présence des deux pièces dans la collection dès les années 1912-1913, ainsi que l'existence d'un troisième plumier, aujourd'hui disparu. Ces dates sont confirmées par les créations contemporaines de Louis Cartier, qui témoignent d'une influence directe des plumiers.

Plus connu pour sa collection d'art asiatique, Louis Cartier a également possédé des pièces exceptionnelles d'art islamique, d'art du livre en particulier. Ces deux plumiers sont parmi les derniers témoignages conservés dans les collections nationales de cette incroyable collection d'art islamique, aujourd'hui dispersée. Ils seront présentés en 2020 dans le cadre d'une exposition au département des Arts de l'Islam. ■

Jean-Baptiste Lallemand (1716-1803)
Vue intérieure de la nef de l'abbatiale de Cluny III, vers l'abside
Vers 1773-1780, encre brune et lavis brun et gris, rehauts de gouache blanche sur papier collé sur carton, 23 x 30 cm.
Coll. musée du Louvre, Paris.

UN VESTIGE GRAPHIQUE DE L'ABBATIALE DE CLUNY

par Juliette Trey

Un précieux dessin à l'encre permet d'imaginer l'immense chef-d'œuvre architectural que fut l'abbatiale de Cluny vers 1770, quelques années avant son démantèlement.

Le dessin de Jean-Baptiste Lallemand est une œuvre extrêmement importante pour la connaissance de l'abbatiale de Cluny, en Bourgogne – vendue à un marchand de biens en 1798, qui en dispersa les pierres jusqu'en 1824. Les ruines qui subsistent permettent de comprendre l'ampleur de ce monument et de visualiser son plan au sol, alors que les murs et les voûtes de la nef ont disparu. De nombreux médiévistes se sont donc penchés sur le dessin de Lallemand pour tenter de comprendre comment cette nef avait été édifiée. Le grand historien américain de l'architecture médiévale Kenneth John Conant écrivit en 1970 : « Jean-Baptiste Lallemand a été l'un de mes bons compagnons depuis un demi-siècle. » Le spécialiste anglais de la sculpture romane Neil Stratford affirma quant à lui en 2010 : « De nos jours, la nef peut encore être appréciée dans toute sa splendeur grâce à la grande aquarelle de Jean-Baptiste Lallemand. »

Cette vue à l'encre a permis d'étudier l'élévation de la nef et notamment de préciser le motif des baies du triforium, cette galerie construite au-dessus des bas-côtés de la nef, avec la présence de fenêtres au-dessus, ou encore de visualiser la manière dont la voûte et la coupole étaient agencées. Cette dernière culminait à environ quarante mètres, une hauteur inédite jusqu'alors. Loin d'imaginer que son dessin serait scrupuleusement analysé par des générations de médiévistes, Lallemand n'a pas cherché à enregistrer avec une fidélité absolue ce qu'il voyait dans les années 1770 à Cluny.

Ce peintre dijonnais commença à dessiner paysages et monuments bourguignons pour illustrer la *Description générale et particulière de la France* ou *Voyage pittoresque de la France avec la description de toutes ses provinces*, premier grand recueil de gravures pittoresques consacré au pays, publié en dix volumes, de 1781 à 1796, sous l'impulsion du compositeur et historien Benjamin de La Borde. Lallemand travailla également aux volumes consacrés à la Franche-Comté, à l'Île-de-France, au Lyonnais, à la Champagne et à la Normandie : environ deux cents de ses dessins pour le *Voyage pittoresque* sont conservés à la Bibliothèque nationale. La nef fut gravée et publiée en 1784 avec plusieurs autres vues de Cluny également dessinées par Lallemand.

Celui-ci n'a pas hésité à transformer un peu son motif pour le rendre plus lisible. Il a, par exemple, supprimé un tiers de la tribune du chœur des moines, qui fermait l'extrémité de la nef, afin de laisser apparent le maître-autel.

Cette volonté de clarté transparaît dans le choix des couleurs, un camaïeu d'encre brune avec des rehauts de blanc pour poser des accents lumineux. Lallemand avait bien à l'esprit que son dessin serait traduit en noir et blanc par la gravure : il a donc joué avec des effets de lumière en animant sa composition par un séduisant faisceau lumineux qui vient frapper de biais les colonnes de la nef, à gauche, et qui permet de rompre avec la rigueur toute verticale de l'architecture. ■

AGUTTES
MAISON DE VENTES AUX ENCHÈRES

VENTE EN PRÉPARATION
DESSINS ANCIENS
Mars 2019

Expertises gratuites & confidentielles
dans toutes les grandes villes de France
et en Belgique, Luxembourg, Suisse...

Grégoire Lacroix
lacroix@aguttes.com
+33 1 47 45 08 19
+33 6 98 20 77 42

CHARLES LE BRUN (1619-1690)
Etude préparatoire pour le plafond de la galerie d'Apollon au palais du Louvre
Plume encre noir, lavis gris et brun, rehaut d'or et d'aquarelle sur papier. 28 x 16 cm
Annoté « Le Brun fecit en bas à gauche »
et « angle du plafond » en bas à droite

AGUTTES, 4ème maison de ventes en France
Neuilly-sur-Seine : 164 bis av. Charles-de-Gaulle, 92200 Neuilly-sur-Seine
Lyon : 13 bis place Jules-Ferry, 69006 Lyon
aguttes.com | | Likez, commentez, réagissez avec **#aguttes**

UN TRÈS RARE DESSIN DE CALAME

par Marie-Pierre Salé

Don du docteur Emmanuel Moreau, ce dessin d'Alexandre Calame, artiste peu présent dans les collections françaises, s'ajoute aux trois feuilles de sa main conservées au Louvre.

Alexandre Calame (1810-1864)
Maison sous les arbres
Non daté, graphite et aquarelle sur papier vélin, 27,5 x 41 cm.
Coll. musée du Louvre, Paris.

Artiste suisse, formé à Genève par son compatriote, le paysagiste François Diday (1802-1877), Alexandre Calame a beaucoup voyagé mais s'est essentiellement consacré à la représentation des paysages de Suisse – vues alpestres ou rurales « pittoresques ». Peintre, il a aussi été très apprécié en son temps comme graveur, lithographe, et aquarelliste. Le catalogue raisonné de ses dessins, publié par Valentina Anker en 2001, recense deux cent cinquante aquarelles et une centaine de lavis à l'encre ou à la sépia, technique très à la mode dans les années 1830 et 1840.

Le dessin donné au Louvre par le docteur Emmanuel Moreau, en mémoire de son père Bernard Moreau, n'est pas répertorié dans le catalogue raisonné mais pourrait correspondre au n° 521 de la vente après décès de l'artiste, en mars 1865, *Habitation près de Lucerne*. Le motif représenté est très proche de celui d'une aquarelle conservée à Genève, annotée au verso : « à Ferney d'après nature juin 1832 » (musée d'Art et d'Histoire, Genève). Il pourrait s'agir d'une première étude, proche du croquis sur le motif, moins travaillée que la version destinée au commerce. Les collections publiques françaises comptent peu d'œuvres de Calame, et le département des Arts graphiques ne conservait jusque-là de sa main que trois paysages au lavis d'encre. ■

JEAN LE CLERC, CONTEMPORAIN DE CALLOT

par Victor Hundsbuckler

Peu de dessins de cet artiste sont répertoriés ; le Louvre vient pourtant d'acquérir une étude pour l'un de ses tableaux.

Jean Le Clerc (1586-1633) est un artiste rare, originaire du foyer nancéen, exact contemporain de Jacques Callot (1592-1635). Il fuit, comme nombre de ses contemporains, les misères de la guerre en Lorraine pour rejoindre l'Italie. Collaborateur de Carlo Saraceni (1579-1620) entre Rome et Venise, peintre officiel des ducs de Lorraine à son retour de la Péninsule, il obtient de nombreuses commandes de François II ainsi que de l'Église.

Figurant un saint Jean accoudé, exécuté à la pierre noire rehaussée de craie blanche, le dessin nouvellement acquis est préparatoire à *L'Assomption de la Vierge*, une peinture sur cuivre de Le Clerc apparue en vente publique à Poitiers, en avril 2018.

On connaît aujourd'hui seulement trois dessins de la main de cet artiste. Un *Souper galant*, d'esprit nettement caravagesque, se trouve au musée des Beaux-Arts de Rennes, tandis que le musée du Louvre rassemble désormais deux feuilles de Le Clerc : l'étude pour saint Jean accoudé auprès du tombeau vide de *L'Assomption de la Vierge*, et les *Trois hommes vus à mi-corps, coiffés de turbans*, que l'on rapproche d'une peinture conservée au Musée lorrain, à Nancy, *Saint François-Xavier prêchant aux Indiens*. ■

Jean Le Clerc (1586-1633)
Étude pour saint Jean accoudé auprès du tombeau vide de ***L'Assomption de la Vierge***
Vers 1616/1620, pierre noire et rehauts de craie blanche sur papier, 225 x 140 cm. **Coll. musée du Louvre, Paris.**

ÉTUDE POUR UNE COMPOSITION JAMAIS PEINTE

par Juliette Trey

Le thème du sacrifice au Minotaure occupa longtemps Pierre Peyron. Inédit, ce grand dessin à l'encre et au lavis témoigne de son processus de création.

Le dessin de Pierre Peyron acquis en vente publique à Drouot, en octobre dernier, n'a jamais été exposé et est totalement inédit. Cette étude prépare une peinture jamais achevée, intitulée *Les Jeunes Athéniens et les jeunes Athéniennes tirant au sort pour être livrés au Minotaure* et connue par une gravure d'Étienne Beisson datée de 1805.

Le sujet, tiré de la *Vie de Thésée*, de Plutarque, est décrit dans le commentaire qui accompagne l'estampe : Minos, roi de Crète, avait accordé la paix à Athènes « à condition qu'à des époques marquées il lui serait envoyé un certain nombre de jeunes garçons et de jeunes filles pour être livrés au Minotaure renfermé dans le labyrinthe de Crête ».

Pierre Peyron, lauréat du prix de Rome en 1773, séjourna de 1775 à 1782 au palais Mancini, qui abritait l'Académie de France à Rome. Il eut rapidement le projet d'un tableau sur le thème de ce sacrifice de jeunes gens au Minotaure. En 1778, Peyron présenta une esquisse pour *Les Jeunes Athéniens et les jeunes Athéniennes*, qui fut ensuite envoyée à Paris où elle obtint un grand succès.

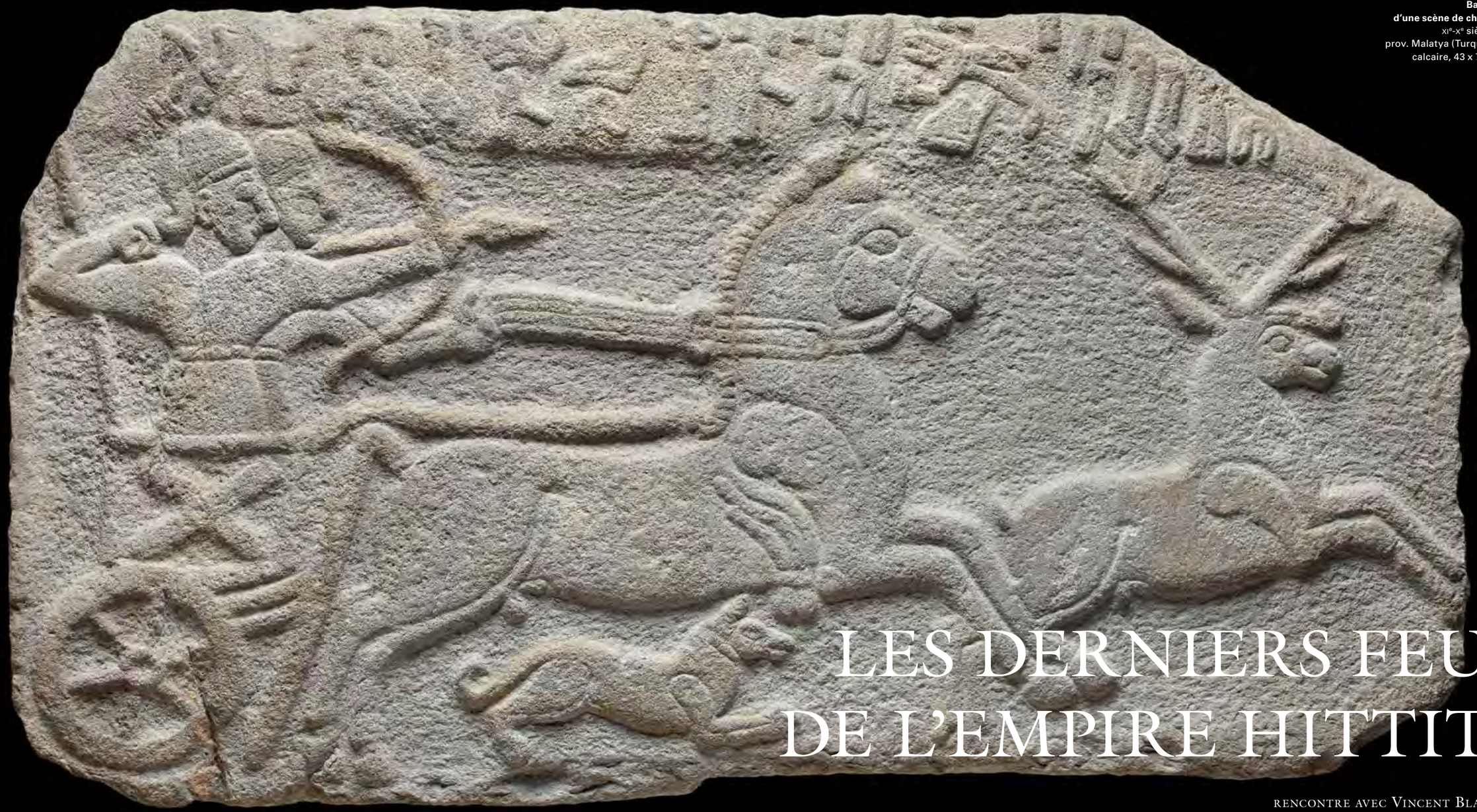
Deux commanditaires demandèrent à Peyron l'exécution du tableau en grand, d'abord le futur Paul Ier de Russie, en 1782, puis le comte d'Angiviller pour Louis XVI, en 1787. Peyron ne réussit à achever son projet ni pour l'un ni pour l'autre. Il reprit sa composition une dizaine d'années plus tard et exposa aux Salons de 1796 et 1798 un grand dessin, d'après lequel Beisson a travaillé pour sa gravure.

Outre l'esquisse peinte de 1778, conservée aujourd'hui à Aspley House, à Londres, on connaissait déjà plusieurs dessins préparatoires pour *Les Jeunes Athéniens et les jeunes Athéniennes*, tous proches de cette esquisse. Ces études présentent toutefois de nombreuses variantes avec le dessin qui a rejoint les collections du Louvre. Parmi ces variantes, on peut citer par exemple des groupes de personnages moins nombreux que dans l'esquisse et aux attitudes différentes, ou encore la disposition distincte des architectures.

Dans cette composition d'ensemble, Peyron représente ses figures dans une nudité héroïque, idéale, selon une pratique habituelle chez les peintres d'histoire contemporains. Cette étape du travail, préalable à un dessin représentant les personnages habillés, se situe vraisemblablement après l'esquisse de 1778 et peu de temps avant l'exécution du « dessin très terminé », exposé aux Salons de 1796 et de 1798. ■

Pierre Peyron (1744-1814)
Étude pour ***Les Jeunes Athéniens et les jeunes Athéniennes tirant au sort pour être livrés au Minotaure***
Vers 1796, plume et encre brune, lavis d'encre brune, sanguine, 46 x 85 cm.
Coll. musée du Louvre, Paris.

Toutes œuvres, sauf mention contraire
Coll. musée du Louvre, Paris.

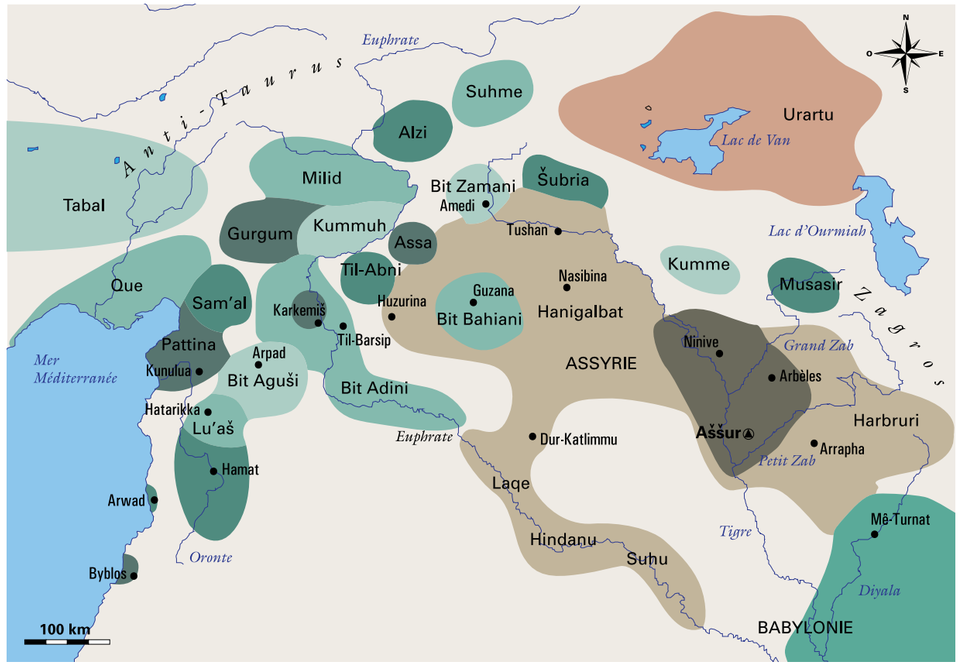


Bas-relief orné d'une scène de chasse en char
XIe-Xe siècle av. J.-C.,
prov. Malatya (Turquie actuelle),
calcaire, 43 x 78,5 x 17 cm.

LES DERNIERS FEUX DE L'EMPIRE HITTITE

RENCONTRE AVEC VINCENT BLANCHARD
PROPOS RECUEILLIS PAR VALÉRIE COUDIN

La civilisation hittite, qui s'est développée au IIe millénaire avant notre ère, est connue grâce aux nombreuses fouilles conduites en Anatolie et à la bataille de Qadesh livrée par Ramsès II. Quand elle disparut, les peuples qui occupaient cette région donnèrent naissance à d'autres cultures, méconnues mais fascinantes.



LES ROYAUMES NÉO-HITTITES

- «Triangle assyrien»
- Extension de l'Assyrie au IXe siècle
- Autres entités politiques de la région

REPÈRES CHRONOLOGIQUES

Vers 1650 av. J.-C.: Création du royaume hittite, le «Hatti».
Vers 1595 av. J.-C.: Sac de Babylone par le roi hittite Mursili Ier.
1274 av. J.-C.: Bataille de Qadesh, Ramsès II contre le roi hittite Muwatalli II.
Vers 1180 av. J.-C.: Chute de l'Empire hittite.
Vers 1110 av. J.-C.: Taita, souverain du royaume de Palastin, fait restaurer le temple du dieu de l'orage à Alep et installe une image de lui-même en face de celle du dieu.
Vers 900 av. J.-C.: Katuwa, roi de Karkémish, fait réaménager l'aire cérémonielle de la ville et la décore de nombreux monuments.
858 av. J.-C.: Le roi assyrien Salmanazar III affronte une coalition de royaumes néo-hittites et araméens lors de sa première campagne militaire vers l'ouest.
Vers 700 av. J.-C.: La plupart des États néo-hittites et araméens sont englobés dans l'Empire assyrien.
605 av. J.-C.: Destruction de Karkémish par le roi babylonien Nabuchodonosor.

Cette exposition emporte le visiteur dans un voyage inattendu. Quel en est le propos?

Vincent Blanchard: Pour la première fois en France, nous proposons de présenter quelques-uns des royaumes qui se sont épanouis dans le sud-est de la Turquie et dans le nord de la Syrie entre 1100 et 700 avant notre ère, à la suite de la disparition de l'Empire hittite. Les historiens les désignent par un nom un peu long: les royaumes néo-hittites et araméens. Parmi ces entités politiques indépendantes, certaines revendiquent directement l'héritage hittite, lui-même nourri de la culture urbaine syrienne ou de contacts plus anciens avec la Mésopotamie et l'Égypte. Leur caractère composite a produit une culture importante et encore méconnue, c'est pourquoi nous parlons, dans cette exposition, de «royaumes oubliés».

Remontons le cours du temps, comme le fait l'exposition, pour évoquer tout d'abord les Hittites. Qui étaient-ils?

V. B.: Le terme «hittite» désigne un peuple de langue indo-européenne dont l'origine exacte demeure incertaine et qui, au cours du IIIe millénaire avant notre ère, s'installe dans la péninsule anatolienne. Vers 1700 avant J.-C., des affrontements au sein de ce peuple aboutissent à la création d'un seul royaume, le «Hatti», regroupant de petites principautés autour de sa capitale, Hattusa, dont le site est situé près du village de Bogazkale. À son apogée, l'Empire hittite est une puissance considérable, capable de rivaliser avec la Babylonie ou l'Égypte. Le roi hittite Mursili Ier pille Babylone en 1595 avant notre ère et met fin au règne des derniers successeurs de Hammourabi. En 1274 avant J.-C., les Hittites affrontent Ramsès II lors de la célèbre bataille de Qadesh, relatée dans de grands cycles narratifs égyptiens et le poème de Pentaour, dont le Louvre possède un exemplaire sur papyrus.

Au croisement de toutes ces cultures, quel système d'écriture adoptent-ils?

V. B.: Ils pratiquent deux systèmes, que nous montrons dans l'exposition: le cunéiforme et les hiéroglyphes louvites. N'ayant pas de tradition d'écriture propre, ils adaptent le système de l'écriture cunéiforme venu du monde syro-mésopotamien à leur langue. Parallèlement, ils en utilisent un second, celui des hiéroglyphes louvites, du nom d'un peuple vivant à l'ouest du Hatti. L'origine de ce système d'écriture élaboré entre la fin du IIIe et le début du IIe millénaire demeure encore à ce jour une énigme, car il ne présente aucun lien avec l'écriture hiéroglyphique des Égyptiens.

Rython en forme de protomé de cerf
XIVe-XIIIe siècle av. J.-C., prov. Anatolie centrale, argent, incrustations d'or, haut. 18 cm. Coll. The Metropolitan Museum of Art, New York.

Moulage d'un relief figurant un sphinx à double tête
d'après un original d'époque néo-hittite
(xe siècle av. J.-C.)
Plâtre peint, 137,5 x 116,5 x 10,5 cm.
Coll. The British Museum, Londres.

Ci-dessus, à gauche
Orthostate orné d'un lion
xe-ixe siècle av. J.-C., prov. Tell Halaf, calcaire peint.

Ci-dessus, au centre
Orthostate orné d'un archer
xe-ixe siècle av. J.-C., prov. Tell Halaf, basalte, 58 x 35 cm.

Ci-dessus, à droite
Orthostate orné d'un homme et d'un autel
xe-ixe siècle av. J.-C., prov. Tell Halaf, palais de Kapara, calcaire peint, 61 x 46 cm.

Quelles sont les causes de la chute de l'Empire hittite?

V. B.: Il est difficile de le dire avec précision. Les raisons sont probablement multiples: mouvements de populations, difficultés à administrer un empire aussi vaste, nouvelles menaces extérieures... Vers 1180 avant J.-C., la capitale Hattusa est abandonnée par la cour royale puis détruite. Nous ne savons rien du sort du dernier roi. Pour autant, l'histoire des Hittites ne prend pas totalement fin avec la disparition de leur capitale. Dans d'autres cités, comme Karkémish ou Malatya, les gouverneurs de l'ancien empire sont restés en place. Ces cités continuent de prospérer et le système politique évolue peu à peu vers la constitution de royaumes indépendants, sans véritable rupture.

Parmi les archéologues qui ont permis de mieux connaître ces cités antiques, l'exposition évoque un des rares Français à avoir mené des fouilles dans cette région, Louis Joseph Delaporte (1874-1944). Qui était-il? Quelles furent ses découvertes?

V. B.: À la fois archéologue et épigraphiste, il est une figure majeure de l'hittitologie française. Ses campagnes de fouilles dans la banlieue de Malatya, sur le site actuel d'Arslantepe («la butte du Lion», en turc), l'antique Malizi, à partir de 1932, ont permis la mise au jour de vestiges majeurs, notamment ceux d'une entrée monumentale flanquée de deux lions gardiens. Cette porte faisait communiquer deux cours d'un palais dont les murs, ornés de frises animalières et de scènes de libations, montrent l'empreinte très forte de la culture hittite impériale bien après sa disparition. Nous présentons dans l'exposition les moulages que Louis Delaporte en fit réaliser. Les bas-reliefs originaux sont conservés en Turquie.

D'une manière générale, le goût pour la monumentalité est-il un des traits communs de ces royaumes?

V. B.: Oui, et il s'agit de l'un des aspects les plus marquants de l'inscription de ces royaumes dans la tradition architecturale et monumentale hittite. Cet héritage est particulièrement perceptible dans les orthostates, ces grandes dalles en calcaire ou en basalte dont la fonction première est de protéger la base des murs en briques crues des édifices. Elles sont aussi le support d'un décor fantastique extrêmement riche, hérité de l'art syro-anatolien et mésopotamien. S'y déploie tout un monde de génies, d'animaux, de divinités, de scènes de guerre ou de chasse. Grâce à des prêts exceptionnels accordés par le British Museum, l'exposition présente quelques très beaux moulages des reliefs monumentaux qui rythmaient la voie processionnelle de Karkémish, une cité de première importance dès le IIIe millénaire, jusqu'à sa destruction en 605 avant notre ère par le roi babylonien Nabuchodonosor.

Ci-dessous, en haut
Plaquette ornée d'une vache allaitant son veau
IXe-VIIIe siècle av. J.-C., prov. Arslan Tash (Syrie actuelle), ivoire, 5,7 x 9,8 x 0,9 cm.

Ci-dessous, en bas
Stèle du prêtre Si-Gabbor
VIIe siècle av. J.-C., prov. Neirab (Syrie actuelle), basalte, inscription en araméen, 95 x 45 x 22 cm.

Aux côtés de ces vestiges imposants sont présentés de petits objets, très précieux…

V. B. : Quelques rares pièces d'orfèvrerie et de beaux exemples de trésors en or et en ivoire provenant notamment d'Arslan Tash ou de Tell Halaf (Syrie actuelle), même s'ils sont parvenus jusqu'à nous dans un état fragmentaire, permettent d'imaginer l'originalité, le raffinement et la richesse de cette culture. Les rois possédaient un mobilier en bois plaqué d'ivoire, avec des rehauts d'or et de peintures, tout à fait exceptionnel. La plupart du temps, ces objets précieux ont été retrouvés loin de leur contexte d'origine car ils furent dérobés par les Assyriens lors de leurs conquêtes.

Quels sont les autres prêts remarquables dont a bénéficié cette exposition ?

V. B. : Les plus extraordinaires sont les sculptures de Tell Halaf qui proviennent de Berlin. L'évocation de ce site constitue l'un des points d'orgue de l'exposition, occasion aussi d'évoquer les circonstances de sa découverte par Max von Oppenheim, diplomate et archéologue allemand, et la destinée tragique de ces sculptures durant la Seconde Guerre mondiale (lire p. 42). Les visiteurs pourront également admirer deux rhytons (vases à libation) en argent, l'un sous la forme d'un cerf et l'autre d'un taureau, chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie hittite prêtés par le Metropolitan Museum, ou encore voir pour la première fois hors des réserves du Musée national du Danemark les lions gardiens de la ville de Hamath (Syrie actuelle).

Qu'aimeriez-vous que les visiteurs retiennent de cette exposition ?

V. B. : J'aimerais que les visiteurs découvrent à quel point la culture hittite, qui disparaît complètement après avoir jeté ses derniers feux lors de la formation de ces petits royaumes, est originale et imposante. C'est à cette époque qu'émerge la culture araméenne. Nourrie des arts et de l'architecture hittites, elle se caractérise également par sa langue, qui sera transcrite à cette époque au moyen d'un alphabet fortement inspiré de l'alphabet phénicien. Cette langue est bientôt parlée dans tout le Proche-Orient et par la majorité de la population pendant le règne des Assyriens. L'araméen est notamment la langue principale du Talmud et d'une partie des textes bibliques. Je souhaitais ainsi éclairer le moment décisif de son émergence. ■

À VOIR

«Royaumes oubliés. De l'Empire hittite aux Araméens»
Du 2 mai au 12 août 2019, hall Napoléon.
Commissariat : Vincent Blanchard, conservateur en chef au département des Antiquités orientales.

Cette exposition bénéficie du soutien du Cercle international du Louvre.

À ÉCOUTER

Présentation de l'exposition par Vincent Blanchard à l'Auditorium le 9 mai 2019, à 12h30 et à 18h30.
Colloque, « Sculpture et art monumental de l'Empire hittite et de ses héritiers néo-hittites et araméens », à l'Auditorium le 17 mai 2019, de 10 h à 18 h.
« Un week-end avec Agatha Christie », à l'Auditorium, du 10 au 12 mai 2019.

À LIRE

Catalogue de l'exposition, *Royaumes oubliés. De l'Empire hittite aux Araméens*, sous la dir. de Vincent Blanchard, Musée du Louvre éditions/Lienart, 504 p., 450 ill., 45 €.
Album de l'exposition, *Royaumes oubliés. De l'Empire hittite aux Araméens*, Musée du Louvre éditions, 56 p., 8 €.

Till Barsip. Les peintures, catalogue raisonné établi par Ariane Thomas, Musée du Louvre éditions/Faton, 208 p., 100 ill., 35 €.

Les Ivoires d'Arslan Tash. Décor de mobilier syrien, IXe-VIIIe siècle avant J.-C., sous la dir. de Giorgio Affanni et Élisabeth Fontan, Musée du Louvre éditions /Picard, 450 p., 550 ill., 59 €.

Déesse assise avec un enfant
XIVe-XIIIe siècle av. J.-C., prov. Anatolie centrale, or, 4,3 x 1,7 x 1,9 cm. Coll. The Metropolitan Museum of Art, New York.

COMMENT DÉCRYPTER LA STÈLE DE TARHUNPIYA ?

par Vincent Blanchard

Un homme, sur les genoux d'une femme, tient un calame et une écritoire ; un oiseau de proie l'accompagne : quel était le sens de ce monument ? Que nous apprend-il sur la civilisation hittite ?

Cette stèle funéraire provient vraisemblablement de Marash, l'ancien royaume néo-hittite appelé Gurgum dans les archives assyriennes. En 1936, René Dussaud fit acheter deux stèles de Marash à un collectionneur de Beyrouth, dont celle-ci, dans le but de compléter la collection anatolienne par de belles pièces monumentales.

La stèle n'est sculptée que sur une face. Son pied est mal dégrossi car cette partie servait à la ficher dans le sol. La surface de la stèle est au contraire très soigneusement sculptée malgré la dureté du matériau. La scène montre deux personnages.

Un homme debout, vêtu d'une longue tunique frangée à manches courtes serrée à la taille par une large ceinture, porte aux pieds des bottes à bouts recourbés typiques de l'art hittite d'époque impériale et que l'on retrouve ici plus de quatre cents ans après la chute de cet empire. Sa coiffure en boule maintenue par un bandeau d'où s'échappent quelques mèches bouclées à l'arrière de la tête rappelle la coiffure des princes adolescents qui sont représentés sur les reliefs du « Royal Buttress » à Karkémish, un ensemble monumental daté du début du VIIIe siècle avant J.-C. Il est donc possible que ce personnage soit jeune, lui aussi. Il porte des bracelets aux poignets et sur les bras comme souvent les personnages de haut rang dans l'art néo-hittite et dans l'art assyrien.

Il tient dans sa main droite un objet allongé qu'il faut identifier comme étant un calame, un stylet servant à écrire. Représenté plus grand que nature afin d'être bien visible, l'homme tient dans sa main gauche une laisse pourvue d'un dévidoir, accrochée à la patte d'un oiseau de proie qui est juché sur un perchoir. En dessous de celui-ci est figurée une écritoire. Cet homme était-il un chasseur, un scribe ? Les deux thématiques – la connaissance de l'écriture et la chasse à l'oiseau – indiquent qu'il appartenait à l'aristocratie.

L'autre figure est une femme. Elle porte le premier personnage sur ses genoux, l'entourant de ses bras dans un geste d'affection. Elle est vêtue de manière classique pour une femme sur les stèles funéraires de Marash : sa longue robe descendant jusqu'aux chevilles est maintenue à la taille par une large ceinture plissée, un voile frangé descend jusqu'en dessous de ses hanches. Elle est assise sur un tabouret décoré de barreaux verticaux évoquant ceux qui ont été retrouvés à Gordion, en Phrygie, faits de bois plaqué de métal et datés de l'âge du fer.

On peut supposer qu'il s'agit d'une mère et de son fils. Peut-être cette scène rappelle-t-elle certains rituels de l'époque impériale hittite signifiant que la mère du défunt l'accueillait dans l'au-delà. Est-ce pour insister sur ce lien entre la mère et son fils que le personnage est représenté adolescent ? Ou, au contraire, la stèle a-t-elle été érigée par la mère en souvenir de son fils disparu ? Il s'agit à l'évidence d'une poignante représentation de l'amour maternel, un amour qui triomphe de la mort. ■

Stèle de Tarhunpiya
Époque néo-hittite (vers 800-700 av. J.-C.),
prov. Marash (Turquie), basalte, 74,5 x 28,3 x 15,5 cm.
Coll. musée du Louvre, Paris.

Le nom en hiéroglyphes
Le nom du garçon, Tarhunpiya, est inscrit en hiéroglyphes louvites, une écriture créée en Anatolie au début du IIe millénaire avant J.-C. pour transcrire la langue du même nom. Utilisés par les Hittites en parallèle de l'écriture cunéiforme, les hiéroglyphes louvites étaient plutôt réservés aux inscriptions monumentales et à celles des sceaux. Le nom se lit de la droite vers la gauche : on reconnaît dans le premier hiéroglyphe en forme de I le déterminatif qui introduit les noms de personnes et, en dessous, le hiéroglyphe en forme de W qui représente le dieu de l'orage, Tarhunza, et qui forme ici la première syllabe du nom du personnage, « Tar ». L'inscription semble être en retrait par rapport à la surface de la stèle. Elle a peut-être été sculptée ultérieurement, ce qui signifierait que la stèle aurait été réemployée.

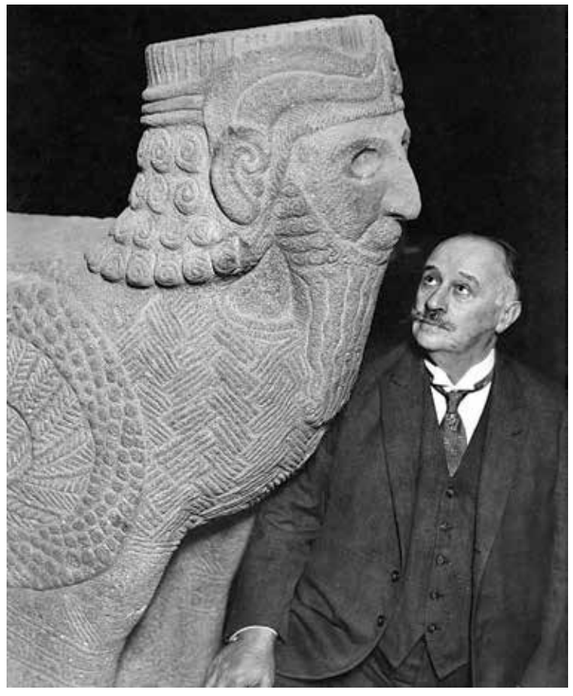
L'autour, attribut du chasseur
L'oiseau figuré ici est un autour et non un faucon, d'après ce que l'on peut lire dans les textes hittites d'époque impériale. La chasse à l'autour était un passe-temps très prisé de l'aristocratie hittite. Les oiseaux de proie, comme les gibecières, sont les attributs des chasseurs. Ils sont également très souvent associés à des dieux tutélaires veillant sur le monde sauvage.

L'écritoire et le calame
Ce type d'écritoire en bois avec une charnière en ivoire est attesté par les découvertes archéologiques : l'épave d'Uluburun en a livré un exemplaire daté de 1300 avant J.-C., et le palais de Nimrud, des exemplaires du VIIe siècle. Les représentations de l'écritoire et du calame sont des références à l'écriture araméenne, qui remplace peu à peu les anciennes graphies telles que les hiéroglyphes louvites. L'association dans une même scène d'une écritoire et de ces hiéroglyphes montre bien la transition culturelle qui s'opère dans le monde néo-hittite à l'aube de la conquête assyrienne.

TELL HALAF
HISTOIRE TUMULTUEUSE D'UNE COLLECTION

par Vincent Blanchard

Au début du XXe siècle, le baron Max von Oppenheim exhumait la cité araméenne de Tell Halaf. Malmenées lors des deux conflits mondiaux, ses impressionnantes sculptures en basalte n'en sont pas moins parvenues jusqu'à nous.



Max von Oppenheim en 1930, près d'une statue découverte lors des fouilles du palais de Tell Halaf.

En 1899, le baron Max von Oppenheim (1860-1946), correspondant politique basé au consulat général allemand du Caire, décide d'effectuer un voyage d'étude dans le nord de la Mésopotamie, à la recherche de civilisations oubliées. En bons termes avec les Bédouins qui habitent la région, il entend parler lors d'un dîner chez Ibrahim Pacha, chef des tribus kurdes Milli, d'un site où seraient enfouies des statues monumentales d'animaux à tête humaine près du village tchétchène de Ras al-Aïn, au nord de la Syrie actuelle. Max von Oppenheim se rend au village et négocie âprement avec les habitants, qui refusent de le conduire sur le lieu où se trouvent ces statues : la mise au jour des statues risquerait de provoquer sécheresse, invasion de sauterelles et choléra. Il réussit à les convaincre et détecte la présence des sculptures lors de brefs sondages archéologiques. N'ayant pas de permis de fouille, il repart et demande une autorisation aux autorités ottomanes, qu'il obtient rapidement. Le gouvernement ottoman le presse d'entreprendre les fouilles ; néanmoins, occupé par d'autres activités, il ne commence à fouiller qu'en 1911.

Pendant deux ans, le baron et son équipe, qui comptera jusqu'à cent cinquante ouvriers, dégagent les principales structures de Tell Halaf, une ville araméenne datée du Xe siècle avant J.-C. : deux palais, dont un décoré de statues et de reliefs en basalte, des fortifications et des chambres funéraires abritant des sculptures et de riches offrandes. En 1913, il estime avoir exhumé suffisamment de vestiges pour clore cette première campagne. Il installe dans sa « maison de fouilles » tous les objets découverts et quitte la région, pensant revenir à l'hiver 1914. Il ne reviendra pas. Après la Première Guerre mondiale, la Syrie passe sous mandat français et Max von Oppenheim est persona non grata puisque l'Allemagne n'entre dans la Société des Nations qu'en 1926. À partir de cette année seulement, il est autorisé à retourner sur le site.

Au printemps 1927, le baron revient à Tell Halaf et retrouve sa maison de fouilles entièrement détruite : elle a servi de base de repli à des militaires turcs luttant contre les troupes françaises et les Bédouins lors de la guerre d'indépendance turque. Les reliefs ont été éparpillés, certains sont brisés, certains ont été préservés sous les décombres, d'autres ont disparu. Des tailleurs de pierre ont récupéré des dalles et des sculptures pour en faire des meules ou des pierres de taille.

Max von Oppenheim fait acheminer une partie des reliefs préservés à Berlin et construire un petit musée à Alep pour y exposer les vestiges conservés en Syrie. Ne pouvant céder ses découvertes contre dédommagement au jeune Pergamonmuseum, il installe sa collection dans une ancienne fonderie, au numéro 6 de la Franklinstraße, dans le quartier de Charlottenburg. Là, avec l'aide du sculpteur russe Igor von Jakimov (1885-1962), il dispose les sculptures de manière à reproduire l'entrée majestueuse du palais occidental de la cité antique. Le Tell Halaf Museum ouvre le 15 juillet 1930.

En 1936, le musée s'agrandit et les visiteurs peuvent contempler les petits objets provenant des tombes et deux maquettes montrant les vestiges archéologiques et le palais reconstitué. C'est cette même année que l'écrivain Samuel Beckett découvre le musée. Fasciné par l'aspect massif et primitif des sculptures, il note à propos de l'aigle retrouvé sur la terrasse du palais occidental : « Superbly daemonic, sinister + implacable ». Malheureusement, pendant les bombardements de la Seconde Guerre mondiale, les alliés n'imaginent pas que cette fonderie est en fait un musée. Il est ravagé par le feu d'une bombe au phosphore en novembre 1943. Le basalte des sculptures, chauffé par l'incendie puis aspergé d'eau glacée par les pompiers, subit un choc thermique qui le fait exploser. Des décombres, on retire alors 27 000 fragments qui sont entreposés dans les caves du Pergamonmuseum. Il faut attendre la chute du mur de Berlin et les années 1990 pour que soit fait un état des lieux de la collection.

Au début des années 2000 commence un patient travail de reconstitution et de remontage. D'octobre 2001 à juillet 2010, il ne faut pas moins de trois archéologues, trois minéralogistes et un technicien pour trier et identifier les fragments, dix-huit restaurateurs et deux artisans d'art pour reconstituer près d'une centaine de sculptures, d'éléments architecturaux et d'outils en pierre. La reconstitution du griffon gardien de la porte intérieure du palais ouest demande à elle seule de rassembler 2 600 fragments. Ce travail titanesque est couronné par l'ouverture de l'exposition « Les dieux sauvés du palais de Tell Halaf » au Pergamonmuseum, en 2011. Les impressionnantes sculptures de Tell Halaf rejoindront dans quelques années le parcours permanent du musée, une fois sa rénovation achevée, comme l'avait toujours souhaité Max von Oppenheim. ■

Ci-dessus, en haut
Site de Tell Halaf
(actuelle Syrie).

Ci-dessus, en bas
Statue d'homme scorpion
Xe-IXe siècle av. J.-C.,
prov. Tell Halaf, basalte.
Coll. Pergamonmuseum, Berlin.

PIERRE MICHELON FAIT PARLER LA STÈLE DE TEIMA

PAR MARIELLE PIC, DIRECTRICE DU DÉPARTEMENT DES ANTIQUITÉS ORIENTALES
PROPOS RECUEILLIS PAR ARMELLE FÉMELAT

Un artiste d'aujourd'hui s'empare d'un objet archéologique légendaire, venu d'une antique cité du nord-ouest de l'Arabie. Son œuvre permet d'interpréter l'histoire de sa découverte.

Christiaan Snouck Hurgronje (1857-1936)
Portrait d'Aziz ben Cheikh el-Haddad dans la cour du consulat de Hollande à Djeddah entre 1884 et 1885
L'homme noir à sa gauche n'est pas nommé, mais il est décrit dans la légende originale comme étant l'esclave d'Aziz.
Coll. Bibliothèque universitaire de Leyde.

Photographe anonyme
Photographie non datée de Charles Huber, légendée « Huber, assis en voyageur arabe ».
Coll. Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg.

Dans la salle 314 du département des Antiquités orientales, une lettre est appliquée sur la vitrine de la stèle de Teima et quelques photographies anciennes sont disposées à proximité. Les caractères arabes et araméens se superposent, à la faveur de la double transparence de la vitrine et du papier. Cette installation est l'œuvre de Pierre Michelon, artiste et cinéaste qui mène des recherches sur l'histoire du bagne et de la déportation politique dans le cadre d'un doctorat en arts visuels. Elles l'ont conduit à s'intéresser à Aziz ben Cheikh el-Haddad, l'homme qui a contribué à apporter la stèle de Teima au Louvre.

Son intervention est aussi simple que l'histoire à laquelle elle se réfère est complexe : elle évoque à la fois la stèle elle-même, sa découverte par l'explorateur français Charles Huber et son arrivée à Paris. En juxtaposant la stèle, une lettre d'Aziz (traduite et annotée en collaboration avec le linguiste Salem Khchoum) et des photographies de Huber, d'Aziz et du vice-consul Lostalot, l'artiste superpose d'elliptiques fragments d'histoire.

La stèle date du VIe siècle avant notre ère. Dalle plate à fronton cintré typique du monde syro-mésopotamien, elle a été gravée et sculptée dans l'antique cité de Teima, fondée dans l'oasis du même nom – l'un des sites les plus anciens et les plus importants du nord-ouest de l'Arabie, situé au carrefour des routes caravanières. Produite dans le contexte de l'expansion néo-babylonienne, cette stèle a probablement été exécutée à l'époque du séjour à Teima de Nabonide, le dernier roi de Babylone. La longue inscription en araméen gravée sur sa face principale et sur l'une de ses tranches relate l'introduction du culte d'un nouveau dieu, Salm de Hagam, avec l'accord des divinités traditionnelles du lieu, en l'an 22 du règne d'un roi dont le nom a été perdu. Le texte précise aussi que le nouveau temple sera desservi par le prêtre Salm-Shezib, fils de Pet-Osiris, avec une dotation de vingt et un palmiers. Salm-Shezib apparaît les bras levés en signe d'adoration, devant un autel avec un bucrane, dans l'un des deux bas-reliefs ornant la tranche inscrite. Au-dessus, une divinité d'inspiration babylonienne portant une longue robe et une tiare conique se tient sous le disque ailé, munie d'une hampe.

L'explorateur français Charles Huber arrive à Teima en 1878. Au cours des deux missions qu'il y effectue, il découvre des vestiges de la cité antique, les ruines d'un rempart monumental, l'immense puits de Ayn Haddaj ainsi que la stèle, une dalle à décor figuré et diverses inscriptions. Assassiné par deux de ses guides en 1884, il n'aura pas le temps de les rapporter en France… C'est Aziz ben Cheikh el-Haddad – condamné politique qui s'était échappé du bagne de Nouvelle-Calédonie en 1881, établi à La Mecque à partir de 1882 – qui retrouve, pour le compte de Jacques Félix de Lostalot-Bachoué, vice-consul de France à Djeddah, la dépouille de l'explorateur, ses papiers, la stèle et quelques autres antiquités.

À travers son installation, Pierre Michelon ravive le souvenir de cette histoire humaine, artistique et politique en convoquant l'histoire ancienne des relations entre l'Arabie et la Mésopotamie antiques, celle, plus récente, qui lia la France, l'Algérie et la péninsule Arabique à partir de la fin du XVIIIe siècle, mais également celle du musée du Louvre. ■

À VOIR
«In Loving Memory of Charles, Aziz, Félix and Léon»
Du 13 mars au 13 mai 2019, aile Sully, niveau 0, salle 314.
Installation de Pierre Michelon, réalisée en collaboration avec Salem Khchoum, dans le cadre du programme doctoral SACRe de l'université PSL (Paris Sciences & Lettres) et de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

Pierre Michelon est artiste et cinéaste, actuellement membre de SACRe / le Laboratoire (EA 7410).
Salem Khchoum, agrégé d'arabe de l'ENS de Tunis, docteur de l'ENS de Lyon, maître de conférences en langue et linguistique arabe à l'université Lumière Lyon 2.

Commissariat : Marielle Pic, directrice du département des Antiquités orientales du musée du Louvre.

Installation de **Pierre Michelon** sur la vitrine de la stèle de Teima
Impression numérique de la lettre d'Aziz ben Cheikh el-Haddad au ministre de la Justice – datée du 3 septembre 1889, elle est transmise le lendemain par Léon Hugonnet, consul de France à Djeddah, au ministre des Affaires étrangères, qui la communique au ministre de la Justice le 3 octobre 1889 –, de la traduction réalisée par Léon Hugonnet pour accompagner la demande d'Aziz, et des notes de traduction écrites par Pierre Michelon et Salem Khchoum.

Stèle de Teima
VIe siècle av. J.-C.,
prov. oasis de Teima (nord-ouest de l'Arabie Saoudite),
grès, 111 x 43 x 12 cm.
Coll. musée du Louvre, Paris.

Toutes œuvres
Coll. musée du Louvre.
À voir aile Richelieu, niveau 2.

Anonyme (Provence)
Trois Prophètes
Vers 1490-1500, bois, 61 x 95 cm.
Entré au Louvre en 1799.
Salle 832.

LES « PRIMITIFS FRANÇAIS »
Les mots et les œuvres

PAR SOPHIE CARON

Au deuxième étage de l'aile Richelieu, les œuvres qui ouvrent le parcours menant du portrait de Jean II le Bon jusqu'au XIXe siècle forment, au sein de la large parentèle qu'est la peinture française, un premier noyau très singulier, ce que souligne l'étrange surnom de « primitifs français ». Bien sûr, loin d'être anodine, cette appellation dont les deux termes sont équivoques fait pleinement sentir les ambiguïtés qui ont marqué l'histoire de cette collection et animent aujourd'hui encore notre sentiment à son égard.

Ci-dessus, à gauche
Jean de Beaumetz
(vers 1335-1396)
Calvaire avec un moine chartreux
Entre 1389 et 1395, bois (chêne), 60 x 48,5 cm.
Acquis en 1967.
Salle 834.

Ci-dessus, à droite
Jean Malouel
(vers 1370/1375-1425)
Grande Pietà ronde
Vers 1400, bois (chêne), diam. 65 cm.
Acquis en 1865.
Salle 834.

Page de droite
Jean Fouquet
(vers 1415/1420 – entre 1478 et 1481)
Portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins, chancelier de France
Vers 1460, bois (chêne), 93 x 73,2 cm.
Acquis en 1835.
Salle 820.

Dans l'accrochage actuel, un chemin de traverse permet d'aller directement du XVe au XVIIe siècle français et de comprendre ainsi l'étalon selon lequel ces peintres furent d'abord pensés comme « primitifs » : portant en eux les germes de l'accomplissement classique dont ils sont le premier balbutiement, les « primitifs » se situent en quelque sorte dans une enfance de l'art, avant l'âge de raison de la peinture française mais participant déjà d'une même essence. Mais, s'il attache ce dernier wagon à la grande histoire de la peinture française, le terme de « primitif » isole en même temps cette collection, marque son exception et son repli sur elle-même, comme suspendue entre l'époque des cathédrales et celle des châteaux de la Loire.

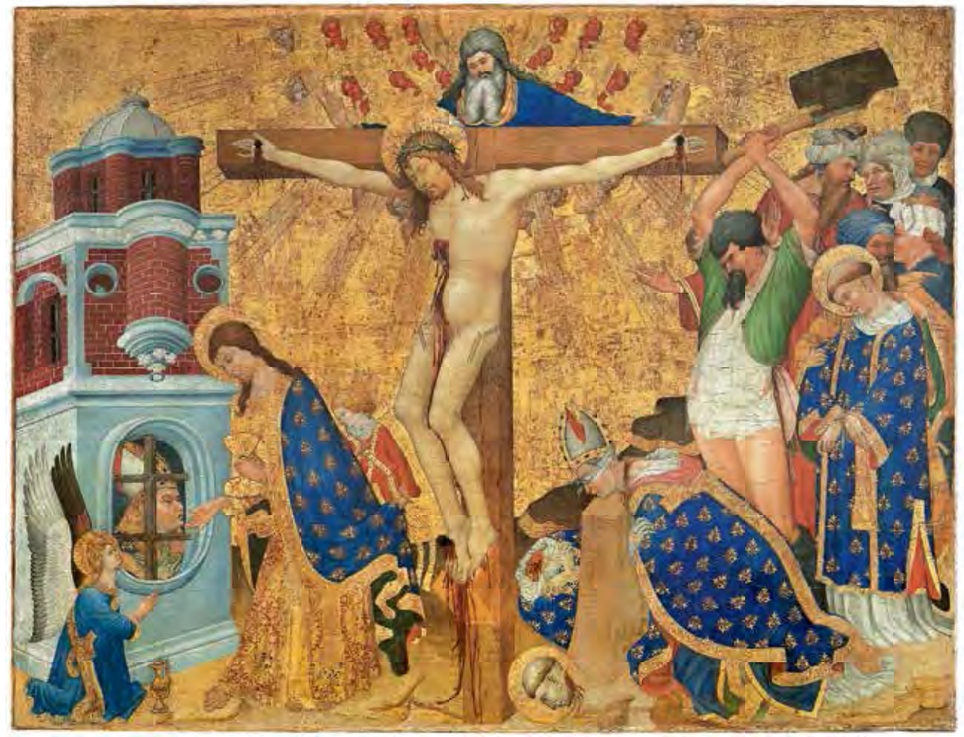
C'est la célèbre exposition de 1904 organisée au Louvre et à la Bibliothèque nationale qui consacra l'expression « primitifs français », en réponse à l'exposition des « primitifs flamands » de 1902 à Bruges, dans un contexte politique marqué par l'autodéfinition belliqueuse des nations européennes. Malgré les visées politiques qui motivèrent en partie son organisation, cet événement constitua réellement un moment majeur, car ce rassemblement inédit de peintures venues de toutes les provinces françaises et de nombreuses collections privées permit de distinguer pour la première fois les contours, certes fragiles et toujours questionnables, d'une peinture « française » du XVe siècle.

Une jeune collection

En effet, aucun panneau n'avait fait partie des collections royales : ce sont les *Trois Prophètes*, aujourd'hui toujours difficiles à cerner et considérés alors comme une œuvre vénitienne, qui inaugurèrent sans le savoir la collection en 1799 ; puis, en 1835, fut acquis le *Portrait de Guillaume Jouvenel des Ursins* de Jean Fouquet, alors attribué à Michael Wolgemut, le maître de Dürer.

L'idée même d'une peinture française du XVe siècle n'émergea donc que progressivement au XIXe siècle, portée par les bibliophiles – car les livres enluminés ne furent pas oubliés pendant la période moderne –, mais aussi par les érudits locaux tel le chanoine Requin en Provence, qui défrichèrent les archives. Sa redécouverte, on s'en doute, accompagna la naissance de l'idée de patrimoine français, et Mérimée contribua à ramener à la lumière nombre de chefs-d'œuvre comme le triptyque de Moulins, qui gisait démembré dans la cathédrale lorsqu'il le découvrit en 1838.

La prise de conscience de leur importance rendit possible l'entrée au Louvre d'œuvres fondamentales, parmi lesquelles le retable de



saint Denis de Bellechose, offert par Frédéric Reiset en 1863, ou la *Grande Pietà ronde* de Jean Malouel, acquise en 1864. Après 1904, les peintures du Louvre apparurent avec plus d'évidence comme une collection au sens plein du terme, qui prit peu à peu, au cours du XXe siècle, la physionomie qu'on lui connaît aujourd'hui. Si elle n'a pas cessé de s'enrichir au point de former cette suite de chefs-d'œuvre qui n'existe nulle part ailleurs, elle tient encore aujourd'hui dans environ quatre salles.

Le nombre infiniment restreint de panneaux français parvenus jusqu'à nous – dont une trentaine au Louvre – ne laisse pas, en effet, d'étonner : les ravages des guerres, l'évolution du goût et des décors d'église en particulier, en plus de la fragilité intrinsèque du bois, ont contribué aux pertes dramatiques, difficiles à chiffrer, de la production de panneaux peints. En outre, la peinture sur bois ne connaissait peut-être pas en France la même tradition qu'en Italie ou en Flandres : les documents nous rappellent que c'est avant tout les beaux livres, les tapisseries et les objets précieux que prisaient les commanditaires.

Ainsi ces peintures apparaissent-elles comme des « rescapées », chargées à elles seules d'éclairer des pans entiers de la vie artistique de leur siècle. Toutefois, grâce aux chercheurs, et en premier lieu à Charles Sterling, le mystère qui entourait ces « primitifs français » commença à reculer progressivement.

Artistes voyageurs

Une des caractéristiques de la vie artistique au XVe siècle, et l'une des difficultés majeures de son étude, consiste en l'essentielle mobilité

Page de gauche et ci-dessus
Henri Bellechose
(documenté à Dijon de 1415 à 1445)
Trinité avec la communion et le martyre de saint Denis
1415-1416, transposé de bois sur toile, 162 x 211 cm.
Don de Frédéric Reiset en 1863. Salle 834.

CHARLES STERLING (1901-1991), UN PIONNIER

Né en 1901 à Varsovie, élève d'Henri Focillon, Sterling entra au département des Peintures en 1929. D'abord spécialiste du XVIIe siècle français, il fut l'un des premiers à découvrir Georges de La Tour et organisa en 1934 au musée de l'Orangerie la fameuse exposition consacrée aux « Peintres de la réalité ». Il se tourna ensuite vers l'étude des primitifs. Il passa la guerre aux États-Unis, accueilli par le Metropolitan Museum of Art de New York.
Entre autres magnifiques démonstrations, il rendit le *Calvaire au chartreux* à Jean de Baumetz, attribua de manière définitive la *Pietà d'Avignon* à Enguerrand Quarton, ressuscita la personnalité artistique de Josse Lieferinxe et contribua avec Nicole Reynaud, qui fut son élève, à rendre l'œuvre du Maître de Moulins au peintre Jean Hey. L'étude des primitifs français repose aujourd'hui encore très largement sur les pistes qu'il a ouvertes. S. C.

Page de droite
Anonyme français
Portrait d'homme,
dit ***L'Homme au verre de vin***
Vers 1460, bois,
63 x 43 cm.
Acquis en 1905.
Salle 832.

Nicolas Dipre
(documenté à Avignon de 1495 à 1531)
Trois éléments d'une prédelle de retable
Vers 1490-1500, bois (noyer).
Salle 832.

De haut en bas :
La Rencontre d'Anne et Joachim à la porte Dorée
26 x 51 cm.
Acquis en 1986.

La Nativité de la Vierge
29,5 x 51 cm.
Don des Amis du Louvre en 1986.

La Présentation de la Vierge au Temple
33 x 51 cm.
Don de Pierre Landry en 1972.

des artistes, en plus de celle des œuvres et des commanditaires. Pour cela l'échelle individuelle est, lorsque cela est possible, la plus pertinente pour étudier cette période et comprendre les relations stylistiques entre des foyers parfois très éloignés. Ainsi, Malouel, l'oncle des Limbourg, vint de Gueldre à Dijon appelé par le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, sur le chantier de la chartreuse de Champmol. Les Provençaux Barthélemy d'Eyck et Enguerrand Quarton étaient quant à eux respectivement originaires de la principauté de Liège et du diocèse de Laon, et Jean Hey, le Maître de Moulins, fut sans doute formé à Gand.

Un mouvement du nord vers le sud se dessine irrésistiblement, même si d'autres dynamiques sont en cours, comme l'itinéraire méditerranéen d'un Juan de Nalda ou les échanges entre Dijon et Avignon de Jean Changenet. Beaucoup firent un voyage en Italie, comme Jean Fouquet, André d'Ypres, sans doute Barthélemy d'Eyck. L'art de Josse Lieferinxe, à son tour, témoigne d'une certaine connaissance des inventions d'Andrea Mantegna et des monuments de Rome – mais peut-être fut-il simplement instruit par son collaborateur, le Piémontais Simondi.

Qu'ils suivent des commanditaires, comme Barthélemy d'Eyck, attaché au roi René, ou qu'ils cherchent de nouveaux protecteurs, tel Jean Hey, qui fut d'abord au service du cardinal Rolin avant de rejoindre le cardinal de Bourbon à Lyon puis, à sa mort, son frère Pierre II à Moulins, ou encore qu'ils semblent simplement avoir été attirés par le dynamisme de certaines villes comme Paris, et parfois en raison de réseaux familiaux, tous circulent et élaborent des créations singulières. Ainsi certaines œuvres continuent-elles de se dérober aux tentatives de classification stylistique,

Page de gauche
Jean Hey (documenté à Lyon et Moulins de 1472 à 1503)
Portrait présumé de Madeleine de Bourgogne, dame de Laage, présentée par sainte Madeleine
Vers 1490, bois (chêne), 56 x 40 cm.
Acquis en 1904. Salle 820.

comme *L'Homme au verre de vin*, si admiré en 1904. Acquis en 1906 et attribué alors à Jean Fouquet, il fut ensuite donné successivement aux écoles portugaise, espagnole et bourguignonne, et il est présenté aujourd'hui, par défaut, comme une œuvre « française ».

Une peinture médiévale ?

En tant que collection, ces œuvres parvenues jusqu'à nous forment ainsi un ensemble vibrant de sa vie propre, intimement lié à l'histoire républicaine du musée et aux personnalités des conservateurs – Charles Sterling, Michel Laclotte, Dominique Thiébaut –, qui se transmirent en quelque sorte un relais mémoriel et affectif. Dans ce contexte, le nom de « primitifs français » prend sens, car il rappelle l'histoire et la position singulière qu'occupe cette collection au sein du département des Peintures du musée du Louvre.

Cependant, comme le rappelle le titre du dernier ouvrage de Sterling, *La Peinture médiévale à Paris (1300-1500)*, la peinture au XVe siècle est encore par bien des aspects « médiévale » : les peintres sont polyvalents et sont tous miniaturistes, à commencer par les plus grands, Jean Fouquet ou Barthélemy d'Eyck, qui ont fourni parmi les plus beaux chefs-d'œuvre de l'enluminure. Tous s'occupent plus largement de la conception de patrons destinés aux maîtres verriers, sculpteurs ou orfèvres, s'adonnent à l'exécution de la polychromie des sculptures, voire peignent eux-mêmes sur d'autres médiums, à l'instar de Jean Hey qui réalisa probablement de sa main le vitrail dit Popillon pour la collégiale – aujourd'hui cathédrale – de Moulins. La compréhension de ces peintures implique donc, en creux, les lieux dont elles viennent et les autres arts, qu'elles complètent.

Mais de nos jours, au musée du Louvre, peut-être le charme particulier des « primitifs français » tient-il bien à ce sentiment d'une forme de miracle pour chacune de ces peintures surgies, comme le disait Sterling, de la « nuit médiévale » – où tâtonnent les chercheurs. ■

Ci-dessus
Josse Lieferinxe ? (documenté à Aix-en-Provence et Marseille de 1493 à 1505, mort en 1508)
La Visitation et, au revers, ***Sainte Lucie***
Vers 1490-1500, bois (noyer), 28,7 x 47,2 cm.
Le panneau a été recoupé au XIXe siècle sur ses quatre côtés.
Don des Amis du Louvre en 1991. Salle 832.

À VOIR

Charles Sterling : un chasseur dans la nuit médiévale, film réalisé par Richard Copans, 1989, 45 minutes, coll. « Entretiens du Louvre », produit par Les Films d'ici, en partenariat avec La Sept Arte/musée du Louvre.
http://www.lesfilmsdici.fr/fr/55-charles-sterling.html

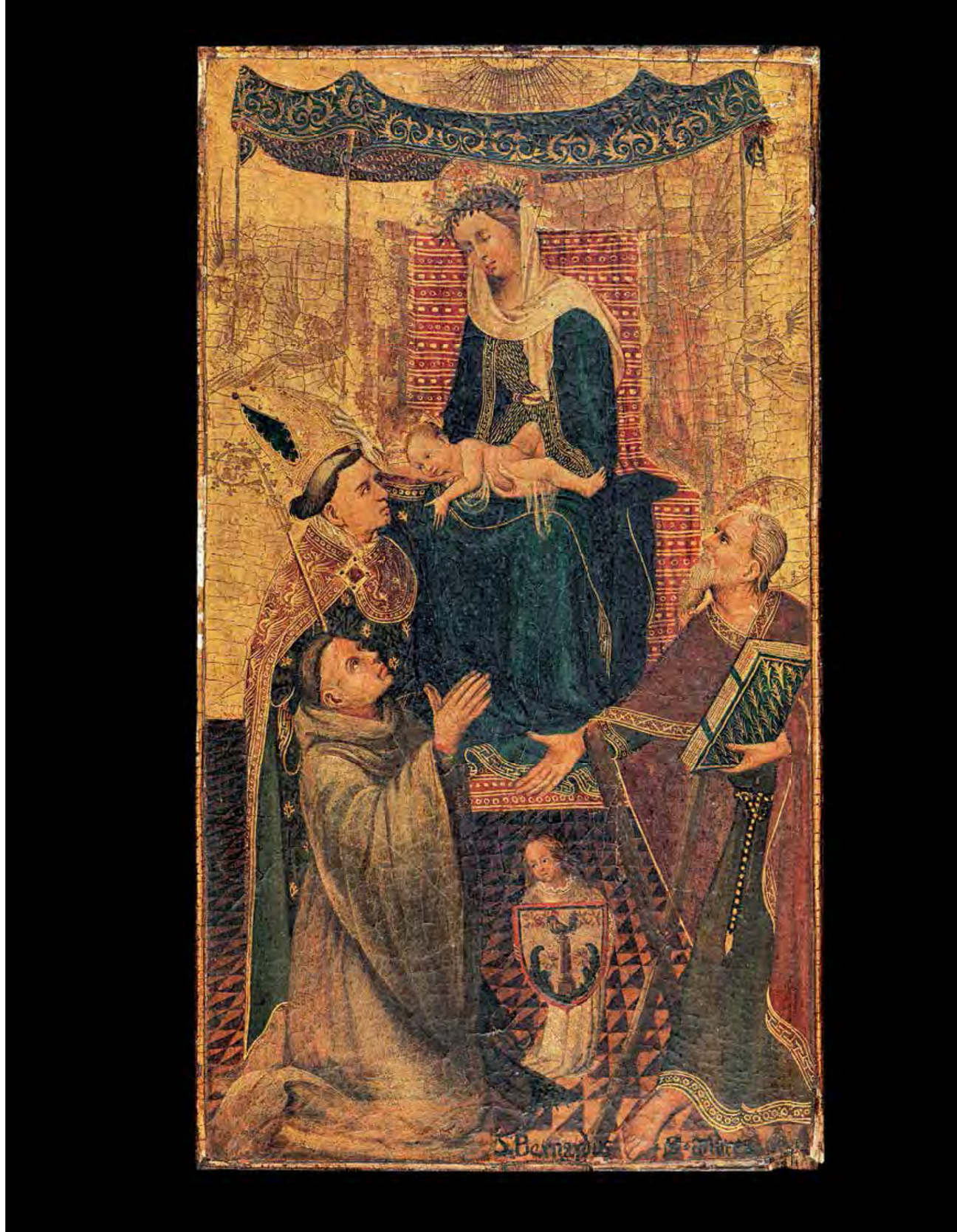
À LIRE

Regards sur les Primitifs. Mélanges en l'honneur de Dominique Thiébaut, Musée du Louvre éditions/Hazan, 192 p., 29 €.
Dominique Thiébaut, Philippe Lorentz, François-René Martin, *Primitifs français. Découvertes et redécouvertes*, catalogue de l'exposition de 2004, Musée du Louvre éditions/RMN, 182 p., 42 €.
Dominique Thiébaut, *Le Christ de pitié attribué à Jean Malouel,* Musée du Louvre éditions/Somogy, coll. « Solo » n° 50, 66 p., 9,70 €.
Philipe Lorentz, *La Crucifixion du Parlement de Paris,* Musée du Louvre éditions/RMN, coll. « Solo » n° 29, 58 p., 13,50 €.

LES AMIS DES PRIMITIFS

Dès l'exposition fondatrice de 1904, la Société des Amis du Louvre joua un rôle unique et jamais démenti dans l'enrichissement de la jeune collection de «primitifs français», avec le don fondateur, en 1905, de la *Pietà d'Avignon*, suivi, en 1908, par celui du portrait de Suzanne de Bourbon par Jean Hey. Ce lien particulier ne fut jamais oublié, et, en symbiose avec les recherches menées sur l'école d'Avignon, les Amis du Louvre offrirent en 1986 *La Nativité de la Vierge* de Nicolas Dipre. En 1991, ils firent don d'une *Visitation* attribuée à Lieferinxe, pour compléter *L'Adoration de l'Enfant* provenant du même retable, puis, en 1993, du *Christ en croix* de Barthélemy d'Eyck. En 2018, *L'Assomption de la Vierge* est venue rejoindre les autres éléments du retable donné à Lieferinxe (lire p. 72-75). S. C.

Anonyme (actif à Amiens ?)
Vierge à l'Enfant entourée de saints et d'un donateur
Vers 1430, bois (chêne), 42,5 x 23,7 cm.
Coll. musée du Louvre, Paris.



DEUX DÉCOUVERTES MAJEURES POUR LA PEINTURE FRANÇAISE

PAR SOPHIE CARON

Deux précieux panneaux, dont *L'Assomption*, acquise grâce à la générosité des Amis du Louvre, font une entrée remarquée dans la collection des primitifs français : l'un fut exécuté dans le Nord durant le premier tiers du XVe siècle, l'autre, dans ses dernières décennies, probablement en Provence.

Si le département des Peintures porte une attention toute particulière à l'enrichissement de la collection des primitifs français, c'est sans doute parce que, dans ce domaine plus qu'ailleurs, chaque découverte bouleverse la physionomie de la collection et l'état de nos connaissances : le *Christ de pitié*, d'une qualité admirable, est peut-être le seul panneau connu des frères Limbourg ; *L'Arrestation du Christ* du Maître de Dreux Budé est le premier « nocturne » de la peinture sur bois ; *La Vierge à l'Enfant entourée de saints*, préemptée en 2018, est l'un des très rares panneaux connus du gothique international tardif ; quant à *L'Assomption*, encore inédite, sa force narrative dérange l'idée que l'on se fait de l'école d'Avignon. Ces peintures sont les reliquats d'une production qui, pour l'essentiel, reste énigmatique : pour les plus extraordinaires d'entre elles, le devoir patrimonial du musée du Louvre est évident et les efforts consentis depuis plus d'un siècle permettent aujourd'hui d'admirer dans les salles un ensemble qui nulle part ne trouve son équivalent.

Un rarissime « fond d'or »

La peinture de la première moitié du XVe siècle en France est représentée au Louvre par quelques œuvres magistrales, dont la *Grande Pietà ronde* de Jean Malouel ou le *Christ de pitié*, peut-être de la main des Limbourg. Elles sont les vestiges d'une période « cruellement décimée », selon les termes de Dominique Thiébaut, pour laquelle chaque découverte est un événement. Cela l'est à plus forte raison lorsqu'il s'agit, comme ce petit panneau à fond d'or, d'œuvres réalisées vers 1430, alors que l'occupation de Paris par les Anglais depuis 1419 a fortement perturbé la vie artistique du royaume, dispersant commanditaires et ateliers.

Malgré une grande fragilité et un destin mouvementé, ce panneau peint sur chêne présente un état de conservation exceptionnel. À l'avers figure une Vierge à l'Enfant en trône, entourée, à première vue, d'un saint évêque, de saint Bernard à genoux en orant, et de saint André. Le revers porte encore, quoique fort abîmé, un décor de faux marbre.

Révélée lors d'une exposition consacrée, en 1959, à Tours, aux collections privées de Touraine, cette peinture suscita d'abord l'intérêt de Michel Laclotte, qui la publia en 1963 et la rapprocha des miniatures d'un livre d'heures amiénois conservé au Walters Art Museum de Baltimore (Ms W.281). Cette proximité nous incite à penser qu'il pourrait s'agir de l'œuvre d'un peintre actif à Amiens – centre très dynamique alors, au carrefour des Flandres et de la capitale française –, formé lui-même à Paris ou ayant bénéficié de contacts fructueux avec des peintres qui y avaient un temps été actifs.

On retrouve en effet dans ce panneau un sens du décor très graphique créé par la répétition et la juxtaposition de motifs variés – frises de cercles, tirets, feuilles de houx, épis de blé – qui décorent le trône, le dais et les vêtements des personnages, selon un vocabulaire typique des miniatures élaborées dans les ateliers des prolixes Maître de Boucicaut et Maître de Bedford.

On distingue aussi dans le fond d'or quatre anges soutenant en vol le baldaquin sur lequel repose le dais flottant au-dessus du trône, exécutés grâce à un procédé de piquetage extrêmement délicat. L'architecture du trône, la partie haute de la crosse de l'évêque ou les nimbes de l'Enfant et de la Vierge constituent des prouesses techniques et témoignent de l'inventivité d'un orfèvre virtuose. Peut-être ce goût tardif pour la préciosité gothique est-il le fait du commanditaire qui, si l'on fait l'hypothèse qu'il se confond avec le donateur, est présent dans ce panneau. Les études menées au laboratoire du C2RMF ont en effet révélé la curieuse histoire du « saint Bernardus » agenouillé : il s'agissait initialement d'un laïc, vêtu d'une tenue probablement sombre, très typique de cette période, qui fut recouverte à une date ancienne mais encore indéterminée par un vêtement de moine. À ses genoux, on distingue un curieux monstre cornu, attribut de saint Bernard de Menthon.

La transformation du donateur en moine pourrait être contemporaine des inscriptions « S. Bernardus » et « S. Andrea » au bas du panneau, voire encore antérieure. Les études de laboratoire ont également permis d'entrevoir deux précédentes armoiries, non encore identifiées, sous l'écu actuel. L'œuvre semble donc avoir connu au moins deux transformations majeures et anciennes, peut-être dues à des changements de propriétaire, qui n'ont pas altéré les beaux visages, le dynamisme des postures ou le délicat travail de gravure et de piquetage du fond d'or.

Entre Provence et Bourgogne

Grâce à la générosité de la Société des Amis du Louvre, la collection des primitifs français s'est en outre enrichie d'une œuvre inédite d'une qualité exceptionnelle : une très belle *Assomption* qui présente de forte affinités avec

l'art de l'école d'Avignon, mais également avec la peinture bourguignonne de la fin du XVe siècle. Elle pourrait venir compléter les autres éléments préservés d'un retable consacré à la vie de la Vierge, attribué au peintre Josse Lieferinxe, dont le Louvre conserve déjà *L'Adoration de l'Enfant* et *La Visitation*, donnée en 1991 par les Amis du Louvre.

À la différence de ces panneaux, recoupés au XIXe siècle, *L'Assomption* a gardé ses dimensions d'origine, similaires à celles des autres éléments du retable auquel elle pourrait appartenir, conservés au Petit Palais d'Avignon (*L'Annonciation* et *La Présentation au Temple*) et à Bruxelles (*Le Mariage de la Vierge*). Comme dans ces panneaux figure au revers un saint en pied devant un fond de brocart ; tenant un rouleau en main et coiffé du bonnet des doctes, il pourrait s'agir ici de saint Yves, patron des professions de la justice et du droit.

L'Assomption reprend une composition d'origine toscane dans laquelle l'accent est mis sur le tombeau vide d'inspiration antique autour duquel se pressent les apôtres ; on reconnaît parmi ceux-ci saint Thomas recueillant la ceinture de la Vierge.

L'aspect dramatique de la scène est renforcé par l'individualisation très accentuée et soignée des visages, qui font songer à des portraits. Le panneau trahit sans aucun doute des affinités avec l'art du peintre Josse Lieferinxe, probablement originaire du diocèse de Cambrai et documenté en Provence de 1493 à 1508. Son style est encore fortement imprégné des modèles de son illustre prédécesseur, Enguerrand Quarton : il en retient les compositions synthétiques, la monumentalité des volumes, le rôle de la lumière dans la découpe des formes. Dans *L'Assomption*, les figures enveloppées de larges manteaux traités dans une matière picturale particulièrement mate et épaisse rappellent les silhouettes charpentées de la Vierge et de sainte Anne dans la *Visitation* du Louvre. Le revers blanc du manteau de la Vierge de *L'Assomption* peut ainsi apparaître comme un hommage au maître de Villeneuve-lès-Avignon.

Pourtant, certains aspects, d'abord stylistiques, empêchent de rattacher pleinement ce panneau aux autres éléments du retable de la vie de la Vierge : on y voit une narrativité plus affirmée, une souplesse inconnue ailleurs dans l'agencement des figures, inscrites dans un paysage plus profond. Serait-elle de la main du même artiste soucieux d'investir ses créations d'une énergie différente, de plusieurs artistes œuvrant à un même retable, ou bien appartient-elle à un deuxième retable très proche du premier ?

Ci-contre
Revers de ***L'Assomption***
: saint Yves ?

Page de gauche
Atelier de **Josse Lieferinxe**
(documenté à Aix-en-Provence et Marseille de 1493 à 1505, mort en 1508)
ou de **Jean Changenet**
(documenté à Avignon de 1485 à sa mort en 1495)
L'Assomption
Vers 1490, bois (noyer), 82,8 x 61,1 cm.
Coll. musée du Louvre, Paris.

La découverte de cette *Assomption* stimule ainsi la recherche la plus récente : tout récemment, en effet, Frédéric Elsig et Carmen Decu Teodorescu ont rouvert un ancien débat concernant la cohérence du corpus attaché au nom de Lieferinxe et proposé d'attribuer les éléments connus du retable de la vie de la Vierge au peintre Jean Changenet, documenté à Avignon de 1485 à 1495, beau-père de Lieferinxe, qui épousa sa fille en 1503. Changenet fit dans le Sud une carrière florissante sans toutefois perdre contact avec sa patrie d'origine.

Ces deux auteurs ont publié en 2016 un volet de retable conservé à Gretz-Armainvilliers (Seine-et-Marne) qui montre, au revers d'une *Assomption* à la composition très proche de celle du Louvre, le saint dijonnais Bénigne traité en grisaille, de fort belle facture, et qui présente une affinité stylistique importante avec notre saint Yves.

Par ailleurs, une peinture murale très abîmée figurant l'Assomption, commandée par Claude de Lugny pour la chapelle familiale achevée en 1504 à Sennecey-le-Grand, près de Mâcon, reprend le même tombeau italien à pieds de lion et le détail précis d'un couvercle doté d'anneaux, posé de biais sur la cuve. Au carrefour entre la Bourgogne et la Provence, il est tentant de songer à Jean Changenet, qui fit le lien entre Dijon et l'art de Lieferinxe.

Encore imprégnée du souvenir de la monumentalité de l'école d'Avignon, mais vibrante d'une veine plus narrative, *L'Assomption* viendra prendre place, une fois restaurée, à côté des panneaux de *La Visitation* et de *L'Adoration de l'Enfant*, face au *Calvaire* traditionnellement donné aussi à Lieferinxe. ■