

**Rubens, Rembrandt et Vermeer vus d'Égypte**  
**Étude analytique et traduction des feuilles inédites de**  
**l'historien collectionneur M. Sabri<sup>1</sup>**

« *Le sorbonnard* »<sup>(\*)</sup>

**Dr Amani Mustafa Mahmoud**

**Professeure adjointe de langue et littérature françaises,**  
**Faculté des lettres, Université du Caire**

---

***Résumé:***

Cette étude analytique a pour objet les manuscrits dactylographiés et inédits conçus par l'historien collectionneur égyptien M. Sabri et trouvés parmi ses feuilles intimes. Ces manuscrits considérés comme des documents d'archives jusqu'ici inexplorés, dévoilent et mettent en valeur une collection privée abritant des toiles de Rubens, Rembrandt, Vermeer, Corot et E. Delacroix. Elle illustre le penchant manifeste d'une figure représentative de l'intelligentsia égyptienne du XXème siècle pour l'art européen des XVIIème et XIXème siècle. En faisant figure d'historien de l'art, M.Sabri déploie toute son expertise pour prouver l'authenticité de sa collection privée.

**Mots clés:**

**Patrimoine-Histoire de l'art- art européen –Égypte- collections privées- intelligentsia égyptienne du XXème siècle.**

---

<sup>(\*)</sup> Bulletin of the Faculty of Arts Volume 85 April 2025

دراسة تحليلية و ترجمة الأوراق الخاصة بمجموعة لوحات روبنز, رمبرانت  
وفيرمير للمؤرخ المصري محمد صبري السربوني

*الملخص:*

تعرض هذه الدراسة التحليلية الأوراق الخاصة للمؤرخ المصري محمد صبري  
"السربوني" و التي يقوم فيها كمؤرخ للفن , بوصف و تحليل السمات الجمالية  
لمجموعته الخاصة من اللوحات الزيتية التي تنتمي جميعها للفن الأوروبي  
للقرنين السابع عشر , و التاسع عشر . تتضمن هذه المجموعة , التي تعرض  
لأول مرة , لوحات لروبنز , رمبرانت , فيرمير , كورو و دي لاكروا .  
الكلمات المفتاحية :

التراث , تاريخ الفن , الفن الأوروبي , النخبة المثقفة المصرية , القرن العشرين .

#### Abstract:

This analytical study focuses on the unpublished typewritten manuscripts found among the private papers of the Egyptian historian and collector M.Sabri. These manuscripts, considered as previously unexplored archival documents, reveal and highlight a private collection housing paintings by Rubens, Rembrandt, Vermeer, Corot and E. Delacroix. It illustrates the obvious penchant of a representative figure of the 20<sup>th</sup> century Egyptian intelligentsia for 17<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century European art. As an art historian, M.Sabri deploys all his expertise to prove the authenticity of his private collection

#### Keywords:

Heritage- Art History- European Art- Egypt -Private Collections -20th Century Egyptian Intelligentsia.

La publication et la traduction des manuscrits dactylographiés et inédits trouvés parmi les feuilles intimes<sup>2</sup> de l'historien égyptien, auteur de l'œuvre notoire *L'Empire égyptien sous Mahamed Ali* et *l'Empire égyptien sous Ismail*, entre autres<sup>3</sup>, fut un projet remis depuis longtemps. C'est à travers ces manuscrits, où il commente et interprète plusieurs tableaux de sa collection privée de peintures, sans oublier *le catalogue partiel et raisonné* conçu de sa bibliothèque privée sur les beaux-arts –art et histoire, que Sabri fait preuve de ses talents d'historien de l'art. Cette collection<sup>4</sup> composée, outre les peintures de Rubens<sup>5</sup>, Rembrandt<sup>6</sup>, Vermeer<sup>7</sup>, Corot, E. Delacroix, abrite aussi des sculptures telles les deux statues bestiaires de Barye.

Par la publication de quatre de ces manuscrits dactylographiés<sup>8</sup>, notre étude se propose, d'une part, de rendre accessible au grand public cette collection d'art ainsi que son interprétation faite par l'historien collectionneur lui-même. D'autre part, elle mettra l'accent sur l'apport de M. Sabri à l'histoire de l'art européen.

Le premier de ces manuscrits est consacré au *Portrait d'Hélène Fourment*<sup>9</sup>, la seconde épouse de Rubens<sup>10</sup>. Les deux suivants concernent deux tableaux de Rembrandt à savoir *Le portrait de l'artiste*<sup>11</sup> et *Vieille femme se chauffant les mains*<sup>12</sup>. Quant au quatrième, le plus long, il a pour objet le tableau attribué à Vermeer et ayant pour titre *Le Portement de Croix*<sup>13</sup>.

Notre corpus comprend ainsi quatre manuscrits<sup>14</sup> interprétant trois portraits et une scène religieuse. Ces portraits qui sont des représentations de buste comme dans le cas du *portrait d'Hélène Fourment* de Rubens et celui de Rembrandt *Le portrait de l'artiste* permettent d'avantage de mesurer l'appartenance sociale du modèle par le vêtement<sup>15</sup>. Quant au troisième portrait *Vieille femme se chauffant les mains, la figure* représentée, celle de la mère de Rembrandt<sup>16</sup> est à mi-corps ce qui nous renseigne selon Katalin Szuhaj « non seulement sur les codes vestimentaires et culturels mais éventuellement sur le mouvement du corps et des gestes ».<sup>17</sup>

Nous traduisons le plus long des 4 manuscrits, celui du tableau de Vermeer s'étalant sur six pages<sup>18</sup>, et où Sabri fait allusion à un grand nombre d'œuvres de Rembrandt, de Carel, de Raphaël, de Torretto et du peintre lui-même. À notre sens ce manuscrit est typiquement représentatif du travail de l'historien de l'art. Nous publions aussi les photographies en couleurs prises par la fille de M. Sabri des quatre tableaux<sup>19</sup> en question pour mieux mettre en lumière le travail de l'historien collectionneur.

Quant aux questions auxquelles nous tenterons de répondre, elles sont les suivantes : quel est le contexte historique et artistique de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle dans lequel cette collection a été acquise ?

Quelles cartes d'identités sont données par l'historien à ses tableaux ?

Comment l'érudition de M. Sabri sur Rubens, Rembrandt et Vermeer est respectivement mise en relief dans les manuscrits en vue de prouver l'authenticité des peintures de sa collection privée ?

### **L'Égypte à la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, un débouché du marché de l'art européen :**

Nous soulignons que le penchant manifeste de M. Sabri pour l'art européen se traduit par la rareté, sinon l'absence, des œuvres égyptiennes dans sa collection privée. Cet exemple de collection privée nous oblige, dans une certaine mesure, de la rapprocher à celle du politicien collectionneur d'art Mohamed Mahmoud Khalil<sup>20</sup> (1877-1953), à qui la société égyptienne des beaux-arts doit son renom. La collection de M. Khalil telle qu'elle est présentée par l'historienne N. Radwan dans son ouvrage intitulé *Les modernes d'Égypte – une renaissance transnationale*<sup>21</sup> constitue un chapitre incontournable de la protohistoire brossée par l'historienne de la scène artistique égyptienne avant même la création de l'école des Beaux-arts.

Cette scène artistique égyptienne de la fin du XIX<sup>ème</sup> et de la première moitié du XX<sup>ème</sup> siècle décrite par N. Radwan dans

le quatrième chapitre intitulé « Collectionneurs, mécènes et salons » nous montre comment d'une part, à partir des années 1920, le Caire et Alexandrie deviennent un centre d'attraction artistique où se multiplient les galeries et les expositions particulières.

D'autre part, elle souligne l'enrichissement des collections du musée d'art moderne, destiné dans ses débuts à familiariser le public égyptien à l'art européen »<sup>22</sup>, à partir de « dons et de collections privées »<sup>23</sup> et permettant par-là l'épanouissement du marché de l'art, « *Le nombre de ceux et de celles qui visitent les expositions augmente d'une année à l'autre, et les artistes trouvent enfin des acheteurs* »<sup>24</sup>.

Dans cette perspective la collection de M. Sabri n'a rien d'étrange. Elle nous révèle un historien égyptien passionné par l'art européen et par prédilection l'art baroque<sup>25</sup> et particulièrement le portrait<sup>26</sup>. Les quatre manuscrits de Sabri se taisent, tout de même, sur la vie et l'œuvre des trois peintres Rubens, Rembrandt et Vermeer, le mouvement artistique auquel ils appartiennent, ce qui a nécessité de notre côté une recherche plus approfondie dans le but de rendre les manuscrits de Sabri plus lisibles au public égyptien non averti.

### **Cartes d'identités des quatre tableaux :**

La carte d'identité de toute peinture doit comprendre, Selon Nadeje Laneyrie- Dagen, les informations relatives à son auteur (attribution), la manière dont elle a été produite (technique), et à son passé (historique). <sup>27</sup>Ce sont certes des éléments qui participent, à la mise en valeur de l'authenticité de l'œuvre d'art, sans oublier les titres, les dimensions, anciens et nouveaux propriétaires, la date d'acquisition,.....etc.

Ces éléments susmentionnés ont fait, à juste titre, l'objet des quatre manuscrits en question et où M. Sabri déploie tout son savoir sur la technique des peintres étudiés, sans nous renseigner pour autant sur l'historique de ses portraits ni sur les circonstances, le lieu et la date

de leurs acquisitions.

### **Titres et dimensions**

En fait, les titres tels que nous les entendons de nos jours, ont pris naissance lorsque le marché de l'art, les expositions et les catalogues ont rendu nécessaire qu'une œuvre artistique se reconnaisse par un titre.<sup>28</sup>

Or, les quatre manuscrits de M. Sabri se taisent sur l'origine des titres donnés aux tableaux en question, Nous ignorons si leur dénomination revient à l'historien, puisqu'il arrive que les peintures reçoivent leurs titres de leurs propriétaires. Les titres peuvent aussi correspondre à « une habitude de désignation orale dont on trouve la trace écrite, par exemple au fil d'un ancien inventaire: comme le cas pour *l'Amour sacré et l'amour profane* de Titien. »<sup>29</sup> Cela n'empêche tout de même que les titres en question définissent et décrivent ce qu'on peut voir sur la peinture.

À première vue, les quatre manuscrits nous indiquent les dimensions des tableaux, dont le plus grand est celui de Rembrandt, *Vielle femme se chauffant les mains*.

Le lieu et la date d'achat sont mentionnés uniquement à propos de celui attribué par M. Sabri à Vermeer *Le portement de Croix*.

« Nous avons acheté cette toile à Lyon en 1938. Comme une toile du XVIIe allemand. Son état de conservation est excellent sauf dans les figurines qui ont légèrement souffert. Elle est sans doute postérieure au Christ chez Marthe et Marie, seul tableau religieux connu de Vermeer. Dans ce dernier tableau comme dans le reste de son œuvre, Vermeer est le peintre de l'immobilité. »

### **Authenticité et influences des grands maîtres**

L'importance de l'attribution de tel ou tel tableau à un maître et non

à un disciple joue, bien entendu, un rôle crucial dans l'augmentation ou la diminution du prix.

*« L'authenticité d'une œuvre d'art est un des rouages essentiels du marché de l'art. L'esthétique lui a cédé la place, et l'authentique, loin des critères de la beauté, fait (ou défait) la valeur d'une œuvre. Dire cette authenticité est donc un acte aux conséquences fortes, que ce soit au regard du marché ou de l'histoire. Et pourtant, que d'incertitudes en la matière. »<sup>30</sup>*

Dans le cas des manuscrits de Sabri, le lecteur suit de près les preuves avancées par l'historien de l'art dans le but d'étayer l'authenticité et la valeur de ses tableaux. Car, s'il attribue fermement le tableau du **Portement de Croix** à Vermeer, M. Sabri hésita au sujet de la **vieille femme se chauffant les mains** en l'attribuant d'abord à Jean Zievens, le camarade de jeunesse de Rembrandt, avant de l'attribuer définitivement au maître. Il en est de même pour **le Portrait de l'artiste** « Notre tableau constitue ou bien une répétition ou bien l'original, et la seconde hypothèse paraît plus plausible ».

#### I-Pierre Paul Rubens (1577-1640)

Le manuscrit intitulé **Le portrait d'Hélène Fourment** nous donne très peu d'informations sur l'œuvre et la vie du peintre flamand, diplomate et collectionneur de renommée internationale. Rubens a abordé tous les genres: historique, religieux, mythologique, le portrait, qu'il soit officiel ou familial ou l'autoportrait et le paysage. L'œuvre extraordinaire de Rubens a fait de lui, selon E. De la Croix, « un Homère et même plus qu'un Homère »<sup>31</sup>. Ce génie de l'art baroque effectue « une synthèse de la culture flamande et des idéaux de la Renaissance »<sup>32</sup>. Parmi les œuvres les plus célèbres de Rubens les cycles de vie d'Henri IV (1553-1610) et celui de Marie de Médicis (1575-1642) »<sup>33</sup> et où le mécénat a eu un impact important sur la

carrière du peintre. Rubens a aussi réalisé de nombreux portraits d'Hélène Fourment, sa seconde épouse et sa muse inspiratrice<sup>34</sup>. Il l'a souvent dépeinte avec des traits qui expriment à la fois la tendresse et l'opulence typiques de son style baroque et dont le plus célèbre est celui du Louvre dit «à la pelisse»<sup>35</sup>.

Dans le présent manuscrit et après avoir comparé son tableau à d'autres portraits d'Hélène Fourment à Munich, à Amsterdam et à Paris, Sabri conclut que le sien est probablement une réplique partielle réalisée par le maître du portrait en pied de la collection du Baron Alphonse Rothschild à Paris et que ce portrait en pied est exécuté non par Rubens, mais par Van Dyck, son élève.

D'autre part, notre historien souligne que « du reste, dans tous ses portraits connus d'Hélène Fourment, Rubens donne rarement à sa femme cette allure si fine et si svelte, il aime la représenter plutôt grasse et belle. »<sup>36</sup>

*Le portrait d'Hélène Fourment* de la collection de Sabri a aussi « cette jolie patine dorée qui caractérise *l'Hélène Fourment et ses enfants* du Louvre. »<sup>37</sup>

## II-Rembrandt (1606-1669)

En vue de nous éclairer sur la personnalité de Rembrandt, Patricia Fride- Carrassat<sup>38</sup>, nous présente une courte synthèse introductive, où elle cerne son œuvre et les caractéristiques stylistiques qui en font un Maître. Il fut un « Peintre d'Histoire et portraitiste non conformiste, (...) son art du clair-obscur, ses couleurs terreuses ou flamboyantes, sa matière empâtée, sa facture « expressionniste » dans ses autoportraits introspectifs et ses toiles où la représentation réaliste se mue en une réalité tout intérieure. »<sup>39</sup>

La renommée de notre peintre est consacrée grâce à *La leçon d'anatomie du docteur Tulp*, (1632, La Haye). Son art suscite, selon l'historienne, des copies, des pastiches des répliques d'atelier et des

faux.<sup>40</sup>Un de ces autoportraits est présent parmi la collection privée de Sabri.

Il sera aussi intéressant de souligner que pendant plus de quarante ans (entre vingt et soixante ans), Rembrandt a constamment scruté son propre visage. Il nous a légué une galerie près de soixante autoportraits, plus de vingt gravures et une dizaine de dessins le représentant. Cette suite continue demeure sans équivalent dans l'histoire de l'art ».<sup>41</sup>

De son côté, notre historien, nous a légué de sa plume deux manuscrits sur Rembrandt, le premier portant sur l'autoportrait et nommé *Portrait de l'artiste* et l'autre *Une vieille femme se chauffant les mains* qu'il pensait attribuer, dans un premier temps à Jean Zievens, le camarade de jeunesse de Rembrandt, ceci avant de nous avancer les cinq raisons pour lesquelles il croit que le tableau est force exécuté de la main du Maître.

D'abord et en se référant à l'historien de l'art, Hofsted de Groot (*catalogue raisonné, Rembrandt*, 240a), Sabri montre que le tableau autrefois attribué à Jean Zievens est de Rembrandt. D'autre part, le tableau perdu selon Groot depuis sa vente à La Haye le 24 avril 1737, est décrit comme représentant « *Une vieille femme se chauffant les mains. Extrêmement naturel* ». Ce qui correspond précisément à la description de l'œuvre analysée. L'exécution et la maîtrise de la lumière et de l'ombre dans la peinture sont caractéristiques du style de Rembrandt, ainsi que la représentation réaliste et naturelle de la figure. Selon Sabri, Rembrandt a souvent traité des sujets similaires, comme par exemple celui du musée de Turin, *Vieil homme devant le feu* ou celui d'*Un écolier devant un feu de cheminée*, renforçant par-là, la probabilité qu'il soit l'auteur de cette œuvre.

Selon M. sabri, le même *Portrait de l'artiste*, «avec variantes, existe au Musée de Wallace à Londres, une copie a passé dans une

vente à Londres, le 17 juin 1882, et est actuellement à New-York. »<sup>42</sup> Notre historien souligne que la maîtrise technique et artistique de Rembrandt, dans ce portrait, est même supérieure aux deux portraits du musée de Wallace à Londres et celui du palais de Pitti à Florence, caractérisés par une « exécution un peu timide et un manque de distinction dans le modèle. »<sup>43</sup>

La justification de l'attribution de ce portrait à Rembrandt reçoit ses lettres d'honneur à travers la cohérence de la technique utilisée avec d'autres œuvres confirmées du peintre. « Dans notre portrait, au contraire, il ne manque ni l'exécution vigoureuse, ni la distinction. Des coups de pinceau inimitables, des touches prêtes mais savantes, osées, heurtées, brutales même en apparence mâles et raboteuses. »<sup>44</sup>

Par ces deux manuscrits ainsi analysés, on peut conclure que les deux peintures en question présente des qualités distinctives de Rembrandt tant par le sujet que par la technique, et que cette attribution est soutenue par des preuves historiques et stylistiques solides.

### III-Vermeer

(1632-1675)

La reconsidération de l'œuvre picturale du peintre flamand atypique commença à la fin du XVIIIème siècle lorsque Jean Baptiste Lebrun attira l'attention du public de sa Galerie des peintres flamands sur ce « très grand peintre »<sup>45</sup>. Au XIXème siècle Vermeer fut applaudi par des écrivains tels que Maxime Du camp, Théophile Gautier suivis par les Goncourt et le critique français Thoré-Burger, écrivant sous le pseudonyme de William Burger. Ce dernier consacra 20 ans de sa vie à faire connaître Vermeer au public, aboutissant à la première exposition dédiée au peintre et intitulée *Vermeer, origine et influence* à Rotterdam en 1935.<sup>46</sup>

De nos jours, Vermeer jouit d'une reconnaissance mondiale due à des expositions comme celle de 1995-1996 à La Haye et Washington, celle de 2001 à Londres et celle du 5 octobre 2011 au 15 janvier 2012, au musée Fitzwilliam de Cambridge.<sup>47</sup>

### *Le portement de Croix*

« *Le tableau actuel est, croyons nous, le seul qui réunisse en quelque sorte, toutes les caractéristiques de l'œuvre si diverse de Vermeer et présente la synthèse de son art à son apogée* »<sup>48</sup>

*Le portement de croix*, ainsi présenté par M. Sabri est attribué à Vermeer, cette toile représente cet ancrage dans le religieux présent, selon Sandra Deslandes, dans les 3 premières œuvres de Vermeer ayant pour sujets des scènes bibliques à savoir: *L'entremetteuse*, *Diane entourée de ses nymphes*<sup>49</sup> et *le Christ chez Marthe et Marie*.<sup>50</sup> Cette tendance s'inscrit, dans le contexte de la contre-réforme<sup>51</sup> prônée par l'Église catholique et qui, selon Ralph Dekoninck, loin d'avoir inventé l'art baroque, pour en faire un art de propagande, l'a adopté dans le but de reconquérir les âmes.

Dans ce manuscrit, M.Sabri souligne que dans le *portement de Croix*, Vermeer se distingue par l'intégration du mouvement et de l'action, marquant un tournant dans son style. Contrairement à ses autres œuvres, où il est connu comme peintre de l'immobilité. Ici la foule joue un rôle actif.

Ce qui fait que l'influence de Rembrandt est manifeste, selon Sabri, c'est surtout la similarité avec des œuvres telles le *Quintus Fabius Maximus* de Belgrade. L'historien évoque aussi la composition en mouvement, les jeux de lumière et l'emploi des couleurs sombres, typiques de Rembrandt.

Pour l'historien égyptien, *le portement de croix* est sans doute postérieur au *Christ chez Marthe et Marie*, seul tableau religieux connu à l'époque de Vermeer. Reste à mentionner qu' « *aujourd'hui, toutes les œuvres qui lui sont attribuées sont dans les musées, à l'abri*

*du marché de l'art. Huit tableaux figurant sur le catalogue de la vente de 1696 ou dans des inventaires n'ont toujours pas été retrouvés »<sup>52</sup>* ce qui donnerait peut-être une preuve d'authenticité au tableau de M.Sabri.

### ***L'influence de Carel Fabritius:***

Les rapports étroits qui ont lié Vermeer à Carel Fabritius à Delft sont évoqués par M. Sabri en vue de dégager la forte ressemblance du tableau aux œuvres de Fabritius, notamment la représentation de Saint-Pierre, le traitement des figures et des mouvements, suggérant une transmission directe de techniques et de style entre les deux artistes.

### ***L'influence italienne:***

L'historien examine si Vermeer a été influencé par l'art italien, en particulier par l'école d'Utrecht ou par la gravure. Il mentionne que *Le portement de Croix* présente des similitudes avec des œuvres italiennes telles que *Spasimo di Scilia* de Raphaël, en termes de composition et de perspective. L'influence de Raphaël se voit dans l'utilisation de la perspective en hauteur et dans l'organisation des figures. M. Sabri note que Raphaël, au début du XVI<sup>ème</sup> siècle, avait un style caractérisé par une structure de l'espace et des formes athlétiques, des aspects visibles dans le tableau de Vermeer. L'influence italienne est également visible dans des œuvres comme *Diane entourée de ses nymphes*, où l'art de Vermeer semble aligné avec la tradition académique italienne, utilisant des couleurs authentiques et une composition structurée.

Ces influences artistiques de Rembrandt, Carel Fabritius et Raphaël soulignées par M.Sabri et qui ont façonné le style de Vermeer, démontrent l'érudition et la connaissance aigues de notre historien de l'œuvre picturale du peintre flamand et de ses prédécesseurs.

Ensuite, la technique de Vermeer expliquée au lectorat, à travers l'analyse des couleurs, la structure de la composition, les formes géométriques et les jeux de lumière et d'ombre, les matériaux et les

textures etc...fait de notre peintre un génie inimitable.

*« On ne peut s'empêcher de rappeler ici ce passage célèbre de Marcel Proust: vous verriez chez Stendhal un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle lieu élevé où Julien Sorel est prisonnier, la tour en haut de laquelle est enfermé Fabrice, le clocher où l'abbé Barnes s'occupe d'astrologie et d'où Fabrice jette un si beau coup d'œil. Vous m'aviez dit que vous aviez vu certains tableaux de Vermeer, vous vous rendez bien compte que ce sont les fragments d'un même Monde »<sup>53</sup>*

Ce Manuscrit assez long, en comparaison avec les trois autres de Sabri ne dépassant la seule page, conclut que la beauté et la modernité des œuvres de Vermeer résident dans son talent à capturer la nature de manière réaliste tout en introduisant des éléments esthétiques subtils. Les tableaux de Vermeer sont des représentations radieuses et belles de la nature, créés par la main de l'homme, et continuent d'inspirer les spectateurs à travers les âges.

Pour conclure , nous soulignons que notre première tâche était de porter à la connaissance du grand public cette précieuse collection d'œuvres d'art qui n'a jamais été exposée dans des galeries ou prêtée à des musées même temporairement. Nous avons souligné comment cette collection particulière est représentative du goût artistique prédominant en Égypte dans la première moitié du XXème siècle. Le travail de M.Sabri, consistait d'après ces quatre manuscrits inédits, à comparer de façon pertinente et détaillée, les tableaux qu'il attribue à Rubens, Rembrandt et Vermeer, à leurs œuvres en vue de prouver leur authenticité. C'est ainsi que l'analyse des éléments représentés, le style, la technique en addition aux influences artistiques qu'ils ont subies viennent étayer sa thèse. Étant une figure notoire et incontournable de l'intelligentsia égyptienne début du XXème siècle, nous espérons que la publication de ces manuscrits dactylographiés de

l'historien égyptien M.Sabri, puissent participer à la mise en valeur et la sauvegarde de cette collection privée qui reflète avant tout le goût de celui qui la constituait.

Fig (1 )

Collection privée inédite de M.Sabri

| Peintres                                      | Peintures   |
|---|---|
| Rubens (Peter Paul) (1577-1640)               | <b>-Hélène Fourment</b> , figure en buste<br>T.H60 L.50cm   |
| Rembrandt (Harmenszoon Van Rijin) (1606-1669) | <b>-Portrait de l'artiste</b> T.H 70 L.50<br>cm.<br><b>- Une vieille femme se chauffant<br/>les mains</b> T.H100 L.79 cm              |
| Vermeer (Johannes) (1632-1675)                | <b>-Le portement de Croix</b><br>L.38 H.46cm  |
| E. Delacroix (1798-1863)                      | <b>-Les massacres de Scio</b> (le côté<br>droit du tableau)<br>- un tableau qui représente<br>probablement une « <i>rue d'Alger</i> » |
| Corot (Jean Baptiste Camille)<br>(1796-1875)  | <b>-Vue de Tivoli, les temples de<br/>Vesta et de la Sybille</b> , toile marouflée<br>sur bois.<br>H.27 L.19                          |
| Sculpteur                                     | Sculpture bronze animalier  |
| Barye (Antoine Louis). (1795-<br>1875)        | <b>-Un lion</b><br><b>-Un éléphant en marche</b>  |

**Annexe (1)**

Les tableaux du corpus

Fig(1)

**Hélène Fourment**

T.H. 60 L.50



Fig(2)

**Portrait de l'artiste**

T.H 70 L.50



Fig (3) Rembrandt

*Une vieille femme se chauffant les mains* (T.H.100 L.79cm)

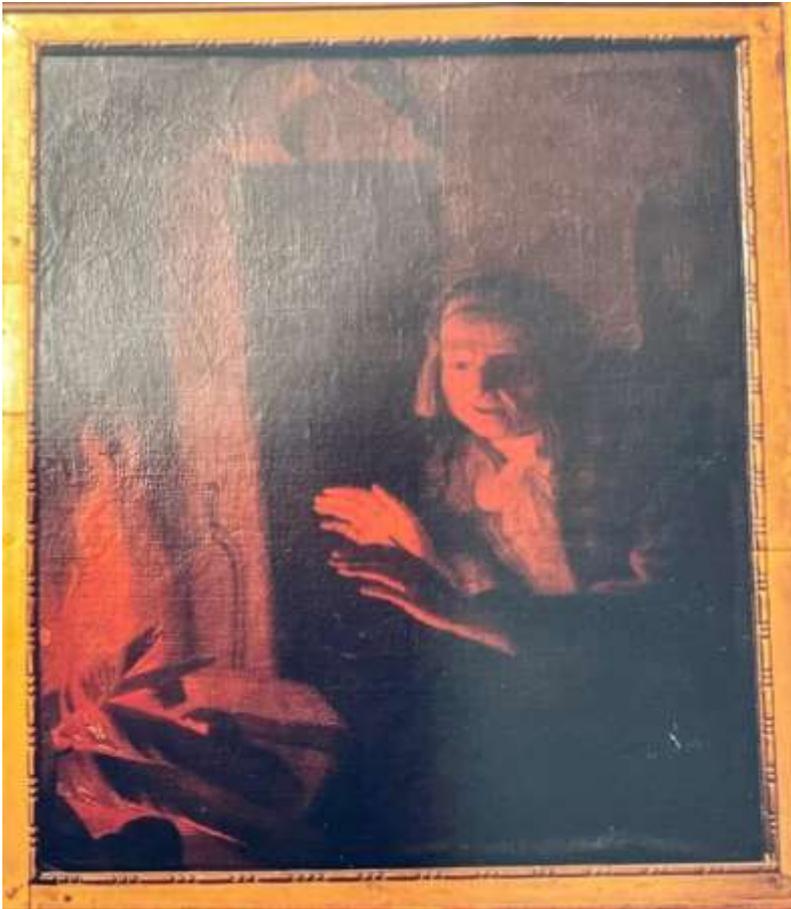


fig4)

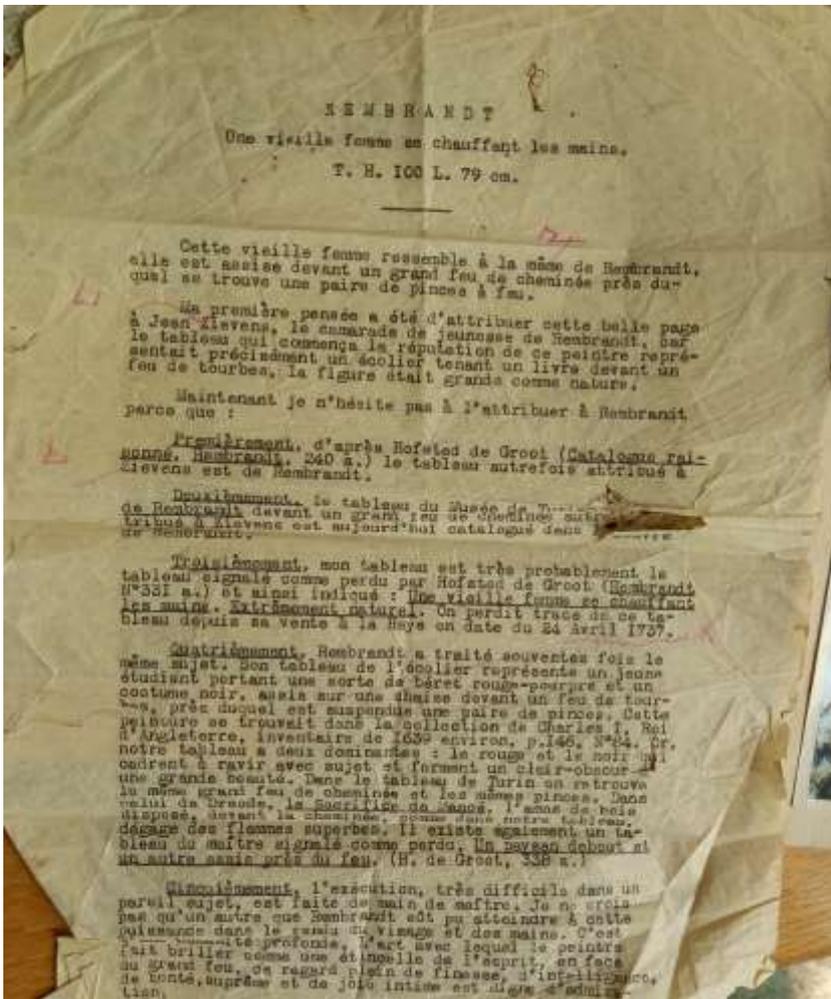
Vermeer

*Portement de Croix* L.38 cm. H.46cm.





(fig 3) Rembrandt

Une vieille femme se chauffant les mains



dans le tableau; en outre, la tête du bourgeois qui est en sautoir sur le Christ rappelle la tête d'homme penché sur le second Christ dans l'esquisse; enfin Maria-Isabelle avec sa haute stature, sa tête fine et son maintien noble et sévère dans les deux tableaux de Vermeer représente la même figure qui se trouve à l'extrême gauche de l'esquisse et du tableau. Même la composition et la façon de grouper les six figures chez Vermeer et chez Carel ont plus d'un trait commun, plus d'une affinité; c'est le même monde.

### III.- Influence Italienne.

Vermeer a-t-il subi l'influence italienne soit par l'école d'Utrecht soit par la gravure? C'est possible. Quel qu'il en soit, le Portement de Croix ou Somma di Stoffa de Raphaël, sous le rapport de la composition en hauteur de la perspective, ressemble à notre tableau. Un géométricien, s'inspirant de l'exemple de ses prédécesseurs du quinzième siècle, Raphaël a cherché à multiplier les personnages, au lieu de restreindre l'action, comme il le faisait vers cette époque, et que les figures qui nous apparaissent au premier plan ne sont que la suite du cortège qui se déroule au fond, à travers les sinuosités du paysage. Mais tandis que dans le tableau de Raphaël la scène couvre presque tout le paysage et le réduit à la dimension d'une décalquée supérieure, dans celui de Vermeer, grâce à une concentration savante autour de la diagonale, l'action occupe une partie seulement du paysage; l'air circule librement partout autour des figures; l'espace enveloppe la scène tout entière et lui confère cette majesté serene de la Nature. En outre, chez Vermeer les gestes sont assurés et les attitudes calmes et résignées, tandis que chez Raphaël les gestes sont dramatiques et les formes athlétiques - certains personnages sont des gladiateurs!

À vrai dire, le Portement de Croix de Vermeer est nettement supérieur à celui de Raphaël, et n'a d'égal que celui de Pintorello à Vienne où le mouvement du cavalier au premier plan et des deux larrons est d'une vérité admirable. L'exécution chez Pintorello du cortège en marche, se profilant, noyé sur l'écran d'un ciel simple, noyé sur un groupe d'arbres touffus est du grand art; mais les têtes du Christ et des saintes femmes accusent quelque millionnaire dans le dessin.

Quel qu'il en fût, s'il est vrai qu'au début, dans les sujets religieux ou profanes traités par l'école Italienne comme Le Christ chez Marthe et Marie et Marie entourée de ses nymphes, l'art de Vermeer se ressent d'un certain académisme dont il est bien difficile de se défendre, il n'en est pas moins vrai que cet académisme n'est qu'apparent et que l'originalité de Vermeer s'affirme dès le commencement dans toute sa force. Dans Marie entourée de ses nymphes il y a deux morceaux d'un art achevé: le chien (coin inférieur gauche) et les arbres roux (coin supérieur gauche) qui dénotent un sculpteur et un paysagiste incomparables. Quant au Christ chez Marthe et Marie, il y règne, comme dans l'autre tableau du reste, la noble authenticité de la couleur et de la composition du maître de Leyde.

### IV.- La Technique de Vermeer.

Il n'existe pas de peintre de génie qui reste fermé aux inspirations et suggestions de ses prédécesseurs; il s'assimile d'abord toutes les techniques, étudie tous les modèles pour créer ensuite sa propre technique et manifester son originalité.

Ce, le tableau actuel est, croyons-nous, le seul qui réunisse en un unique surte, toutes les caractéristiques de l'œuvre et de Vermeer et présente la synthèse de son art à son apogée.

Il y a là toute la science de la composition et de la forme, toute la gamme de couleurs qui, combinées avec un jeu de lumières naturel et unique, procurent à l'âme et au regard cette jouissance suprême de l'art.

A.- La Forme. Sur trente-cinq tableaux connus de Vermeer, vingt sont composés avec une seule figure, huit avec deux, trois avec trois, une avec quatre (chez l'Entremetteuse), et une avec cinq (Marie entourée de ses nymphes). Dans le Portement de Croix,

- III -

sans compter les figurines, il y a vingt-deux figures qui forment le cortège descendant de Jérusalem pour remonter ensuite vers Golgotha.

Cette grande composition est basée sur une géométrie impeccable. « Chantavoine a remarqué que bien souvent "un tableau de Vermeer se compose autour d'une diagonale qui le traverserait de l'angle inférieur gauche à l'angle supérieur droit. Il se développe et s'épanouit, comme une sorte d'éventail lumineux qui s'ouvrirait dans le sens marqué par la direction de cette diagonale". Il a dit ensuite que "quelques tableaux de Vermeer portent ce caractère à un point de précision bien remarquable. On sera, par exemple, l'Atelier et le Nouveau Testament avec l'obliquité de leur tapisserie au premier plan, etc...". On peut citer aussi le Portement de Croix. C'est le groupe principal du Cortège - depuis la Madeline jusqu'au Christ - qui compose la diagonale.

Plus loin, à droite, sur un plan horizontal s'arrête le groupe avancé du cortège avec Saint-Pierre. Ce fragment de peinture est un pur chef-d'oeuvre; il se détache avec brio et harmonie comme un bas-relief grec.

Ce même groupe est admirablement balancé du côté opposé (bord gauche du cadre) mais sur un plan vertical, par un groupe de quatre figures, parmi lesquelles la tête du cheval qui tourne, est intercalée entre le buste du cavalier et la tête de la jeune fille, avec un art d'un réalisme puissant qui évoque la vie.

A l'égal de ces deux groupes extrêmes, se balancent au milieu de la toile, deux groupes ou deux parties d'un même groupe d'un côté, Jésus succombant sous le poids de la croix et son bourreau qui presse impérieusement la marche, et de l'autre, la sainte Madeline précédée par Véronique qui tend un linge blanc pour essuyer le visage du Sauveur.

Enfin, à l'arrière-plan, sur les hauteurs, se tient le commandant en chef à cheval, et derrière lui, dans l'éloignement, se presse une foule minuscule et innombrable. Toutes ces figurines se profilent délicieusement sur un vaste écran d'arbres touffus (des oliviers), dont le vert a viré au bleu. Du haut de la Colline, le commandant en chef domine l'espace, en indique toute la profondeur, relie tous les plans étagés de la perspective et tient, par la puissance de l'attraction, toutes les masses en équilibre.

On ne peut s'empêcher de rappeler ici ce passage célèbre de Marcel Proust: "Vous verriez dans Stendhal un certain sentiment de l'altitude se liant à la vie spirituelle: le lieu élevé où Julien Sorel est prisonnier, la tour en haut de laquelle est enfoncé Fabrice, le clocher où l'abbé Barnabé s'occupe d'astrologie et d'où Fabrice jette un si beau coup d'oeil. Vous n'avez dit que vous aviez vu certains tableaux de Vermeer, vous vous rendez bien compte que ce sont les fragments d'un même monde".

Tout est rythme et harmonie dans cette composition, dans ses masses aussi bien que dans ses lignes droites, courbes, verticales, horizontales, obliques, parallèles, triangles, cercles ou trapèzes, etc. René Huyghe disait avec beaucoup de justesse: "Les Italiens, bâtissant le tableau sur un schéma géométrique, cercle, pyramide, etc. Vermeer est plus imprévu, plus libre mais aussi exact. La structure évoque moins la composition architecturale que la composition musicale".

Plus imprévu - voilà le mot de l'énigme. Regardez cette courbe magnifique au milieu de la toile descendant de la tête de Véronique bombée au Christ jusqu'au pied, pour remonter ensuite le long de la jambe centre une sorte de valon encaissé sur lequel se jette l'horizontale de la croix comme un pont reliant les deux masses. Cette courbe donne de l'air au corps compact de la composition et allège la structure rigide du tableau. Un même courbe - appelée baroque parcequ'imprévue - a été judicieusement signalée par Max Eisler dans Diane entourée de ses nymphes: elle suit la jambe et le pied tendu de Diane et le bras de l'agenouillée.

Admirez aussi le grand parallélisme des lignes obliques passant par le Christ et la Madeline et le petit parallélisme des deux obliques passant par les deux têtes d'Orientaux près de la Madeline. Ce petit et délicieux parallélisme rappelle celui des deux bras

de la Jeune Femme au Collier de Perles de Berlin.

Et admirer encore les triangles sont le plus grand à pour base le bord inférieur du cadre, pour côté droit une ligne du coin inférieur droit et suit la verticale oblique de la croix, et pour côté gauche une ligne partant du coin inférieur gauche pour arriver en touchant le dos de la Madeleine au sommet situé hors du cadre; c'est donc un trapèze.

Enfin, alors que les deux obliques de la croix indiquent le plein épanouissement de l'éventail de la diagonale et relie tous les plans horizontaux et verticaux, l'horizontale du groupe de Saint-Pierre, à l'extrême droite, et la verticale du groupe de sa-vailler à l'extrême gauche, donnent à l'ensemble de la composition le sens du mouvement et de l'action qui contraste avec le milieu forcément statique du tableau.

Toutefois, on ne saurait trop insister ici sur le fait que la géométrie ou l'architecture de Vermeer en particulier, étant essentiellement musicale, il s'ensuit que les règles rigides de la géométrie pure sont incompatibles avec l'œuvre de Vermeer. Qu'on ne vienne pas nous dire par exemple, que la Madeleine, ou la servante andalaise, ou le soldat (*Le soldat et la jeune fille riants*) fait une saillie exagérée et que "l'échelle du premier plan est hors de proportion avec celle du fond". Or Vermeer est naturellement, comme tout créateur de beauté, l'accent sur certaines notes dans sa vaste symphonie de formes, de couleurs, de lumières et d'ombres.

B.- *La couleur.* Vermeer emploie les teintes les plus riches et il est certainement plus raffiné que les Vénitiens. Dans notre tableau, il a employé presque toutes les gammes de ses couleurs fondamentales: le bleu, le rouge, le jaune, le vert, le brun, le gris et le blanc. Ses combinaisons et son système de rappels et de balancement de couleurs (le rouge par exemple est rappelé un peu partout, le bleu de même, etc) sont un enchantement.

En outre, de même que dans une musique des notes isolées vous saisissent parce qu'elles sont imprévues, de même dans la composition de Vermeer il y a des teintes isolées sans rappels comme le rose du bonnet qui dépasse l'horizontale de la croix et se détache sur un fond vert. Ce petit bout de rose au milieu des divers-  
ses symphonies de la couleur fait notre joie, à l'égal du "petit pan de sur jaune" tant admiré par Marcel Prost. Il y a aussi un petit bout de bleu dans le haut bonnet de l'Oriental - un juif probablement - qui est près de Marie. Ce petit bleu est un enchantement, et pourtant le même bleu est sur le manteau de la Vierge, mais il est loin d'être exécuté, aussi "unique". A côté de ce bleu, il y a une teinte indescriptible et savoureuse sur le haut bonnet de l'autre Oriental ou Juif. Ces deux têtes d'Orientaux, comme modèles et comme coloris, comptent avec la tête de la Jeune fille au urban, parmi les plus beaux morceaux de la peinture.

Ce n'est pas tout; il existe sur toute la partie supérieure de la toile un large pan de ciel bleu vert aussi limpide, aussi beau que le plus pur joyau; c'est un ciel de rêve qui donne au paysage une beauté inégalable et qui répond sur l'immense drame qui se déroule en bas, avec la douleur de l'Homme une douceur divine... Il y a dans la *Dans Début* à l'Oratoire de la National Gallery, un paysage au sur dont le ciel large et le même bleu tendre et indéfinissable. Il est certain que si ce paysage n'est pas de Vermeer, la main de Vermeer - je dirais même la technique - n'y est pas étrangère, nous du reste dans les tableaux accrochés qui garnissent ses intérieurs. Aussi fait-il noter dans le *Carillon*, autre tableau suspendu au mur dans la même église à l'Oratoire, l'harmonie de couleurs de l'avant-plan brun clair, brun foncé et vert clair; ces mêmes tonalités délicates se trouvent à l'avant et au premier plan du *Partement de croix*, sur le terrain depuis le bord inférieur du cadre, à droite, jusqu'au groupe de Saint-Pierre. Les détails de ce terrain, sous le rapport de la couleur et du dessin, sont rendus avec un art prodigieux.

Ce n'est pas tout encore. On peut admirer aussi ces longues taches d'un brun sombre des bois de la croix qui relient tous les plans et toutes les couleurs de la composition. Ces couleurs délicate-  
tantes Vermeer sait, comme pas un, les assortir, car il a le sens inné de la nuance. C'est ainsi que le bleu de la Vierge voisine avec

- V -

le jaune de la Madeleine de même que le bleu de la servante voisine avec le jaune de la dame dans *La Lettre d'Amour d'Amsterdam*; dans les deux tableaux, les couleurs épousent les mêmes lignes: une verticale (le bleu) et une courbe (le jaune).

La jolie tache rouge "imprévue" de la jambe gauche du bourgeois est assortie avec le bleu sombre du manteau du serveur, de même que la tache rouge de la jambe de l'artiste avec le bleu sombre de son costume et de la chaise dans *L'Atelier de Vermeer*.

A vrai dire, la structure de la composition et des couleurs demande un travail prodigieux pour être réalisée selon la conception de Vermeer. Il y a trois gammes principales de couleurs dans le *Portement de Croix*: la gamme du rouge, celle du bleu et celle du jaune; chaque gamme avec ses nuances doit être soigneusement distribuée dans le tableau et toutes les gammes doivent être combinées pour ressortir ensuite sur un fond neutre; et même ce fond neutre doit être varié et nuancé pour correspondre dans chacune de ses parties avec les couleurs dominantes: ainsi le fond du *Portement* est constitué par le brun, le vert, et le gris; voyez par exemple le vert qui enfonce le groupe de Saint-Pierre dans un parallèle admirable et qui fait ressortir, à ravir, le bout de rose et le bout de bleu des hauts bonnets... mais dans ce vert il y a le vert pâle, le vert rouge, le vert gris, etc. Il y a aussi les verts clairs et les verts sombres... C'est-à-dire que tout cela est combiné avec un jeu de lumières aussi varié que subtil. C'est une véritable création et Vermeer, comme on l'a déjà dit, est un créateur de Beauté.

C.- La lumière. La lumière de Vermeer est naturelle, et son jeu de lumières est plein d'imprévu, ~~surprenant~~ précisément parce qu'il est naturel, c'est-à-dire qu'il est le résultat d'une fine observation de la Nature même. Je ne crois pas qu'il existe un peintre au monde qui ait étudié et observé les jeux de lumières et des ombres autant que Vermeer; ces jeux sont d'une variété infinie et pittoresque selon la disposition des objets, et les formes qui filtrent la lumière, la barrent ou la reçoivent. Pieter de Hooch et les autres peintres ont simplifié ce jeu; seul Vermeer a su le rendre avec toute sa complexité réelle, toutes ses nuances. Chez Vermeer, la forme, la couleur et la lumière sont intimement associées dans la création de cette matière vivante: l'œuvre d'art, dans chaque détail, comme dans la vision de l'ensemble, chaque élément, solidement avec les autres, concourt à l'effet général, à la magie qui se dégage de la matière, cette pâte rayonnante et splendide "étricte de couleur et de lumière".

Si l'éclairage de la composition du *Portement* dégage cette phosphorescence pâle et éblouissante, pleine de ce "pauvre" si cher à Vermeer, il y a aussi maints détails typiques de ce maître original: qu'on regarde, par exemple, ce délicieux petit jeu de lumière pyramidal sur le manteau de Véronique, que définit, d'un côté, le bras de l'enfant, d'un autre le linge avec lequel Marie-Madeleine s'essuie les yeux et, de côté de la base, le visage de l'enfant dont le nez forme une petite cavité. Le même jeu de lumière se trouve dans *Le Collier de Perles*, près du pied de la table avec la même forme et la même cavité provoquée par la rondeur de la noisire ou relief qui entoure le pied.

Un autre détail: ce petit coin charmant si pittoresque par sa couleur et l'éclairage situé au-dessus du nez orné entre la partie supérieure de la verticale oblique de la Croix et l'encadrement de la grande tour, se trouve dans la *Jeune Femme en Bleu d'Amsterdam*, sur la table, entre la verticale oblique du dossier de la chaise et la courbe du ventre de la femme enceinte.

Et encore la même touche claire posée sur le bras droit du bourgeois se trouve sur le bras gauche de la *Laitière*.

La même couleur lumineuse sur le linge tenu par Véronique existe sur les plis du manteau de la *Dame au chapeau Rouge*.

Enfin, la même pigmentation lumineuse qui existe sur le terrain ondulé de l'avant-plan au coin inférieur droit (du *Portement*) se trouve sur les revers des nappes de la *Jeune Fille à la Platte de Washington* et en d'autres tableaux.

Cette pigmentation qui a présenté le pointillé des impressionnistes, à deux siècles de distance, n'a rien d'étonnant car elle provient de l'observation directe de la Nature.

- VI -

Or, la Nature est champ de visions infinies: Il suffit de regarder comment elle juxtapose et assortit sur ses fleurs et ses oiseaux le bleu avec les chaudes couleurs: telles le jaune ardent et le rouge délaçant, et quelle variété de teintes rares et sublimes dans sa palette, et comment ses effets de lumières dans le plus petit coin sont aussi divers que pittoresques: Dans une pièce donnant sur un jardin, la lumière filtrée par le feuillage et plus ou moins barrée par les fenêtres se pose, à chaque heure du jour, au lever comme au déclin, sur les murs intérieurs et les tableaux accrochés avec une variété si riche, si imprévue, et si éblouissante.

C'est pourquoi tout peintre qui sait observer et imiter la Nature, assure à son oeuvre un caractère de durabilité qui défie le temps.

L'oeuvre "typique" de Vermeer n'est pas l'oeuvre d'une époque, mais de toutes les époques; il est toujours moderne, tout en étant classique, toujours nouveau pour tout scrutateur ou commentateur averti, car c'est une image de la Nature créée par la main de l'homme, une image radieuse et belle.

==== o o o =====

## Annexe(3)

## Traduction du manuscrit dédié à Vermeer

Vermeer لوحة جديدة لـ

"حمل الصليب"

*Le portement de Croix*

لقد قمنا بشراء هذه اللوحة بمدينة ليون الفرنسية سنة ١٩٣٥ وهي تنتمي للقرن السادس عشر. بالنسبة لحالة اللوحة فهي ممتازة وليس بها أي عيب سوى ما أصاب بعض الوجوه بصورة طفيفة ، وهي تسبق لا محالة لوحة "المسيح عند مارت وماري" اللوحة ذات الطابع الديني الوحيدة المعروفة لديه.

*Le Christ chez Marthe et Marie*

وفي هذه اللوحة، كما في مجمل إنتاجه، يعتبر Vermeer "مصور السكون".

١: تأثير Rembrandt

تشير لوحة "حمل الصليب" إلى مصور الحركة أي Rembrandt، حيث تقوم مجموعات من البشر بدور رئيسي. مما يدعونا إلى الإشارة إلى تأثير Rembrandt حيث أننا نلاحظ ، رغم اختلاف الموضوع، تشابهاً كبيراً بين لوحة "Quintus Fabius Maxius" الموجودة في بلجراد والتي رسمها المعلم De leyde حوالي سنة ١٦٥٥. أي بعد مرور سنة من وفاة Carel Fabritius (التلميذ الفذ لـ Rembrandt والمعلم الصديق لـ Vermeer). وهو الذي تم إدراجه كمعلم أستاذ ضمن قائمة جماعة المصورين .

ونلخص بعض أوجه التشابه بين اللوحتين فيما يلي: التكوين العام للوجه، حركه الحصان الأبيض عند نزوله التل، شكل الخوذة ذات العرف الكثيف والضحك المكون من الريش الأبيض. كما تتشابه ملامح بعض الوجوه مع مثيلاتها لدى Rembrandt : مثل الكهل الذي يتقاطع الصليب مع وجهه رأسياً مرتدياً غطاء رأس وردي مرتفع ورداء ذهبي مثل الذي يرتديه عجوز Rembrandt غير أن غطاء رأسه لونه احمر. (H-D-G363,400etuso) كما أن المجموعات التي تسبق والتي تلحق بالسيد المسيح قد رسمت بطريقه لا تدع مجالاً للشك في تأثير أعظم مصوري المدرسة الهولندية.

٢-تأثير Carel Fabritius

- الثابت من القول ارتباط Vermeer ب Carel عند لقائهم في Delft بين (١٦٥٠-١٦٥٤)، وحتى وفاة الأخير بصورة مأساوية. فإذا ما اقتفينا أثر هذا التأثير لوجدنا في *Le Portement de croix* آثار عدة شديدة الوضوح لـ Carel: على يمين اللوحة تعبيرات وجه القديس بيير ملتفتاً للمسيح والتي يملؤها القلق. فلقد قام Carel بتصوير نفس الرأس بنفس الإيماءة والحركة في لوحة *Reniement*

*de st-pierre* التي تم وضعها في Dieren سنة ١٩٣٧ (والتي تم إعادة إصدارها بتاريخ ٢٣ سبتمبر من نفس السنة).

ونزید الشعر بيتاً، أنه لمن المؤكد أن وجه المسيح في لوحتي *Le Christ chez Marthe et Marie et Le portement de croix* يحمل نفس الطابع: فالتشابه بين وجهي المسيح واضح كذلك التطابق بين خمار مارتا وفيرونيك و تماثل رداء العذراء ذي الأضلع المقلمة في اللوحتين.

ولقد اكتشفنا بالمتحف الانجليزي *British museum* في جناح طوابع البريد، رسم ينتمي إلى لوحة *Le Christ bénissant les enfants*. حيث ينسب السير شارل هولمز كل من الرسم واللوحة إلى *Carel Fabritius*. أما بالنسبة لـ *De vries* فلديه اعتقاد بأن اللوحة لـ *Nicolas Maes*. ولكننا نؤكد أنها لـ *Carel* ونستند في ذلك لقول المؤرخ الانجليزي للفن شارل هولمز الذي أكد على تكرار وجه المسيح في لوحة *Le Christ chez Marthe et Marie* والذي تم نسخه من رسم *Carel*.

ونضيف أن العديد من الوجوه الموجودة في اللوحة مستوحاة من رسم *Carel* وقد وجدنا في المخطط وجهين للمسيح، الوجه الموجود أقصى اليمين ونراه من الجانب واضعاً يده على رأس طفل، بوجه مستطيل ولحية مدببة، وذراع شبه كامل الإمتداد، وهو الوجه الذي نسخه *Vermeer* في لوحتيه: *Le Christ chez Marthe et Marie* و *Le portement de Croix*.

وعلى يسار المسيح الأول، يظهر الثاني في اللوحة، في وضعيه الجلوس بلحية مفلطحة ووجه أقصر. وهو نفس الوجه الذي استقاه *Carel* في لوحته.

أما بالنسبة لوجه السجان "Bourreau" الذي يعلو وجه المسيح فهو يذكرنا بالرجل المائل على رأس المسيح الثاني في المخطط.

وأخيراً وليس آخراً نجد في لوحتي *Vermeer* شخصيه مادلين *Madeleine* بوضعيتها المستقيمة الراقية ورأسها الدقيق وهو نفس الوجه الموجود برسم ولوحة *Carel*.

حتى أن تكوين اللوحة وطريقه توزيع الشخصيات عند كل من *Vermeer* و *Carel* بينهما أكثر من وجه للتشابه حيث تنتمي كلها لنفس العالم.

### ٣- التأثير الإيطالي:

هل تأثر *Vermeer* بالفن الإيطالي سواء بمدرسة *urecht* أو بال *Gravure*؟ على أي حال تتشابه لوحتنا من حيث التكوين وارتفاع الرؤية (*perspective*) مع لوحتي *Le portement de la Croix Raphaël* أو *Spasime discillia*. حيث سار *Raphaël* على نهج أقرانه ممن سبقوه في القرن الخامس عشر، فقام بزيادة عدد الشخصيات في العمل الفني بدلاً من تقليص الحركة. بحيث تمثل الوجوه التي تنصدر اللوحة

جزء من الموكب المرسوم في عمق اللوحة والذي يظهر عبر المنعطفات الطبيعية. بينما يحتل المشهد مجمل لوحة Raphaël كأنما تنظر إليه من أعلى، يركز المشهد في لوحة Vermeer حول الخط القطري حيث تشغل الحركة جزءاً من اللوحة وليس الكل مما يسمح بتخلل الهواء بانسيابية وحرية حول الشخصيات. كما تحتضن الطبيعة مجمل المشهد ويطغى عليه الجلال والسكينة. ومن ناحية أخرى، تتسم الحركات عند Vermeer بالإنضباط والسكون والخضوع.

أما بالنسبة لـ Raphaël فهي بالأحرى درامية يحاكي بعضها الحركات الرياضية لبعض من مصارعي روما القديمة! صدقاً، تتفوق لوحة Vermeer على نظيرتها لـ Raphaël ولا تماثلها سوى لوحة Tintoretta الموجودة في فيينا حيث تنصدرها حركة الفارس والسجانان الإثنان بواقعية فريدة.

ويُعد تصوير Tintoretta لتقدم مسيره الحشد، وقد رسم نصفها على صفحه سماء عجيبة وخيالية ونصفها الآخر على مجموعة من الأشجار الكثيفة قمة في الفن. بينما لم يوفق في رسم رأس المسيح أو رؤوس القديسات من النساء حيث انتابها بعض الضعف في التصوير.

فإذا ما أعترت المدرسة الإيطالية الصبغة الأكاديمية في تصوير الموضوعات الدينية أو اللادينية مثل لوحتي المسيح عند مارت وماري وديانا تحيط بها الحوريات، فليس هناك أدنى شك أن الصفة الأكاديمية لفن Vermeer واضحة بحيث لا نستطيع نفى تفرده وتميزه منذ بداياته الأولى.

نستدل على هذا الفن المعجز في لوحة ديانا تحيط بها الحوريات بمثلين: أولاً الكلب الموجود في الركن الأيمن يساراً والأشجار الصدئة في الجانب الأعلى يميناً. حيث تظهر مهارات Vermeer المتفردة في تصوير الحيوانات والطبيعة. أما بالنسبة للوحة المسيح عند مارت وماري فنستطيع إقفاء سحر الألوان الخاص والمميز لتكوينات المعلم Delft.

#### ٤- تقنية Vermeer

لا يوجد في الرسامين العظماء من لم ينهل من تراث من سبقوه، فيتعرف على كل التقنيات ويدرس كل النماذج حتى يتسنى له ابتكار تقنياته الخاصة وإبراز مواطن تميزه. فبالنسبة للوحتنا *Le portement de Croix* فنحن نعتقد أنها الوحيدة التي تجمع كل الصفات المميزة للإنتاج الفني لـ Vermeer حتى أنها تعتبر بمثابة خلاصه هذا الفن في أوج عظمته. حيث نجد فيها الفن التشكيلي حاضراً من حيث التكوين والأشكال بالإضافة إلى تنوع الألوان وامتزاجها بالضوء الطبيعي الفريد فتغدو متعة الروح والبصر التي يمنحها الفن.

### أ- من حيث الشكل:

من بين ٣٥ لوحة معروفة لـ Vermeer، عشرون بها وجه واحد وثمانية بها وجهان وثلاثة بها ثلاثة وجوه ولوحة واحدة بها أربعة *Chez l'entremetteuse* وواحدة بها خمسة مثل *Diane entourée des nymphs* أما بالنسبة للوحة *portement de Croix* فيها ٢٢ إثنان وعشرون وجه يشكلون الحشد الذي يصحب المسيح نزولاً من بيت لحم وصعوداً لجلجلة أي من المزود للصليب.

وتعتمد هذه اللوحة في بنائها على الهندسة بصوره استثنائية. فقط لاحظ M . Chantavoine أن Vermeer يعتمد في تشكيل لوحاته على الخط المحوري المائل النابع من أقصى زاوية اليسار المنخفضة وحتى أعلى زاوية اليمين المرتفعة حيث يولد الرسم وينمو ويزدهر كقبس من نور يتلألأ في إتجاه هذا الخط المائل. وأضاف أن بعض لوحاته تعتمد بصوره ملحوظة على هذه التقنية مثل لوحتي *L'atelier* و *Le nouveau testament* حيث يتراءى للناظر للوهلة الأولى التكوين المائل لكلتا اللوحتين . ونذكر على سبيل المثال لا الحصر في لوحاتنا محل الدراسة، أن الفريق الأساسي في الموكب - من مادلين للمسيح - يظهر في صورته خط قطري.

يتوقف الفريق المتقدم من الموكب بقيادة القديس بيير St- Pierre على خط أفقي أبعد قليلاً من اليمين، ويعتبر هذا الجزء من اللوحة معجز في حد ذاته، حيث يبرز للناظر بمنتهى السلاسة والتناغم فيحاكي النقوش الإغريقية. ولخلق التوازن في اللوحة نجد أن Vermeer قد أوجد لهذا الفريق فريقاً آخر يقابله وهو مكون من أربع شخصيات قد رسمت على خط رأسي يسار الكادر. ومن بينها نستطيع تمييز حصان ملتف الرأس يتوسط صدر الفارس ورأس فتاة شابة، قد رسموا جميعاً بواقعية من شأنها بعث الحياة في اللوحة. وعلى غرار هاتين المجموعتين، تتوسط اللوحة مجموعتين أخريتين أو فريقين من نفس المجموعة. من ناحية نرى المسيح وهو يصارع الموت تحت وطأة ثقل الصليب ومن ورائه السجان الذي يحث الجمع على السير، ومن ناحية أخرى القديسة مادلين تسبقها فيرونيك مادها يدها بقطعة من القماش الأبيض لتمسح وجه المخلص.

وأخيراً وفي عمق اللوحة، على الربي يقف القائد ممتطيا جواده، وخلفه حشد غفير بعيد ومتناهي الصغر. وتبدو كل هذه الشخصيات للناظر على خلفيه من الشجر المتداخل، أغلب الظن شجر الزيتون، حيث يميل لونها الأخضر للون الأزرق.

ويبدو القائد من أعلى المنحدر كأنما يتحكم في مساحة ومشهد اللوحة، وهو يعد بؤره الجذب التي من شأنها وصل المناظر المختلفة للرسم حتى يتحقق توازن الكتل داخل اللوحة.

ولن يسعنا في هذا المقام سوى ذكر هذا المقطع المشهور للكاتب الروائي Marcel Proust مارسيل بروست: "إن لدي ستندال Stendhal هذا الشعور بالسمو والإرتفاع المرتبط بالحياة الروحانية: مثال المكان المرتفع المسجون به Julian Sorrel، البرج الذي

يعلو محبس Fabrice وهي تتأمل روعة برج الأجراس (le clocher) حيث يقوم Abbé Barnés بدراساته الفلكية. "لقد اخبرتني أنك رأيت بعض لوحات Vermeer لذا سوف تدرك أنها لقطات من نفس العالم".

كل العناصر بهذه اللوحة من الكتل والخطوط المستقيمة، والمنحنية، الرأسية والأفقية، المتوازية، والمائلة للمثلثات والدوائر والأشكال شبه المنحرفة تنطق بالإتزان والتناغم. ولقد صدق René Huyghe حينما قال "أن الإيطاليين يعتمدون في بناء لوحاتهم على الأشكال الهندسية كالدائرة، الهرم.... الخ. أما بالنسبة لـ Vermeer فهو من أكثر الفنانين في الخروج عن المؤلف، حيث يتناول موضوعاته الفنية بمنتهى الحرية والدقة.

وهنا يكمن السر. فلننظر مثلا إلى هذا القوس الرائع الذي يتوسط اللوحة، نزولاً من رأس فيرونيك Véronique حتى أخصم قدميها حتى يعاود الصعود، بإرتفاع أرجل المسيح المقوسة، حتى منكبيه. فيبدو كواد محصور تم توظيفه كمنكأ للخط الأقصى للصليب، وهو بمثابة الجسر الذي يصل بين الكتلتين.

نفس القوس يظهر في لوحة *Diane et ses Nymphes* وهو يبدأ بالساق والقدم الممدودين لـ Diane وأزرع الحورية في وضعية الركوع. وهو ما أشار إليه Max Eisler بمنتهى الدقة حيث أطلق عليه اسم القوس الباروكي لأنه غير متوقع.

أما بالنسبة للخطوط المتوازية في اللوحة، فإن ما يثير الإعجاب النظر إلى كبر توازي الخطوط المنحنية التي تلوذ بالمسيح والمادلين وصغر توازي الخطوط المنحنية التي تمر برأس الشرفيين بالقرب من Madeleine.

حيث أن هذا التوازي على صغر حجمه يذكرنا بنظيره في لوحة *La Jeune femme au collier de perles* الموجودة ببرلين.

وإذا ما تحدثنا عن المثلثات فإن أكبرها تقع قاعدته على الطرف الأدنى للكادر ويتبع الخط المائل لرأس الصليب، أما بالنسبة للضلع الأيسر فهو بمثابة خط ممتد من أدنى الركن الأيسر ليصل إلى ظهر Madeleine في الأعلى خارج الكادر لذا فنحن نتحدث عن شبه منحرف.

وأخيراً وليس آخراً، تعبر الخطوط المائلة للصليب عن عظمة التكوين القطري للوحة حيث تتصل المساحات المرسومة رأسياً وأفقياً، كفريق القديس بيير St-Pierre المرسوم رأسياً أقصى اليمين وفريق الفارس المرسوم أفقياً أقصى اليسار، مما يضيفي على اللوحة سمة الحركة والذي من شأنه أن يتضاد مع البيئة المحيطة الساكنة.

وفي معرض حديثنا عن Vermeer، ليس لنا أن نبرر فقط اهتمامه بالهندسة والعمارة ولا نغفل الطابع الموسيقي لفنه لأن للهندسة والعمارة قوانين صارمة لا تنطبق على أعماله.

فيأتينا مثلاً من يدعي أن شخصية مادلين أو الخادمة النائمة أو الضابط في لوحة *Le soldat et la jeune riant*، مبالغ فيها، أو أن مساحة الرؤية تحت خط الأفق لا تتناسب

مع المساحة الموجودة في عمق اللوحة. بل حرى بنا أن نؤكد أن Vermeer ككل مبدع له طابعه الخاص في صياغة سيمفونيته التي يعزفها بالأشكال والألوان والضوء والظلال.

### ب- من حيث الألوان:

يستخدم Vermeer الألوان الأكثر ندرة وهو يتمتع بحس فني رفيع، تميز به عن فناني فينيسيا في اللوحة محل الدراسة حيث استخدم الرسام جميع الألوان الأساسية: الأزرق الأحمر الأخضر الأصفر البني الرمادي والأبيض.

ويكفي السحر في مزج الألوان وتوازنها ونظام استدعائها (مثال اللون الأحمر والأزرق الموجودان في كل أجزاء اللوحة... إلخ) على غرار النوتة الموسيقية المنفصلة في اللحن والتي تؤثر في وجدان المستمع لأنها غير متوقعة.

يوجد لدي Vermeer ألوان منفردة وغير مكرره باللوحة مثل اللون الوردي لغطاء الرأس الذي يخترق الخط الأفقي للصليب على أرضيه خضراء. لذا فإن السعادة التي يبعثها هذا اللون الوردي في خضم سيمفونية الألوان يحاكي "الشق الصغير في الجدار الأصفر" كما يراه Marcel Proust.

كما يوجد القليل من اللون الأزرق أعلى غطاء رأس الرجل الشرقي- اليهودي بالتأكيد- والذي يقف على مقربة من ماري Marie. يتميز هذا اللون الأزرق بروعته وهو موجود أيضاً على معطف العذراء، ولكن بصورة فريدة، بجانب هذا الأزرق، يوجد لون نعجز عن وصفه أعلى غطاء رأس الرجل الشرقي أو اليهودي الآخر. وتعتبر هاتان الرأسان من حيث التكوين والتلوين، بالإضافة إلى رأس الفتاة ذات الخمار *Jeune fille au Turban*، تعتبر من أجمل ما قدم في التصوير الزيتي. ويكتمل بهاء المنظر في الجزء الأعلى من اللوحة بوجود هذه القطعة من السماء الصافية ذات اللون الأزرق المائل للخضار كأنقى حلية، هذه السماء الحاملة التي تضيء على المكان جمالاً لا يضاهيه جمال، وتنتشر الرحمة الإلهية على المشهد الدرامي للألم الإنساني.....

ونجد هذه السماء الحانية التي يعجز المرء عن وصفها في لوحة *Dame debout à l'épINETTE* الموجودة على جدار ب National Gallery. فإذا ما كانت سماء هذه اللوحة ليست لـ Vermeer فإن يده - أعنى تقنيته- حاضرة. مثلها مثل بقية اللوحات المعلقة والتي تزين الجدران الداخلية للـ Gallery. حتى في لوحة *le cupidon* إله الحب المعلقة على الحائط داخل لوحة *Dame*

*debout à l'épINETTE* تتناغم الألوان الأسمر الفاتح والأسمر الداكن، والأخضر الفاتح، حيث يمكننا ملاحظة هذا النسق اللوني الدقيق أيضاً في لوحة حمل الصليب، في المنظور الأمامي والمنظور الأولى على الأرض من الطرف المنخفض للكادر تجاه اليمين وحتى مجموعة St - Pierre. إن تصوير تفاصيل الأرض التي تدور عليها أحداث المشهد من حيث

الرسم وانتقاء الألوان من شأنه أن ينم على عظمة هذا الفن ولم نفرغ بعد، إذ أننا نندهش بمجرد النظر إلى البقع الداكنة الموجودة على خشب الصليب والتي تصل مناظير وألوان اللوحة القطرية.

فلننظر لهذه الألوان المعبرة والتي استطاع Vermeer أن يخلق بينها نوع من التجانس لما أوتى من موهبة فطرية في جناس الألوان دون غيره. إن Vermeer بما لديه من موهبة استطاع أن يخلق هذه الألوان الساطعة. فعلى سبيل المثال اللون الأزرق للعذراء يجاور اللون الأخضر لمادلين Madeleine تماماً كلوحة *La lettre d'amour* الموجودة بامستردام . ففي لوحة *La lettre d'amour* نجد الخادمة مرسومة باللون الأزرق بينما أحتفظ بالأصفر للسيدة التي تقف بجانبها ففي اللوحتين توجد الألوان على نفس الخطوط حيث يعتنق الأزرق الخط الطولي بينما يتلون المنحنى باللون الأخضر.

وتتجانس البقعة الحمراء المباغثة بالساق اليسرى للسجان مع الأزرق الداكن لمعطف المسيح المخلص في حالة من التطابق مع لوحة *l'atelier* ، وفيها البقعة الحمراء في ساقى الفنان في تناغم مماثل مع الأزرق الداكن لملابسه وللكرسي .

وفي لوحة حمل الصليب *portement de croix* يوجد ثلاث حزم للألوان : حزمة الأحمر والأزرق والأخضر . حيث توجد كل حزمة من هذه الألوان بدرجاتها وظلالها التي يجب توزيعها على مجمل اللوحة الزيتية ، كما يجب مجانسة هذه الألوان حين يتم توزيعها على أرضية اللوحة المحايدة ، حتى أن هذه الأرضية المحايدة يجب التحكم فيها حتى تتناسق مع الألوان السائدة : فنجد أن أرضية حمل الصليب مكونة من : الأسمر ، الأخضر والرمادي ، و أن اللون الأخضر الذي يحاصر مجموعة القديس بيير St - Pierre في حالة من التوازي الخلاب بحيث يبرز بصورة أخاذة الطرف الوردي والطرف الأزرق لغطاء الرأس كما سبق وأشرنا. وفي هذا اللون الأخضر درجات الأخضر الشاحب ، و الأخضر المائل للإحمرار و الأخضر المائل للرمادي ، .. إلخ بالإضافة الى الأخضر الفاتح والداكن ،

....

وتتناسق كل هذه الألوان بصورة دقيقة بفضل التحكم المتنوع في الضوء باللوحة. مما يدعونا للجزم بأن هذه اللوحة الزيتية تخص Vermeer مبدع الجمال .

### ج- الضوء :

أن الضوء في لوحات Vermeer طبيعي ، مليء بالمفاجآت ، وهو نتاج مدة طويلة من التأمل والملاحظة للطبيعية نفسها ، ولا أتصور وجود رسام في العالم استطاع أن يدرس ويلاحظ ويتحكم في الضوء والظل مثل Vermeer.

واللعب بالأضواء والظلال يخلق تنوعاً غير محدود للمناظر الجمالية حسب وضعية الأشياء والأشكال التي تقوم بدورها بالتحكم بالضوء فتصدده وتحجبه أو تسمح بمروره. وقد قام الرسام Pieter de Hooch وزملاؤه بتبسيط هذه العملية كما نجح Vermeer في عرضها على صورتها المعقدة الطبيعية، بكل تفاصيلها.

إن إبداع اللوحة الفنية عند Vermeer بات مرتبطاً بالشكل واللون والضوء ألا وهي العناصر المرتبطة ارتباطاً وثيقاً فيما بينهما من أجل بعث الحياة في العمل الفني. ففي أقل التفاصيل، كما في مجمل اللوحة، كل عنصر من العناصر المتصلة بقوة، يساهم في إخراج الانطباع العام، وفي خلق هذا السحر المنبعث في المادة الساطعة والمشرقة "المعجونة باللون والضوء".

وإذا كان الضوء في لوحة *Le portement de croix* يميل إلى الفسفوري الباهت والأخاذ والمتعدد العناصر كما يحلو ل Vermeer. فلننظر باستمتاع للضوء الهرمي والذي يكسو معطف Véronique فيروينك و يغمر ذراع الطفل بالإضافة للقماش الأبيض الذي تستخدمه ماري -مادلين Marie Madeline لمسح أعينها والضوء الذي ينير خلفية وجه الطفل الذي يتوسطه تجويف أنفه.

نفس هذه المعالجة للضوء تتكرر في لوحة *Le Collier de Perles* عقد اللؤلؤ، حيث نجدها بجوار قائم المنضدة بنفس الشكل والتجويف الناتجين عن استدارة وبتوء هذه القطعة من الأثاث المنحوتة. مثال آخر: هذا الركن الساحر الذي خلقه اللون والضوء أعلى السور ذي الفتحات والواقع بين الجزء الأعلى للخط الرأسي المائل للصليب وباحة البرج، نجده بالضبط علي المنضدة في لوحة *السيدة ذات الرداء الأزرق la jeune femme en bleu* بأمستردام، بين الخط الرأسي المنحني لظهر الكرسي ومنحنى بطن السيدة الحامل. كما أن اللمسة المضيئة الموجودة على الذراع الأيمن للسجان موجودة أيضاً على الذراع الأيسر لبائعة اللبن *la laitière*، كما نجد هذا الانسياب الضوئي على القماش الأبيض الممدود من قبل véronique على ثنايا المعطف في لوحة *La Dame au chapeau rouge* ذات القبعة الحمراء.

وأخيراً، فإن هذه الألوان المضيئة موجودة على الأرض المتعرجة للركن الأسفل لليمين للوحة *La joueuse de Luth* الموجودة بواشنطن وفي لوحات أخرى. فليس لنا أن نتعجب لهذا الخضاب بالألوان الذي يستدعي تقنية الرسم بالتنقيط لدى الإنطباعيين والذي يفصلهم عن هذه اللوحات قرنين من الزمان، حيث أن الإثنين قوامهما مراقبة ورصد الطبيعية بصورة مباشرة. غير أن الطبيعة ترخر بعدد لا محدود من المشاهدات، يكفينا النظر لما تفعله من مقارنة ومجانسة ألوان الزهور والطيور كالأزرق مع الألوان الساخنة: كالأخضر المتوهج والأحمر

الساطع،فنددهش لتنوع وندرة الصبغات التي بجعبتها ، كتأثيرات الضوء المختلفة والرائحة في أصغر ركن. وعلي سبيل المثال فإن أي غرفة تشرف على حديقة حيث ينفذ إليها الضوء عبر الأشجار ثم من فتحات النوافذ فيقع ، في كل ساعة من اليوم ، مع شروق الشمس وغروبها ، على الجدران الداخلية المزينة باللوحات الزيتية ، محدثاً هذا التنوع الثرى ، الفريد والمددهش من التأثيرات .

لذا فكل فنان متأمل ومحكي للطبيعة ، يضمن استدامة فنه وحفظه من الإندثار . إن اللوحة النموذجية لـ Vermeer هي التي تصلح لكل زمان. فهو مجدد حتى وأن كان كلاسيكي وكل ناقد للفن مخضرم يجد لديه صورة مشعة وجمالية للطبيعة كما صورتها اليد البشرية .

## Notes :

- 1 M. Sabri (1890-1978). Dès son plus jeune âge, ses études renforcent son goût pour la poésie qui occupe une place de choix dans la vie de l'historien, nous nous référons à cet égard à la liste de ses ouvrages écrits en arabe et diffusé sur le site de la bibliothèque centrale de l'université du Caire. Il occupa plusieurs Postes : enseignant à l'École normale (1924), à l'Université du Caire (1925), à l'École de langue arabe (1927) ; directeur de la Mission égyptienne à Genève (1934- 1937); des Éditions égyptiennes (1938); vice-directeur de la Bibliothèque nationale; suite au rejet de sa promotion, il intente un procès à l'État et démissionne. Iman Farag « Les manuels d'histoire égyptiens ». Genèse et imposition d'une norme ». *Genèses* 2001/3 (no44), p.4-29. DOI 10.3917/gen.044.00044
- 2 Nous exprimons toute notre reconnaissance à l'égard de Madame Mona M. Sabri, la fille de l'historien, pour nous avoir donné la permission d'accéder à ces documents.
- 3 Cf. notre article Amani Mostafa, *Coloniser l'isthme de Suez entre tentations et tentatives : le point de vue d'un historien égyptien* Bulletin of the Faculty of Arts Volume 80 Issue 4 April 2020, et où on a présenté les œuvres de M. Sabri publiées dans les deux langues française et arabe.pp.9-10.
- 4 Fig 1, tableau illustratif du recensement que nous avons fait de la collection privée de M. Sabri.
- 5 P.P Rubens, peintre flamand, grand maître de l'art baroque, Selon l'encyclopédie universalis: « On connaît peu ses dessins et mal ses débuts, qui se sont enrichis au XXe siècle de quelques importants inédits. Rubens, à cet égard, reste l'un des rares grands maîtres anciens dont réapparaissent encore des œuvres inconnues : le fait mérite d'être relevé qui prouve avec éclat le caractère étonnamment vaste, divers et polymorphe de ce génie de la peinture » article écrit par Jacques Foucart conservateur des Musées nationaux, service d'études et de documentation, département des Peintures, musée du Louvre. WWW.encyclopedie.universalis.fr
- 6 Peintre et graveur néerlandais (plus de 300 gravures certaines) et le plus grand aquafortiste de l'histoire de l'art. Patricia Fride -Carrassat, *Les Maîtres de la peinture*, éd. Larousse, Paris, 2010.p.136.
- 7 « Johannes Vermeer, dit Vermeer de Delft (1632-1675), peintre néerlandais (...) Vermeer porte son attention sur les scènes de genre en intérieur. Il privilégie le thème de la lettre, de la musique, saisis dans l'intimité de la femme, parfois en présence d'un homme au rôle secondaire. Il peint des portraits, deux paysages urbains, de rares scènes religieuses et mythologiques, sur un support de toile ou de bois. À ses débuts il réalise de grands formats qu'il réduit ensuite pour les sujets d'atmosphère plus intime. » Patricia Fride -Carrassat, *Les Maîtres de la peinture*, op.cit., pp140- 141.
- 8 La publication et la traduction du plus long de ces manuscrits pourraient aussi enrichir le corpus du cours de civilisation destiné aux étudiants de la deuxième

année du département de langue et de littérature française de l'université du Caire. En fait, la réforme de la maquette de 2019 qui entrera en vigueur en octobre 2024, consacre au second semestre 4 heures de cours à la civilisation des 16<sup>ème</sup> et 17<sup>ème</sup> siècles. L'analyse et l'interprétation des œuvres d'art est une partie inhérente du descriptif de la matière.

<sup>9</sup> Annexe 1 fig (1)

<sup>10</sup> Parmi les nombreux portraits réalisés par Rubens de sa seconde épouse Hélène Fourment, nous citons : d'après Max Roses dans son grand ouvrage sur Rubens: *Un berger et une bergère, Hélène Fourment portant ses gants à la main, Hélène Fourment assise dans un fauteuil, Hélène Fourment au Carosse, suivie de son fils Franz, Le jardin d'amour* ...etc. . Max Roses, *L'œuvre de P.P. Rubens, Histoire et description de ses tableaux et dessins*, volume IV, éd. Jos MAES, Anvers, 1890.

<sup>11</sup> Annexe1 fig (2).

<sup>12</sup> Annexe 1 fig (3).

<sup>13</sup> Annexe 1 fig (4).

<sup>14</sup> Nous publions les 4 manuscrits dans l'annexe (2) pp.20-28 du présent article.

<sup>15</sup> Katalin Szuhaj, Le portrait satirique baroque. L'œuvre de Charles-Timoleon de Sigogne dans le reflet d'une analyse comparée de l'art du dessin et de la peinture. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 2009. P.25

<sup>16</sup> Comme le disait M.Sabri et d'après le témoignage de Mme Mona Sabri, la fille de l'historien.

<sup>17</sup> Katalin Szuhaj, *Ibidem*.

<sup>18</sup> La traduction du manuscrit intitulé « *Un nouveau Vermeer, Portement de croix* » se trouve dans l'annexe 3 de la page 29 à la page 38.

<sup>19</sup> Les quatre tableaux se trouvent dans l'annexe (1) de cet article, pp.16-19. Toute reproduction des tableaux est réservée aux ayants droits.

<sup>20</sup> « D'après l'intellectuelle Céza Nabaraoui (1897-1985), corédactrice avec Hoda Charaoui de la revue féministe *l'Égyptienne*, le goût du collectionneur pour l'art français oriente considérablement les activités de la société des Amis de l'Art, au détriment des artistes locaux. Il est vrai que toute les expositions financées par Khalil seront dédiées à l'art européen, un parti pris qui aura également une influence significative sur les premières acquisitions du Musée d'Art moderne égyptien » N. Radwan, *Les modernes d'Égypte –une renaissance transnationale des beaux-arts et des arts appliqués, Etudes culturelles et sociales sur le Moyen-Orient*, éd. Peter Lang, Berne, Suisse, 2017. Op.cit., p.139.

<sup>21</sup> *Idem*, pp.135-143.

<sup>22</sup> Comme l'explique Pierre Beppi-Martin (1869-1954), chargé de réorganiser le musée en 1935, la collection répond à des objectifs pédagogiques puisqu'elle représente les différentes écoles de l'art européen et « permet aux gens désireux de se cultiver, de prendre contact avec l'art s'ils ne peuvent pas se rendre dans

- les capitales d'Europe ». N. Radwan p.143.
- 23 *Ibidem.*
- 24 *Idem*, p.135.
- 25 « Pour s'en tenir à une archéologie succincte du terme **baroque**, rappelons qu'il était chargé à l'origine d'un sens péjoratif dénonçant les fausses valeurs comme l'emphase, l'artificiel, l'illusion, l'irrationnel, la bizarrerie, l'ostentatoire, (.....).Il faut attendre la fin du XIXème siècle pour que le terme soit débarrassé de toute nuance péjorative et soit utilisé pour désigner à la fois une période historique recouvrant plus ou moins le dernier tiers du XVIème siècle et les deux premiers du XVIIème siècle, et une réalité stylistique correspondant aux productions artistiques postérieures à la Renaissance et antérieures(ou contemporaines) au classicisme du XVIIIème siècle. » Ralph Dekoninck, *Contre-Réforme et art baroque, à la recherche d'une troisième voie*, pp.115-129.
- 26 « Le portrait prend une importance croissante dans une société dans laquelle la bourgeoisie et les marchands s'affirment de plus en plus au milieu de puissantes cours. Les représentations d'individus luxueusement vêtus contribuent à l'affirmation de leur autorité. La mode s'étend dans toute l'Europe, y compris en France, où cette pratique n'est pourtant pas classée par l'Académie parmi les genres nobles que sont la peinture d'histoire, la peinture mythologique et l'allégorie » Raymond Balestra, *Portrait et autoportrait*, Conseiller Pédagogique Arts Visuels / DSDEN 06 Raymond.Balestra@ ac-nice.fr. p.15
- 27 Nadeje Laneyrie- Dagen, *Lire la peinture*, dans l'intimité des œuvres, éd. Larousse, paris, 2012.p.2.
- 28 À l'époque contemporaine, les artistes se sont attachés à maîtriser la manière dont sont désignées leurs œuvres. (...) Picasso, relativement indifférent à la question, a inventé le titre de ses grands tableaux *Guernica* ou *les massacres de Corée*. Mais *Les Demoiselles d'Avignon* ont été désignées par ses amis et premiers spectateurs du tableaux ». Nadeje Laneyrie- Dagen, *Lire la peinture*, op.cit., p. 7.
- 29 *Ibid*, p.6.
- 30 « *Dire l'authenticité d'une œuvre d'art* », Françoise Labarthe, Etudes et commentaires/Chroniques, Recueil Dalloz, 15 mai 2014-n=18.
- 31 Colette Nativel, *Peter Paul Rubens « l'Homère de la peinture ? »* in *Homère à la Renaissance, Mythe et transfigurations*, collectif sous la direction de Louisa Capodiecici et philip Ford, Collection d'histoire de l'art, Académie de France à Rome13, Paris: Somogy éd. d'Art, 2011.
- 32 Patricia Fride -Carrassat , *Les maîtres de la peinture*, op.cit., pp.111-113.
- 33 « unique exemple d'un cycle commandé par une reine de France pour mettre en scène sa propre histoire, la série de tableaux réalisés par Rubens entre 1622 et 1625 offre un témoignage exceptionnel de la figure royale féminine telle qu'elle

- entend paraître, toujours à la limite des normes institutionnelles imposées par la couronne » Fanny Cosandy, *Représenter une reine de France, Marie de Médicis et le cycle de Rubens au palais du Luxembourg*, Clio, Femme, Genre, Histoire (en ligne) 19/2004, mis en ligne le 27 novembre 2006, p.1 pp.1-14.
- 34 À l'occasion de son mariage avec Hélène Fourment, Rubens écrit : « *J'ai décidé de me marier parce que j'ai constaté que je n'étais pas encore prêt pour le célibat. J'ai choisi une jeune femme de bonne famille bourgeoise alors que tout le monde me conseillait d'épouser une femme de la noblesse. Mais je redoutais l'arrogance, ce mal général de la noblesse, surtout chez les femmes. C'est pourquoi j'ai choisi une jeune fille qui ne rougirait pas lorsqu'elle me verrait prendre mes pinceaux. Pour être honnête, il me semblait dur de perdre le précieux trésor de la liberté en échange des étreintes d'une vieille femme.* » Rubens au savant Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, Anvers, 18 décembre 1634, in catalogue P.P. Rubens, maison Rubens, les temps forts, éd. Bert watteuw, Bruxelles, Rubenshuis, 2021, p.10.
- 35 « *La Petite pelisse*, (1635-1640), est sans conteste le portrait le plus intime et le plus intimiste que Rubens ait réalisé de sa jeune épouse et qui nous soit parvenu. Car on sait qu'elle a brûlé des toiles à la mort de Rubens, des toiles qu'on dit obscènes. » Etienne Chamonard-Etienne, *Mythes et métaphores du regard chez Rubens. Aveuglement et toute-puissance de l'œil désirant*, Art et histoire de l'art. Université Jean Monnet-Saint-Etienne, sous la direction de Jean -Pierre Mourey, 2010, français, p.175.
- 36 M. Sabri, Manuscrit *du Portrait d'Hélène Fourment*.
- 37 *Ibidem*.
- 38 Patricia Fride -Carrassat, *opcit*, p.13.
- 39 *Ibidem*
- 40 *Ibid*, p.137.
- 41 *Histoire de l'art, architecture, sculpture, peinture*, éd. Hachette, paris 1996, p.170.
- 42H. de Groot, catalogue raisonné, R., n= 559.
- 43 H. de Groot n=539.
- 44 M.Sabri, manuscrit ***Portrait de l'artiste***.
- 45 Sandra Deslandes, *Les stratégies visuelles chez Vermeer ou le paradoxe du spectateur*, mémoire présenté, comme exigence partielle de la maîtrise en Histoire de l'Art, université du Québec à Montréal, service des bibliothèques, octobre 2013. P.32.
- 46 *Ibidem*.
- 47 *Ibidem*.
- 48 M.Sabri, manuscrit , *Portement de Croix* , p.II.
- 49 « Vermeer a commencé sa carrière comme peintre de l'histoire. Les deux toiles de composition similaire ***Le Christ chez Marthe et Marie*** et ***Diane et ses***

*nymphes*, cette dernière en mauvais état de conservation, doivent être datée avant *l'entremetteuse*, c'est-à-dire dans les années où Vermeer est reçu à la guilde de Saint Luc entre décembre 1653 et 1656. En dépit d'exécutions de paysages, de natures mortes et de scènes d'intérieur les peintres hollandais du XVIIème siècle ont continué de souscrire à l'idée, importée d'Italie, que la forme la plus noble de l'art est la peinture historique. » *Tout Vermeer*, texte de A. Blankert, traduit par Aline Dardellet Diana Grange-Fiori, éd. Flammarion, Paris, 1981. P.5.

50 Sandra Deslandes, op.cit., pp.33-34.

51 "D'une façon plus large, tout ce que la Réforme protestante avait pointé du doigt comme perversion d'une foi pure et authentique est revalorisé comme fondement de l'identité catholique : affirmation de la primauté de saint Pierre et des Papes, ses successeurs, de l'utilité des sacrements et des œuvres, défense et illustration de la Vierge immaculée, du culte des saints qu'on représente favorisés de visions ou d'extases mystiques ou subissant avec volupté les plus affreux supplices » Ralph Dekoninck, *Contre-Réforme et art baroque, à la recherche d'une troisième voie*, in *L'histoire au prisme de l'image*, J.-L. M. Delwart et M. Masson (éds), Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2002, p.120.

52 Ibidem.

53 M. Sabri manuscrit, Portement de Croix, p. III.

## Corpus

- M. Sabri, Manuscrit dactylographié (1page) Rubens: *Hélène Fourment*, sans date.
- M. Sabri, Manuscrit dactylographié (1page) Rembrandt : *Une vieille femme se chauffant les mains*, sans date.
- M. Sabri, Manuscrit dactylographié (1page) Rembrandt: *Le portrait de l'artiste*. Sans date.
- M. Sabri, Manuscrit dactylographié (6pages) Vermeer: *Le portement de Croix*, sans date.

**Ouvrages du XIXème siècle:**

Max Roses, *L'œuvre de P.P. Rubens, Histoire et description de ses tableaux et dessins*, volume IV, éd. Jos MAES, Anvers, 1890.

**Bibliographie****ARTICLES**

- Amani Mostafa, *Coloniser l'isthme de Suez entre tentations et tentatives : le point de vue d'un historien égyptien* Bulletin of the Faculty of Arts Volume 80 Issue 4 April 2020.
- Colette Nativel, *Peter Paul Rubens « l'Homère de la peinture ? »* in *Homère à la Renaissance, Mythe et transfigurations*, collectif sous la direction de Louisa Capodiecici et Philip Ford, Collection d'histoire de l'art, Académie de France à Rome13, Paris: Somogy éd. d'Art, 2011.
- Fanny Cosandy, *Représenter une reine de France, Marie de Médicis et le cycle de Rubens au palais du Luxembourg*, Clio, Femme, Genre, Histoire (en ligne) 19/2004, mis en ligne le 27 novembre 2006.
- Françoise Labarthe , « *Dire l'authenticité d'une œuvre d'art* » , Etudes et commentaires/Chroniques, Recueil Dalloz, 15 mai 2014-n=18.
- Iman Farag « Les manuels d'histoire égyptiens ». Genèse et imposition d'une norme ». Genèses 2001/3 (no44), p.4-29. DOI

10.3917/gen.044.00044

-Jacques Foucart conservateur des Musées nationaux, service d'études et de documentation, département des Peintures, musée du Louvre.

WWW.encyclopedie.universalis.fr

- Katalin Szuhaj, *Le portrait satirique baroque. L'œuvre de Charles-Timoleon de Sigogne dans le reflet d'une analyse comparée de l'art du dessin et de la peinture*. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, 2009.
- Ralph Dekoninck, *Contre-Réforme et art baroque, à la recherche d'une troisième voie*, in *L'histoire au prisme de l'image*, J.-L. M. Delwart et M. Masson (éds), Louvain-la-Neuve, Université catholique de Louvain, 2002, pp.115-129.

## OUVRAGES

- A. Blankert, *Tout Vermeer*, traduit par Aline Dardel et Diana Grange-Fiori, éd. Flammarion, Paris, 1981.
- Histoire de l'art, architecture, sculpture, peinture*, éd. Hachette, Paris 1996.
- Nadeje Laneyrie- Dagen, *Lire une peinture, dans l'intimité des œuvres*, éd. Larousse, Paris, 2012.
- N. Radwan , *Les modernes d'Égypte –une renaissance transnationale des beaux- arts et des arts appliqués, Etudes culturelles et sociales sur le Moyen-Orient*, éd.

Peter Lang, Berne, Suisse,2017.

-Patricia Fride -Carrassat, *Les Maîtres de la peinture*, éd. Larousse, Paris, 2010.

## MEMOIRES

Sandra Deslandes, *Les stratégies visuelles chez Vermeer ou le paradoxe du spectateur*, mémoire présenté, comme exigence partielle de la maîtrise en Histoire de l' Art, université du Québec à Montréal, service des bibliothèques, octobre 2013.

**Thèses**

Etienne Chamonard-Etienne, *Mythes et métaphores du regard chez Rubens. Aveuglement et toute-puissance de l'oeil désirant Emilie*. Art et histoire de l'art. Université Jean Monnet-Saint-Etienne, sous la direction de Jean -Pierre Mourey, 2010.Français.

**Catalogues de Musée**

P.P. Rubens, maison Rubens, *Les temps forts*, éd. Bert Watteau, Bruxelles, Rubenshuis, 2021.