

LE DESSIN SOUS-JACENT CHEZ MEMLING : LA CHASSE DE SAINTE URSULE.

Plusieurs auteurs ont défini les caractéristiques essentielles du dessin sous-jacent chez Memling. Il nous paraît intéressant de confronter ces observations avec celles que nous avons pu réaliser à propos de la chasse de sainte Ursule¹ et de voir si cette œuvre, réputée de la main de Memling, présente au niveau du dessin sous-jacent des éléments d'identification apparentés à ceux que l'on avait observés ailleurs ou au contraire différents.

Le dessin sous-jacent est situé sur un support où il précède d'autres stades de l'exécution picturale². Il représente le projet initial de l'artiste pour le tableau lui-même avec ce que cela peut comporter de recherche, d'hésitations, de reprises. Il est généralement très révélateur de la manière de faire de celui qui l'exécute, tel un brouillon, en toute liberté puisque ce dessin sera ensuite couvert par la couche picturale³. Les rayons infrarouges sont le moyen d'investigation du dessin sous-jacent. Dotés d'un fort pouvoir de

1. Brugge, Sint-Janshospitaal.

2. Actes des Colloques I (novembre 1975) et II (septembre 1977) pour l'étude du dessin de peintre (dessin sous-jacent). Université catholique de Louvain, Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques. (A paraître).

3. M. SONKES. *Le dessin sous-jacent chez les Primitifs flamands*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, XII, 1970 (1972), p. 195-225 ; R. VAN SCHOUTE, *La connaissance des Primitifs flamands par l'étude du dessin de peintre*, dans *Annales du Congrès de Malmédy, Fédération archéologique, historique et folklorique de Belgique*, Malmédy, 1972 (1976), p. 97-113.

pénétration⁴, ils traversent la couche picturale. La connaissance des informations révélées par les rayons infrarouges devient possible grâce aux techniques de la photographie infrarouge et de la réflectographie à l'infrarouge. Ce dernier procédé⁵ nécessite une source de rayonnement infrarouge et une caméra qui capte les renseignements et les restitue sur un écran de télévision. Cette émission peut alors être observée et éventuellement photographiée.

Au stade actuel de nos recherches, nous nous sommes limité aux informations fournies par la réflectographie à l'infrarouge⁶, documentation par ailleurs fragmentaire ; nous espérons arriver à des conclusions plus formelles lorsque nous serons en possession de l'ensemble des documents révélateurs du dessin sous-jacent⁷.

Parmi les auteurs, Van Schoute⁸ relève les caracté-

4. A.L. LYON, *Infra-red radiations aid examinations of paintings*, dans *Technical studies in the field of fine arts*, II, 1934, p. 203-212 ; P. COREMANS, *Les rayons infrarouges. Leur nature, leurs applications dans les musées*, dans *Bulletin des musées royaux d'art et d'histoire*, 3e série, 2e année, 1938, p. 87-91.

5. J.R.J. van ASPEREN de BOER, *Infrared reflectograms of panel paintings*, dans *Studies in Conservation*, 2, 1966, p. 16-17 ; le même, *Infrared Reflectography. A Contribution to the Examination of Early European Paintings*, Amsterdam, 1970.

6. Documents du Laboratoire d'étude des œuvres d'art par les méthodes scientifiques de l'Université catholique de Louvain (prof. Van Schoute).

7. Thèse de doctorat actuellement en cours : Aspects technologiques de l'œuvre de Memling. La collection du Sint-Janshospitaal, Brugge.

8. R. VAN SCHOUTE, *La chapelle royale de Grenade (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 6)*, Bruxelles, 1963, p. 70, 77, 84 ; le même, *La connaissance des Primitifs flamands par l'étude du dessin de peinture...*, p. 104.

ristiques suivantes : le dessin de Memling est très abondant, il comporte de nombreuses lignes de mise en place de la composition et un certain nombre de traits dont l'affectation reste indéterminée. Les creux des plis sont accusés par des lignes tandis que des hachures préfigurent les zones d'ombre. Les contours des carnations sont marqués par des traits simples de même que les divers éléments des visages et des mains ; les changements de composition affectent plus souvent ces derniers, plus rarement les étoffes. A l'occasion, on relève également la présence de lignes de construction et une maladresse dans la réalisation de la perspective du décor architectural.

Bialostocki⁹ insiste sur le fait d'un élargissement des formes au cours de l'exécution (le dessin préparatoire étant plutôt moins ample) et le soin avec lequel la mise en place est constamment précisée, le peintre étudiant plusieurs versions de la plupart des mouvements.

Sonkes¹⁰, de la même manière, relève que chez Memling la composition est étudiée sur le panneau même ; les éléments sont tracés à main libre, les formes sont plus amples au stade final qu'au stade préparatoire, le modelé au stade du dessin ne correspond qu'approximativement au stade final, les hachures sont parfois posées sans lever la main. Le dessin est spontané, parfois jusqu'à la confusion. Enfin l'auteur remarque que d'une manière générale, les différences de format dans les tableaux n'amènent pas de modifications fondamentales dans la techni-

9. J. BIALOSTOCKI, *Les musées de Pologne (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 9)*, Bruxelles, 1966, p. 92.

10. M. SONKES, *op.cit.*, p. 212-217.

que de l'artiste flamand du XVe siècle, tout au plus influencent-elles son degré d'aisance.

Taubert qui a étudié le processus de travail chez les peintres flamands du XVe siècle¹¹ observe que chez Memling des changements se manifestent tout au long du processus pictural. Le dessin est si libre que souvent on ne reconnaît pas à quel but pourrait servir le dessin isolé, mais la surface picturale à laquelle on aboutit est finalement extraordinairement ordonnée et claire. On peut suivre la création de l'œuvre sur le support lui-même car au début du travail il n'y a pas encore de représentation bien déterminée de l'image. Le dessin sous-jacent ne constitue pas une étape dans la création de l'œuvre ; il est un chemin qui mène au stade final. Il serait tout à fait exclu de considérer le dessin de Memling comme un tableau en soi.

Nous envisagerons le dessin sous-jacent dans les panneaux peints de la châsse (à l'exception des médaillons) tel qu'il se présente successivement dans le paysage, les éléments d'architecture et les personnages¹².

Le paysage ne joue qu'un rôle secondaire dans l'ensemble de la composition. Les différents plans sont délimités par des courbes formant en quelque sorte des mamelons. Disposées de manière éparse,

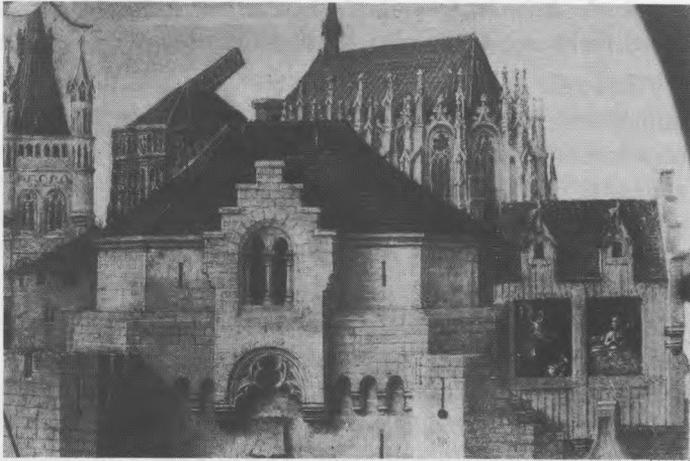
11. J. TAUBERT, *Beobachtungen zum schöpferischen Arbeitsprozess bei einigen altniederländischen Malern*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 1975, 26, 1976, p. 61-68.

12. Les scènes se déroulent comme suit :
Scène I : Débarquement à Cologne ; scène II : Débarquement à Bâle ; scène III : Réception à Rome par le pape Cyriaque ; scène IV : Voyage de retour, embarquement à Bâle ; scène V : Attaque par les Huns à Cologne ; scène VI : Martyre de sainte Ursule.

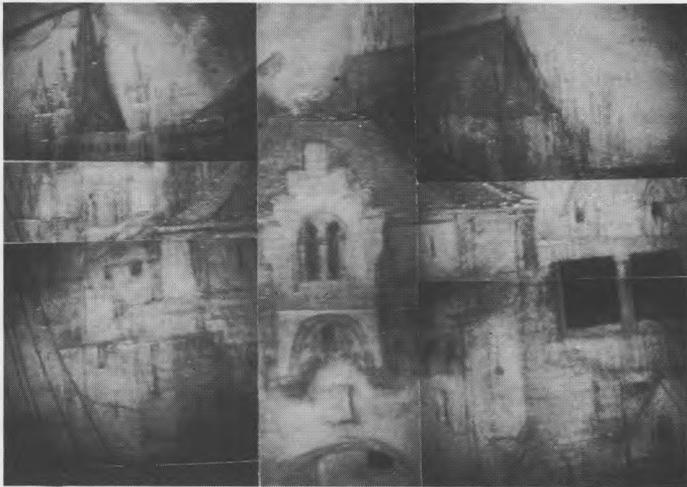
quelques formes ovoïdes préparent sans doute la végétation (scène II). Elles ponctuent l'arrière-plan et ressemblent plus à un repère qu'à ce que deviendra effectivement le stade de la couleur. Nous pouvons en dénombrer trois l'une au-dessus de l'autre qui correspondent à trois massifs de végétation au stade pictural. Les changements de composition sont peu importants : à la scène IV, on observe à gauche une sorte de tour couronnée par un bulbe à laquelle l'artiste a finalement préféré la silhouette d'un arbre. Sur cette même scène, mais à droite de la composition, des lignes horizontales annonçaient la délimitation du plan d'eau ; au stade de la couleur, un fond de montagnes a remplacé la ligne d'horizon.

Les éléments d'architecture, par contre, occupent une place importante au niveau de chacune des scènes ; ils sont rendus avec minutie, préparés par un dessin sous-jacent abondant.

Dans la scène I (pl. 1 et 1bis) il semble que l'on puisse repérer quelques lignes de construction convergentes dont le point d'aboutissement serait le sommet du pignon gauche de la cathédrale (autrement dit la base du clocheton qui la domine) : Celles-ci déterminent les axes des toits. Les traits qui délimitent les plans verticaux sont fréquemment doublés, moins pour les corriger, semble-t-il, que pour les souligner ; ceci est particulièrement visible dans la scène I. Des hachures rapides, que l'on pourrait presque croire griffonnées, préfigurent les zones d'ombre. Dans cette même scène, la recherche de mise en place des détails architecturaux de la cathédrale, notamment les dimensions et la perspective exacte des toitures, la détermination du clocheton qui la surmonte, donne lieu à de nombreux traits qui ne sont pas des éléments de correction, mais plutôt des éléments de recherche. L'aspect de ces traits nous fait



1.: Débarquement à Cologne, détail en lumière ordinaire



1bis.: Débarquement à Cologne, détail en réflectographie à l'infrarouge

supposer que le travail s'est effectué à l'aide d'un instrument rigide et non d'un pinceau.

Toujours en ce qui concerne l'architecture, de nombreux changements peuvent être observés. Ils concernent moins la mise en place des différents éléments que l'aspect définitif que doivent revêtir ceux-ci (forme et dimension des arcades ou des fenêtres par exemple...). Dans la maison où loge Ursule (scène I), les lucarnes dans le toit s'arrêtaient horizontalement à la naissance de celui-ci ; ceci fut modifié (au stade de la couleur sans doute) lorsque furent réalisées les fenêtres de la chambre et l'on constate une absence de parallélisme entre ces fenêtres et les premières lignes du toit dont le faite a dû être modifié.

Dans la scène III, il faut observer la porte de la ville dont l'arcade s'ouvrait plus haute et plus large et affectait la forme d'un arc outrepassé. Quant au bâtiment principal, on y perçoit également des remaniements tant dans la forme et/ou le nombre des arcades que dans les entablements. Il semble que l'artiste avait envisagé des arcades de valeur égale et s'ouvrant sans doute face au spectateur ; en y renonçant, il a certainement rencontré des difficultés dans l'établissement de la perspective, notamment au point de jonction des marches du perron.

Du stade du dessin au stade de la couleur, la plupart des modifications vont dans le sens d'un rétrécissement des formes qui sont aussi généralement situées en-deçà de leur emplacement initial. Dans la scène IV par exemple, les tourelles de la porte monumentale étaient plus élevées et plus pointues au stade du dessin ; dans la scène V, au-dessus de l'église de l'arrière-plan apparaissent des sortes de demi-cercles ; ceux-ci étaient-ils — en plus grand et assez imprécis — l'annonce des coupoles ? On y re-

marque également que le couronnement de la tour d'enceinte avait été dessiné plus haut qu'il ne l'est actuellement. A la scène VI, tant la grue que la toiture furent prévues de plus grandes dimensions qu'elles ne furent exécutées. Cette remarque vaut aussi pour la toiture de la cathédrale, en retrait par rapport au dessin initial. Sans doute la recherche fut-elle plus aisée puisque les monuments avaient été peints une première fois dans des dimensions analogues.

Dans la même scène, un autre aspect du décor attire l'attention : il s'agit des tentes des soldats dont l'exécution picturale nous semble médiocre et peu intégrée au reste de la composition, au moins pour celle du centre et celle de gauche. Ici l'information apportée par la radiographie pourrait être déterminante. Mais déjà l'observation des documents obtenus en réflectographie à l'infrarouge révèle dans cette zone un nombre considérable de lignes droites ou courbes qui non seulement ne correspondent pas à la réalité picturale, mais semblent parfois sans rapport entre elles ; il y a des arcs de cercle, plusieurs horizontales et des obliques, mais également quelques lignes verticales.

Nous ne disposons pas de beaucoup d'informations en ce qui concerne le traitement des étoffes. Sans doute l'imprécision de certains documents explique-t-elle partiellement cette lacune, mais surtout, croyons-nous, le fait que la structure des vêtements n'a pas été énormément travaillée. Des traits, parfois repris pour les accentuer, déterminent la ligne générale de ceux-ci (décolletés, manches, jupes...) mais, mis à part les personnages des pignons latéraux dont les vêtements accusent plus de recherche (pl. 2 et 2bis), il n'y a pas d'approche du modelé au moyen de hachures parallèles, ce qui s'explique par les peti-



2.: Vierge et donatrices,
détail en lumière ordinaire

et d'après les données de la science moderne, on peut se rendre compte que les pigments utilisés par les peintres de la Renaissance sont très résistants à la lumière et à l'air. Les couleurs ne s'effacent pas facilement et les fresques peuvent durer plusieurs siècles. Cependant, il est important de noter que les conditions de conservation jouent un rôle crucial dans la préservation de ces œuvres d'art. Une exposition prolongée à la lumière peut entraîner une décoloration et une détérioration des pigments. De plus, l'humidité et les variations de température peuvent également nuire à la stabilité des peintures. Par conséquent, il est essentiel de prendre des mesures appropriées pour protéger ces trésors artistiques et assurer leur transmission à la postérité.



2bis.: Vierge et donatrices,
détail en réflectographie
à l'infrarouge

tes dimensions des surfaces traitées. Par contre, dans les vêtements de la Vierge et de sainte Ursule, quelques hachures rapidement exécutées, certaines peut-être sans lever la main, et relativement espacées, annoncent les zones d'ombre. L'observation du dessin des plis est rendue malaisée à certains endroits en raison d'une restauration qui souligne ceux-ci de larges traits surpeints et masque partiellement le dessin sous-jacent (vêtement d'Ursule dans la scène VI, vêtement de la Vierge sur le pignon notamment). On constate une fois de plus que le stade de la couleur ne correspond pas exactement au stade du dessin, ce dernier se présentant comme une simple indication des lignes générales, et la construction du pli se faisant au moment de l'exécution picturale (vêtement de la donatrice à la droite de la Vierge par exemple).

En ce qui concerne les personnages, il semble que la recherche principale au niveau du dessin ne soit pas le contour, mais bien la mise en place, importante lorsqu'il s'agit de groupes. De nombreux traits inutilisés illustrent parfaitement ce travail de même que les hésitations de l'artiste à propos du nombre de ces personnages groupés. Dans la scène IV, plusieurs petits arcs de cercle, situés au centre de la composition au-dessus de têtes plus élaborées, indiquent des visages finalement non-exécutés. Beaucoup de lignes en sens divers, visibles dans les visages, ont sans doute pour origine le fait que les personnages sont groupés très serrés de sorte que la ligne prévue initialement pour déterminer un cou ou une épaule traverse actuellement la figure du personnage si celui-ci a — même légèrement — changé de position, les espaces étant fort réduits (par exemple scène I, groupe en bas à droite ; pl. 3 et 3bis). Dans les groupes on se trouve une fois de plus en présence d'un dessin très abondant, non qu'il y ait eu des



3.: Débarquement à Cologne, détail en lumière ordinaire



3bis.: Débarquement à Cologne, détail en réflectographie à l'infrarouge.

corrections nombreuses, mais peut-être parce que diverses possibilités sont envisagées simultanément ; au stade de la couleur, l'artiste retient celle qui lui paraît la meilleure, ce stade représentant la dernière étape de sa recherche.

Sans avoir pu observer de façon systématique et pour l'entièreté des surfaces peintes le dessin sous-jacent des panneaux, nous pouvons déjà retenir ceci : le dessin est extrêmement abondant, composé en majeure partie de lignes, mais aussi de quelques hachures dans les zones d'ombre, spécialement dans l'architecture et dans les personnages de grande dimension. Ces hachures sont exécutées de manière rapide (peut-être sans lever la main dans certains cas) et se présentent comme assez espacées dans les étoffes.

Il y a des différences entre le stade du dessin et celui de la couleur, ce dernier présentant plutôt un retrait par rapport au projet initial ; certains éléments sont abandonnés. Le fait que beaucoup de traits semblent inutilisés, dans les personnages notamment, s'explique par le déplacement de ces personnages pour un meilleur agencement du groupe auquel ils appartiennent.

La plupart de ces caractéristiques rejoignent celles qui ont été relevées par les auteurs ; l'aspect créatif du dessin et la progression dans l'élaboration de l'œuvre paraissent particulièrement justifiés. Par ailleurs il nous semble que peut exister ici un rapport entre la dimension des panneaux et le type de dessin. En effet, le nombre considérable d'éléments, tous de petite dimension, qui entrent en ligne de compte fait que l'artiste exerce son travail à la fois sur une grande variété d'éléments retenus et sur leur agencement dans un espace restreint ; il s'agit moins de meubler cet espace que d'y intégrer tous les éléments que l'on veut y voir figurer. On peut comprendre dès

lors que pour un même artiste, le dessin sous-jacent puisse présenter de notables différences, une grande composition à trois ou quatre personnages par exemple nécessitant moins d'esprit inventif que de soin et de précision dans l'exécution.

Il nous faut cependant réserver notre conclusion quant à l'auteur de la chasse. Si l'on retrouve dans celle-ci des caractéristiques déjà signalées ailleurs dans des œuvres reconnues de Memling, il est vrai également que les contingences propres à cette œuvre si particulière peuvent expliquer les divergences ; il est encore trop tôt pour conclure formellement en faveur d'une attribution à Memling mais il nous faut souligner cependant la vivacité, la richesse et l'originalité propres du dessin dont il était question ici.

D. HOLLANDERS-FAVART