

VITRÒCENTRE
ROMONT

VITRÒMUSÉE
ROMONT

4^e COLLOQUE SUR L'ART
DE LA PEINTURE SOUS VERRE
9 – 11 OCTOBRE 2009

4. TAGUNG ZUR
HINTERGLASKUNST
9. – 11. OKTOBER 2009

ROMONT

Y.Siffer 06

Berno Heymer

**Une peinture sous verre de Christoph Wilhelm Pappe (1748–1785),
peintre sous verre à Augsbourg**

Au XVIII^e siècle, les peintres sous verre de la ville d'Augsbourg, regroupés obligatoirement dans leur corps de métier, étaient nombreux. En suivant des modèles graphiques, ils peignaient leurs tableaux en petites ou grandes séries sans les signer. Des peintures sous verre semblables ayant été réalisées dans d'autres régions (p. ex. à Zoug, en Suisse), il est difficile de distinguer leurs œuvres en se basant sur l'étude du style. Une distinction se fera plus facilement en passant également par l'analyse de la technique picturale. Cette dernière nous est connue à travers deux tableaux signés des peintres sous verre Anton Marquart Bersauter (1726–1806) et Franz Joseph Bisle (1760–1810), inscrits au corps de métier d'Augsbourg.

Dernièrement, on a trouvé une peinture sous verre représentant un paysage avec un bosquet d'arbres central. On y découvre, gravé dans l'écorce d'un arbre, le monogramme CP. Un examen plus poussé a révélé que le tableau présentait toutes les caractéristiques d'une peinture sous verre augsbourgeoise du XVIII^e siècle, non seulement du point de vue stylistique et du coloris, mais également du point de vue de la technique et du support pictural. Le monogramme CP a pu être attribué à Christoph (Wilhelm) Pappe (1748–1785), originaire de Regensburg et qui était l'un des 28 peintres sous verre connus à Augsbourg. Pappe avait obtenu son privilège de peintre grâce à son mariage avec la veuve du peintre de chevalet Christoph Lohner d'Augsbourg. A notre connaissance, Pappe a exclusivement été actif en tant que peintre sous verre. Jusqu'à ce jour, on ne connaît cependant aucune autre peinture sous verre de cet artiste.

Avec le tableau sous verre monogrammé de Christoph Wilhelm Pappe nous est ainsi parvenu la troisième œuvre réalisée avec certitude par un peintre sous verre du corps de métier augsbourgeois. Elle est à ajouter aux deux autres d'Anton Marquart Bersauter et de Franz Joseph Bisle. De telles œuvres signées ou monogrammées sont de grande importance, car elles deviennent des pièces de référence et de comparaison pour la classification de peintures sous verre non signées. Il faut cependant tenir compte, au-delà des critères stylistiques, des spécificités de la technique picturale. C'est là un des grands mérites de Frieder Ryser d'avoir établi, à travers ses études sur les différentes techniques de la peinture sous verre, les conditions de leur analyse.

Jeannine Geysant

La carrière et les pérégrinations en France et à travers l'Europe du XVIII^e siècle d'un peintre sous verre français : Pierre Jouffroy

Le Vitromusée Romont possède le beau portrait peint sous verre de la princesse de Conti signé *P^s. Jouffroy. Pinxit. 1758* et l'exposition du musée d'Unterlinden de Colmar en 2003, a permis d'admirer les portraits peints en 1762, de Suster et de Christine de Saxe. Au revers de ce dernier tableau, une note manuscrite nous apprend que Jouffroy était *peintre sur glace ordinaire du roi de Pologne, duc de Lorraine et de Bar* et qu'il demeurait à Paris.

Sur ce talentueux portraitiste sous verre, les différentes biographies d'artistes ne donnent que des indications sommaires, incertaines et qui se révèlent entachées d'erreurs. Des recherches dans les archives, les bibliothèques, différents musées, châteaux, églises, collections privées et des correspondances jusqu'au Canada ont permis de lever une partie du voile sur Pierre Jouffroy.

Ces investigations nous apprennent que Pierre Jouffroy appartient à une petite dynastie de peintres, que son père a marqué les débuts de sa carrière. Jouffroy fils a d'abord peint des portraits et quelques scènes de genre à l'huile sur toile.

En 1758, Pierre Jouffroy devient peintre sous verre de Stanislas Leszczyński, roi de Pologne, duc de Lorraine, mais également peintre sous verre de l'électeur palatin. Durant une dizaine d'années, il peint essentiellement sous verre des portraits de nobles ou de riches personnes et des scènes mythologiques et bibliques d'après des estampes. Une vingtaine de peintures sous verre ont été identifiées, à ce jour. Les couleurs de ses peintures sont appliquées en couches très fines, transparentes ; un fond de papier noir doit être placé à l'arrière de la plaque de verre pour permettre une bonne lecture du tableau.

Après la mort du roi Stanislas (1766), il peint essentiellement des portraits sur toile. Sa notoriété est établie et il est amené à se déplacer dans différentes villes de France (environs de Grenoble, La Rochelle, Dax...), mais aussi en Europe (Londres, Amsterdam, dans le Schleswig Holstein, au Portugal ...).

Les portraits de sa maturité et particulièrement ses œuvres peintes sous verre sont remarquables et méritent pleinement d'être redécouvertes.

Kurt Lettner

Les dessins préparatoires en tant que sources primaires de la peinture sous verre

L'analyse des bases iconographiques et techniques de la peinture sous verre de la région de Sandl, Buchers et Schwertberg est présentée dans le cadre d'une thèse de doctorat à l'université de Graz. Cette analyse se basera sur les nombreux dessins préparatoires, signés par des peintres sous verre de Sandl ou de Buchers. Le but est d'obtenir une attribution aux ateliers de familles de peintres sous verre. En outre, cette attribution pourrait clarifier la provenance de peintures sous verre de Sandl ou de Buchers. L'étude de l'iconologie devrait permettre de trouver les modèles graphiques dont s'est servi le dessinateur du projet.

Manière de procéder:

Relevé digital du matériel dans les collections publiques et particulières (env. 1000 dessins préparatoires et fragments de dessins). 92 des 400 dessins inventoriés à ce jour portent une ou plusieurs signatures. Les autres dessins préparatoires ont été catalogués en raison de leurs particularités iconographiques ou de leur attribution supposée à un dessinateur, suite à une comparaison stylistique. Les dessins préparatoires signés ou attribuables ont été regroupés dans un système de classement iconographique:

Représentations mariales, christologiques, de l'Ancien Testament, de saints, suivant le Rituale Romanum et profanes.

Afin de déterminer des identités, une étude comparative des dessins préparatoires et des tableaux a réuni les dessins signés et une banque de données du Schlossmuseum Freistadt et du Volkskundemuseum Graz ainsi que de deux collections particulières. Pour les trente dessins préparatoires analysés jusqu'à présent, on a pu trouver dans 22 cas des peintures sous verre qui ont été indubitablement créées à partir des dessins signés. Pour cinq dessins de cette série analysée, on a pu relever jusqu'à cinq peintures sous verre correspondantes. Ces œuvres ont ainsi pu être attribuées à une famille de peintres, généalogiquement attestée, de Sandl ou de Buchers. Il reste à comparer, de la manière décrite, les dessins préparatoires signés restant, avec des peintures sous verre des collections. L'attribution des dessins non signés à des peintres ou des familles de peintres nominalement connus se fera par comparaison stylistique lors d'une étude supplémentaire, ce qui permettra d'élargir la base de l'étude générale et son résultat.

Julia Bigler

Les gravures sous verre de Robert Müller (1920–2003)

Grâce à une technique spécialement conçue à cet effet, l'artiste Robert Müller a imprimé des gravures sur bois sur des plaques de verre. Cinq de ces œuvres exceptionnelles sont présentées ici plus en détail. En 2008, des mesures de conservation ont dû être prises en vue de la consolidation de la couche picturale sur une pièce qui appartient à l'Office fédéral de la culture. A l'aide de cette peinture sous verre nous expliquerons la technique de sa réalisation et nous donnerons un compte-rendu des dégradations et des mesures prises pour sa conservation. Au niveau international, le sculpteur et graphiste Robert Müller est avant tout connu pour ses sculptures en fer. Au vu de son œuvre des gravures sur bois, il apparaît cependant que sa richesse d'invention en tant que graphiste est considérable et aussi poussée qu'en sculpture. Ses gravures en couleur sous verre sont pratiquement inconnues et à peine mentionnées dans les publications.

Thierry Audric

Peinture sous verre en Chine : une recherche

La recherche sur la peinture sous verre chinoise que j'ai entreprise, suite à mon séjour en Chine, a débuté par l'étude des textes des marins, diplomates, commerçants et missionnaires qui ont décrit la Chine et ses arts du XVII^e à la fin du XIX^e siècle. Elle comprend très peu de textes chinois car les lettrés de ce pays ont très peu écrit sur la peinture sous verre, la considérant comme un art mineur. Je n'ai pas terminé l'analyse de tous ces textes, mais il m'apparaît déjà que la peinture sous verre chinoise, sa naissance et son développement sont l'un des rares exemples de rencontre réussie entre l'art chinois et l'art occidental.

L'arrivée en Chine, à la fin du XVII^e siècle, des miroirs étamés a été déterminante dans la naissance de cet art. Pourquoi est-il né sur les miroirs ? est l'une des questions à laquelle j'ai essayé de répondre. La diffusion d'estampes sur cuivre, la reconnaissance de l'art du portrait, notamment à la cour de l'empereur et à Canton, l'apparition de la notion de peintre professionnel vivant de son art, et la maîtrise progressive de la fabrication des verres plats transparents furent également des facteurs importants du développement de la peinture sous verre dans ce pays. S'ajoutèrent à ces facteurs, l'installation à Macao et Hong Kong de peintres occidentaux et le goût des chinoiseries qui se développa en Europe à cette même période. A la fin du XVIII^e et au XIX^e siècle, Canton était le siège d'une formidable production de ces peintures, principalement pour l'exportation mais aussi progressivement pour la Chine. A la fin du XIX^e siècle, cet art pour l'exportation cessa, l'évolution de la peinture sous verre suivant alors des voies séparées dans chacun des pays. Confirmer cette chronologie et l'évolution des thèmes et des techniques constitueront les étapes suivantes de mon étude. Elles comprendront l'analyse plus approfondie des peintures elles-mêmes, notamment celles actuellement dans les collections en Europe.

Yves Jolidon

Au sujet de quelques acquisitions récentes du Vitrocentre Romont

En acceptant le legs Ruth et Frieder Ryser, le Vitrocentre Romont a également pris l'engagement d'élargir sa collection de peintures sous verre. La collection d'étude est ainsi enrichie d'œuvres qui serviront, au-delà de leur valeur esthétique, à de nouvelles recherches scientifiques. Neuf exemples, allant du XVe siècle tardif au XXIe siècle, démontrent les différentes approches de ces acquisitions.

La plus ancienne acquisition est une *miniature lombarde* (vers 1490) qu'il faudra étudier en rapport avec les commanditaires des couvents de la région. A des fins de recherche et de comparaison, le Vitrocentre a acquis un vitrail (vers 1540) qui représente le *Massacre des Innocents* d'après le même modèle qu'un dessin découvert récemment et qu'une peinture sous verre du Corning Museum, attribuée à Thomas Schmid.

L'artiste Georg Frederik Ziesel d'Anvers, peu étudié jusqu'à ce jour, est l'auteur d'une *Nature morte aux fleurs* (vers 1785) qui a certainement été peinte d'après nature. Dans les collections du Vitrocentre, le tableau de *Notre-Dame du bon conseil* (1779) est la première œuvre signée, datée et localisée du prêtre et peintre sous verre Carl Josef Kopp de Beromünster. Elle pourrait avoir été créée pour promouvoir la fondation d'une confraternité.

Une gravure à la feuille d'or (1808) d'A. Auberlen de Francfort représente la *Victoire de Massinissa sur Hasdrubal*, scène iconographique rare qui précède l'épisode plus fréquemment dépeint de la mort de Sophonisbé.

Le canton de Fribourg est dorénavant présent dans la collection avec la *Crucifixion*, provenant d'un chemin de croix (1941) peint par Gaston Faravel pour Estavayer-le-Lac. Elle illustre les activités du groupe de St-Luc qui, vers 1930/40, avait pour but le renouveau de l'art sacré. L'églomisé de la *Pièce d'épreuve de l'examen d'apprentissage* (1936) du peintre en lettres Heer, de la maison Grandjean à Lausanne, rappelle les risques de disparition grandissant de cette forme de peinture sous verre.

Le tableau abstrait d'Ulrich Stückelberger *Une nuit sur le mont chauve* (2005) fait prendre conscience pour la première fois de la source d'inspirations que représente la musique. Enfin, la nature morte *Corbeille de verres et roses blanches* (2006) d'Yves Siffer traduit en langage contemporain les traditions d'une iconographie maniériste et les capacités d'adaptation des artistes par rapport aux commanditaires.

Monika Neuner

Le décor en peinture sous verre monumental de l'Art déco en France

L'idée du *Gesamtkunstwerk* (chef-d'œuvre global) est primordiale pour l'époque de l'Art déco. Elle se manifeste par l'association de formes d'art fort différentes aboutissant à la réalisation d'espaces cohérents et harmonieux, incluant des œuvres et des techniques d'art variées. C'est en ce sens que la peinture sous verre y est souvent représentée, notamment sous sa forme monumentale: en harmonie avec les matériaux utilisés, les miroirs, le marbre, les parois polies et les éléments de métal, elle confère aux espaces lumière et couleur. Les quatre décors peints que j'ai restauré sont certes différents les uns des autres, mais néanmoins caractéristiques pour l'Art déco de l'espace francophone.

Le plafond vitré d'un magasin de produits laitiers, réalisé en 1925, relève du domaine des décors publics: les peintures sous verre imitant les différentes sortes de marbre sont apposées comme une mosaïque et complétées par des surfaces de miroirs. Malheureusement, seul le plafond en verre et un fragment de la bande imitant le marbre nous sont parvenus de ce *décor global* dans le 4^e arrondissement de Paris. Un autre aménagement d'un magasin de produits laitiers s'est conservé dans le 2^e arrondissement. Datant de la même époque, il est de conception totalement différente. Réalisé par l'Atelier Benoist, il suit la tradition du *fixé sous verre* du XIX^e siècle, tout en se ralliant à l'esthétisme de l'Art déco. La peinture sous verre de grand format de René Buthaud, au Musée des Arts décoratifs de Bordeaux se situe à l'opposé de ces œuvres librement accessibles au public. Elle est typique des décors luxueux des salons de réception, p. ex. des navires de croisière de l'époque, et c'est dans ce contexte plus global qu'il faut la concevoir.

L'exemple le plus exceptionnel de cet art de la peinture sous verre peu connu est le plafond vitré et éclairé par l'arrière de la Villa des Barons Empain à Bruxelles, à l'avenue Franklin Roosevelt. Le plafond qui mesure près de 21 m² offre une représentation presque abstraite de la voie lactée. Il a été réalisé par Max et Paul Ingrand à Paris avec des applications de métal, de la peinture et surtout par des techniques de gravure sur verre de couleur.

Frédérique Goerig-Hergott

Lanternes magiques – Le monde fantastique des images lumineuses

De novembre 2008 à mars 2009 a eu lieu à Colmar une exposition inédite en France consacrée à la plus surprenante et la plus imaginative de toutes les machines imaginées avant la naissance du cinéma : la lanterne magique.

Inventée vers 1659 par l'astronome hollandais Christiaan Huygens dans son laboratoire de La Haye, la lanterne magique est en effet le premier appareil de projection lumineuse de l'histoire du pré-cinéma. Instrument d'optique, elle permet, grâce à une source lumineuse placée entre un réflecteur parabolique et une lentille grossissante, la projection sur un écran d'images peintes sur verre. Les images fixes ou animées, équipées quelquefois d'ingénieux mécanismes, donnaient l'illusion d'un mouvement par des jeux de fondu enchaîné, de surimpression et d'animation des figures. Le spectateur émerveillé pouvait voir, sortant d'une boîte en fer ou en bois, aux formes variées, des images diaboliques, religieuses, politiques ou scientifiques, s'agiter fantômes et squelettes, tourner la roue du moulin, défiler l'armée napoléonienne...

Les spectacles de lanternes, avec leurs images peintes sur le verre, connaissaient dès les origines un réel engouement auprès du public, notamment avec les fantasmagories très en vogue dès la fin du XVIII^e siècle. Dans les années 1830–1840, des fabricants de jouets s'intéressent à cet appareil de projection et commencent à le réaliser en série, en lui donnant des formes toujours plus séduisantes et en le diffusant très largement dans les foyers. Afin de pallier le coût de réalisation des plaques peintes à la main, des procédés d'impression furent utilisés et la seconde moitié du XIX^e siècle connut une diffusion massive des plaques à chromolithographies et à décalcomanies illustrant les sujets les plus divers, qu'ils soient ludiques ou pédagogiques. Malgré la naissance du cinéma en 1895, la fascination pour le monde magique des lanternes et leurs plaques colorées s'est exercée jusqu'à la Seconde Guerre mondiale.

Virginie Trotignon

Les plaques de lanternes magiques

Les plaques de lanternes magiques, historiquement l'ancêtre du cinéma, appartiennent à la typologie des peintures exécutées à froid sur verre et rejoignent donc, d'un point de vue technologique, la famille des peintures sous verre. Ces plaques de verres peintes, par leur format et la diversité de leurs matériaux, sont adaptées à la multiplicité des lanternes magiques et témoignent des différents types de fabrication.

Les verres peints les plus anciens (fin XVIII^e siècle) sont composés d'une plaque unique, dans un simple châssis en bois. Par la suite, les verres sont doubles, de format carré, rond ou rectangulaire, avec un châssis plein.

On voit apparaître très tôt des plaques animées dans le but de recréer le mouvement : l'animation provient soit du déplacement de la plaque dans l'appareil, soit de verres mobiles qui coulissent devant le verre fixe. Le mouvement peut aussi être obtenu par un système plus ou moins sophistiqué de pattes métalliques articulées entre elles. Ensuite apparaissent des systèmes à mouvements complexes dont les plus fréquents sont les plaques à levier, à manivelle, à poulies ... Les matériaux constitutifs de ces plaques varient en fonction des collections. Les principaux matériaux sont le verre, la peinture, le bois, le métal, le papier. Les verres sont peints à froid sur une seule face ou sur les deux (motif transparent d'un côté, fond noir opaque sur l'autre), parfois aussi sur une face du verre de doublage. Les deux verres sont assemblés par un papier de bordage, puis maintenus dans la feuillure du châssis avec des pointes métalliques, des baguettes de bois, des tiges en laiton ou bien encore un ressort. Le verre n'est pas le seul support : le mica figure souvent sur les plaques animées. Il existe de nombreux procédés de peintures : le dessin est exécuté à la main, parfois reproduit mécaniquement ou provenant d'un autre support (gravure, photographie, décalcomanie...); la couleur est par contre presque toujours manuelle.

Les altérations rencontrées sur les plaques affectent le plus souvent la matière picturale (décollements de peinture, manques), le verre (cassures), le montage ou les mécanismes bloqués. Ces dégradations sont dues au vieillissement des matériaux mais aussi à l'usage qui en a été fait. Nous intervenons sur ces objets dans un but de conservation et non de restauration esthétique. Notre intervention porte aussi sur leur conditionnement dans le but de les préserver lors des manipulations, du stockage et des transports.

Anita Wanner

**Adhésifs et pâtes de comblement pour le verre:
leur résistance au vieillissement et à la flexion**

La restauration de peintures sous verre exige souvent l'utilisation d'adhésifs (colles) à infiltration et de pâtes de comblement. On se sert alors d'adhésifs qui ont été fabriqués avant tout à des fins industrielles, mais aussi d'adhésifs spécialement conçus pour les besoins de la restauration. Lors de leur utilisation, des problèmes peuvent se présenter en combinaison avec le matériau du support et avec la couche picturale. D'une part, certains adhésifs ont une stabilité insuffisante, d'autre part des jaunissements de la substance glutineuse offrent des résultats esthétiquement peu satisfaisants. En outre, l'émission possible de substances nocives peut créer des problèmes supplémentaires. C'est pourquoi le choix d'un adhésif approprié est d'une importance éminente pour la restauration d'œuvres d'art.

Pour leur utilisation dans la restauration et la conservation, les adhésifs et les pâtes de comblement doivent satisfaire à une série d'exigences concernant p.ex. leur résistance à la rupture, leur stabilité chimique et leur résistance à la lumière. Dans le cadre d'un projet des Musées nationaux pour la conservation de peintures sous verre et en collaboration avec la Haute école zurichoise de Winterthour (ZHAW), les adhésifs les plus usités ont été soumis à un test comparatif. Le test comprend au total neuf colles appartenant aux groupes des adhésifs à deux composants et des adhésifs acryliques à durcissement UV ainsi qu'aux adhésifs à deux composants à durcissement UV.

L'étude a cherché avant tout à analyser jusqu'à quel point les adhésifs satisfaisaient aux exigences spécifiques de la peinture sous verre, voire si les colles spéciales offraient des avantages par rapport aux adhésifs industriels. Le test a démontré les altérations des couleurs (jaunissement voire brunissement) durant le vieillissement artificiel à la lumière et à la chaleur. Sur des échantillons vieillis et non vieillis, une étude particulière a analysé l'effet de gaz nocifs que peuvent parfois dégager les adhésifs. Un autre aspect de la recherche a été consacré à la résistance à la flexion de plaques de verre collées et exposées au vieillissement à la lumière et à la chaleur.

Wolfgang Steiner

**Peinture sous verre tyrolienne: ses caractéristiques
en comparaison avec d'autres écoles de peinture**

Au Tyrol et dans le Tyrol du Sud, l'art de la peinture sous verre s'est pratiqué durant trois siècles. Après une première éclosion à la fin de la Renaissance au XVI^e siècle, il atteindra son apogée durant la deuxième moitié du XVIII^e siècle. On n'a, jusqu'à ce jour, prêté que peu d'attention à ce sujet passionnant de l'histoire de la peinture sous verre.

En règle générale, les peintures sous verre tyroliennes possèdent de nombreuses caractéristiques qui permettent d'attribuer leur production à cette région. Par des exemples concrets, la conférence se propose de mettre ces détails caractéristiques en lumière. En outre, elle démontre les différences par rapport à d'autres écoles de peinture, notamment en opposant des peintures sous verre du Tyrol à celles d'Augsbourg, de Seehausen, Raimundsreut ou de la Bohême du Nord par exemple.

Simone Bretz

***Réaliser une Amelierung ou peindre derrière le verre
(amalieren oder hinter das Glas mahlen)***

A travers les siècles, les peintres sous verre ont fait preuve de créativité dans les méthodes de décoration du verre. La peinture sous verre à la couleur à l'huile a été la technique la plus répandue, mais l'application de feuilles métalliques directement sur le verre ou sur les couches de peinture a également représenté un moyen de décoration courant. L'accent est mis ici sur l'étude de la technique dite de l'*Amelierung* (terme technique historique, uniquement utilisé dans les sources germaniques). Pour en marquer la différence, trois autres techniques de la peinture sous verre seront brièvement illustrées: la peinture sous verre au sens restreint, c'est-à-dire uniquement avec des couleurs, l'églomisé et la technique de la feuille d'or gravée.

Le joyau de l'art de la peinture sous verre que constitue la *Carte de l'Espagne*, créée en Allemagne du Sud vers 1580 et conservée au Rijksmuseum d'Amsterdam, a été réalisée en tant qu'*Amelierung*. Le fait d'avoir utilisé comme support du cristal de roche plutôt que du verre, confirme son prestige. La conservation/restauration récente de cette œuvre a permis d'obtenir une meilleure compréhension de ses spécificités techniques.

Joël Roucloux

La collection de peintures sous verre du Musée de Louvain-la-Neuve dans son contexte

La collection de peintures sous verre du Musée de Louvain-la-Neuve (Belgique) a été acquise en 1996 dans le cadre de la donation Noubar et Micheline Boyadjian. Cette donation d'objets d'art et de piété populaires a été faite au musée de l'Université catholique de Louvain en raison de l'intérêt du Professeur-directeur à l'époque, Ignace Vandevivere, titulaire de la chaire d'art populaire. Au sein de la donation, cette typologie côtoie bien d'autres séries d'objets : paperoles, canivets, boîtes à images, calvaires de la passion, images populaires lorraines, etc. La collection, constituée d'une cinquantaine de pièces, couvre principalement la peinture populaire religieuse de l'Europe centrale au XIX^e siècle : Pologne, Roumanie, Bohême mais aussi l'Autriche en relation avec le célèbre centre de Sandl. Quelques pièces proviennent également d'Italie. Un nombre significatif de ces œuvres a été présenté en 1996 à la Halle Saint-Pierre de Paris dans le cadre de l'exposition *Passeurs de lumière*. Mais la collection permet aussi des ouvertures vers la peinture indienne (3 pièces) ainsi que vers l'école de Hlebine dont une œuvre de l'un des fondateurs de celle-ci : Franjo Mraz. Ces dernières œuvres font tout naturellement le lien avec un autre domaine de la donation – la peinture naïve internationale – et permettent d'aborder l'adaptation de cette technique à des thèmes séculiers. À cet égard, la collection de peintures sous verre s'intègre bien dans la philosophie du musée qui doit animer un patrimoine très diversifié lié à la diversité des cours universitaires. La présentation par roulement s'appuie sur le concept du *dialogue* qui favorise la confrontation ou les passages entre catégories (art savant/art populaire/art naïf) entre cultures ou encore entre techniques (peinture sous verre et estampe populaire, etc.).

Josef Riederer

Au sujet de l'iconographie des représentations mariales en peinture sous verre

La multiplicité des représentations mariales est un problème central dans la description de peintures sous verre. Ainsi, le contenu réel de la représentation reste souvent non identifié ou se trouve formulé de manière trop générale, p.ex. en tant que Vierge à l'enfant. En réalité, il existe une multitude de variantes de ce type qui pourraient être désignées très précisément et pourraient respectivement être attribuées à un motif original. Une des tâches primordiales du site internet du poste de recherche sur la peinture sous verre, qui devra prendre place auprès des Collections d'art de la ville d'Augsbourg, sera de mettre à disposition des moyens et directives permettant une caractérisation plus précise de l'image mariale.

La base de ces directives est constituée d'un schéma qui fait la distinction entre quatre formes fondamentales: le portrait de Marie, la Vierge à l'enfant, Marie sans enfant, les représentations de la vie de Marie. Ces quatre formes principales sont subdivisées en types d'images, p.ex. pour la Vierge à l'enfant il y aura: Notre-Dame du bon secours, Notre-Dame du bon conseil, Notre-Dame du secours perpétuel; ou encore – pour les représentations de la vie de Marie – Maria Immaculata, l'Annonciation faite à Marie, l'Immaculée conception, Maria lactans, le couronnement de la Mère de Dieu, Mater dolorosa ou le Cœur de Marie.

Ce groupe de types d'image exige cependant une subdivision plus détaillée encore, p.ex. pour Notre-Dame du bon secours il existe des variantes qui caractérisent les différents lieux de dévotion ou – pour le type de la Mater dolorosa – des variantes avec un nombre différent d'épées. Le but est de pouvoir attribuer à la peinture sous verre un modèle précis d'après lequel le peintre sous verre a créé ses travaux. Actuellement, environ 1400 peintures sous verre à représentations mariales sont documentées. Elles permettent une attribution très précise de chaque image aux très nombreuses variantes des différents types des quatre formes fondamentales. Elles forment ainsi une base fiable pour la description de représentations mariales dans l'art populaire.

Marc-Henri Jordan

Les peintures sur verre de grand format dans les décors en trompe-l'œil français de la seconde moitié du XVIII^e siècle

Deux projets de l'architecte Pierre-Adrien Pâris (1745–1819), *Dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi* sous Louis XVI, présentent des trompe-l'œil, recourant à des glaces peintes de grand format : le premier est celui d'un foyer peint en trompe-l'œil imitant un bosquet de verdure et d'une salle de jeu dans les *Maisons de bois* démontables des bals de Marie-Antoinette au château de Versailles en 1787 ; le second, celui d'une salle à manger d'été, des plus raffinées, à l'hôtel de l'intendant des postes, Jean-Baptiste d'Arboulin de Richebourg, projet réalisé en 1788–1790, rue de Courcelles à Paris. On ignore malheureusement quels peintres furent à l'œuvre et, surtout, il semble qu'aucun élément de ces décors n'ait survécu. Plusieurs intérieurs parisiens luxueux de la seconde moitié du XVIII^e siècle ont inclus dans leur trompe-l'œil des *glaces peintes* de grand format ; ces exemples ne sont connus aujourd'hui que par des annonces parues dans la presse, tel celui imitant *La perspective d'un berceau fleuri* proposé en 1759 par Nicolas Belleville, ainsi que par les descriptions du *Guide des amateurs et des étrangers voyageurs à Paris*, ouvrage de Luc-Vincent Thiéry qui détaille en 1787 le décor d'une salle à manger du pavillon de la Chartreuse, aménagé par Claude-Nicolas Girardin pour le financier Nicolas Beaujon.

Réalisé vers 1773, le *Cabinet de glaces* de l'appartement de l'intendant général Pierre-Elisabeth de Fontanieu au Garde-Meuble de la Couronne (l'actuel Ministère de la Marine, à Paris), serait-il le seul exemple conservé ? D'autres *peintures sur glaces* de ce genre auraient-elles subsistées, au moins partiellement, remontées à l'instar des panneaux chinois du cardinal Louis René de Rohan conservés à l'hôtel de ville de Strasbourg ?

Traductions: Yves Jolidon
Lectorat: Valérie Sauterel