



Archipel

Études interdisciplinaires sur le monde insulindien

94 | 2017

Varia

A la recherche des ateliers perdus. Peinture sous verre et production en série à Java

Looking for lost workshops. Reverse glass painting and mass production in Java

Jérôme Samuel



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/archipel/485>

DOI : 10.4000/archipel.485

ISSN : 2104-3655

Éditeur

Association Archipel

Édition imprimée

Date de publication : 6 décembre 2017

Pagination : 143-169

ISBN : 978-2-910513-78-8

ISSN : 0044-8613

Référence électronique

Jérôme Samuel, « A la recherche des ateliers perdus. Peinture sous verre et production en série à Java », *Archipel* [En ligne], 94 | 2017, mis en ligne le 06 décembre 2017, consulté le 02 juillet 2023.

URL : <http://journals.openedition.org/archipel/485> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/archipel.485>

Tous droits réservés

JÉRÔME SAMUEL¹

À la recherche des ateliers perdus. Peinture sous verre et production en série à Java

L'abondance et la richesse thématique de la peinture sous verre² à Java sont aujourd'hui bien établies (Hooykaas-van Leeuwen Boomkamp 1939 ; Samuel 2005, 2013, 2014 a et b ; Sasaki 1987, 1989), ainsi que l'histoire, dans ses grandes lignes au moins, de ses développements. On sait qu'entre la fin du XIX^e siècle et les années 1960, elle y a rencontré un immense succès auprès de toutes les catégories sociales, et il est probable que plusieurs millions de pièces y ont été produites, destinées à l'affichage dans les intérieurs privés aux fins de protection, de propitiation, d'édification, d'affirmation de statut, ou encore de simple ornementation.

Nous disposons d'une vue d'ensemble de cette production grâce à une base de données iconographique de la peinture sous verre indonésienne constituée par nos soins à partir du milieu des années 2000, principalement auprès de collectionneurs publics et privés, d'antiquaires et de peintres³. L'essentiel de l'enquête a porté sur les régions de culture javanaise (Java Centre et Est,

1. Centre Asie-du Sud-Est, CNRS/EHESS/INaLCO, Paris.

2. Par peinture sous verre nous entendons toute image reproduite au revers d'un support verrier (principalement une feuille de verre) et qui se regarde à travers le support. Le processus pictural est donc mené à rebours des autres supports ; il commence par les détails de premier plan et finit avec le fond. Le peintre exécute ainsi une peinture inversée, en miroir, de ce qu'il veut donner à voir. Ici, la dénomination « Java » employée sans plus de précision désigne toujours les régions de culture javanaise de l'île de Java (Cirebon, Java Centre et Java Est).

3. Pour mener cette collecte, j'ai bénéficié de plusieurs crédits de mission de la part du Centre Asie du Sud-Est (Paris, CNRS-EHESS-Inalco) et d'un congé pour recherches ou conversions thématiques accordé par l'Inalco (CRCT, septembre 2011-août 2012).

région de Cirebon incluse) et Jakarta, avec quelques sondages à Bali et à Sumatra ouest. Cette base de données, toujours en cours d'enrichissement, réunit aujourd'hui 2 043 pièces. Environ 1 400 d'entre elles ont été produites à Java antérieurement au courant de revitalisation des arts dits « traditionnels » initié au milieu des années 1970 ; c'est à ces pièces que nous nous référons ici. Cet ensemble permet des recherches systématiques et des analyses tant qualitatives que quantitatives. Par l'identification de séries thématiques, stylistiques ou autres, de variantes régionales ou dans le temps, il devient possible d'étayer les quelques éléments de chronologie dont on dispose et de déterminer l'extension et les usages des thématiques (du *wayang*, musulmane, historique, sociétale, etc.), des sujets (tel personnage de *wayang*, les vues de mosquées, les couples de mariés, etc.), des motifs iconographiques (le train, sur les vues de la mosquée de Demak ; les attributs de telle figure apotropaïque, etc.) ou simplement décoratifs (usage des frises, décors floraux, draperies, etc.).

Cependant, de nombreuses zones d'ombres subsistent : on ne sait quand ni comment exactement la peinture sous verre a commencé d'être pratiquée à Java – sans doute pas avant le courant du XIX^e siècle – et il reste difficile de dater les pièces, au-delà d'une périodisation très générale. On en sait aussi peu sur les modèles utilisés pour reproduire les sujets, or les techniques mêmes de la peinture sous verre en font, à Java comme en Europe, un art de la reproduction, y compris en de grandes quantités⁴.

Il en va de même des conditions de production des pièces. En effet, si la peinture sous verre a été un objet de consommation courante dans la société javanaise pendant un demi-siècle au moins, y compris dans les milieux ruraux, la production individuelle par des peintres plus ou moins spécialisés dans cette activité n'a pu suffire à répondre à la demande. Il faut alors envisager l'existence de petits ateliers très dynamiques, capables de produire plusieurs centaines à plusieurs milliers de pièces par an.

On touche ici à un sujet classique des recherches sur cet art en Europe, tout spécialement entre la fin du XVIII^e et la fin du XIX^e siècle. Des travaux déjà anciens qui abordent la question sous son aspect économique, ont permis de déterminer l'existence de centres de production – parfois de les identifier –, de connaître leur mode de fonctionnement, leurs réseaux de distribution et même de quantifier avec plus ou moins de précision leur production⁵. L'étude de ces ateliers

4. Les modèles de papier, nécessaires pour les sujets les plus complexes, peuvent être des patrons établis par les artisans eux-mêmes, mais aussi des planches imprimées ou lithographiées, parfois de simples vignettes parues dans la presse. Par ailleurs, toute peinture sous verre peut également être reproduite par calque.

5. On dispose ainsi d'évaluations sur la production sous-verrière de bourgs bavarois (Raimondsreuth) et autrichiens (Sandl) au XIX^e siècle, qui montrent que les quantités peuvent dépasser les 30.000 pièces par an, mais il s'agit d'un fonctionnement proto-industriel. Voir Keim 1968, p. 316 (n. 2) et, surtout, Lepovitz 1983.

repose en partie sur des sources écrites (archives privées, paroissiales ou d'état-civil), mais s'appuie aussi sur les peintures elles-mêmes, qui forment parfois de très grandes séries. Parmi les critères internes les plus déterminants, outre le style ou les sujets reproduits, figurent les décors et motifs décoratifs, car ils font souvent office de signature d'atelier ou de caractéristique régionale ou locale⁶.

À Java, le profil-type de l'artisan sous-verrier est celui du peintre rural indépendant, produisant à la commande, souvent *dalang* ou facteur de marionnettes de cuir – ce qui fait de lui un spécialiste de l'iconographie du *wayang* – et pour qui la peinture n'est qu'une activité de complément. À côté de cela, l'absence totale de sources écrites et la brièveté des séries de peintures qui nous sont parvenues, rendent difficile l'identification d'éventuels ateliers. Par ateliers, nous entendons des structures parfois très petites (moins de trois artisans), mais spécialisées dans la production sous-verrière, répondant à une demande suffisamment soutenue pour constituer des stocks destinés à alimenter un réseau de distribution et dont le produit des ventes constitue la principale source de revenus de leurs membres.

Concernant Cirebon et dans sa région, il a été possible d'identifier au moins un centre de production et réseau de distribution de peintures sous verre. Tous deux ont été actifs au cours des années 1920 et 1930, et un temps animés par un certain 'Umar Arfan, un Hadhrami (Samuel 2014b). Les peintures concernées représentent presque exclusivement des vues de bâtiments, qui paraissent toutes reproduites à partir de modèles de papier (gravures, photos, etc.). Il s'agit surtout de bâtiments culturels musulmans, et ces objets offrent une remarquable unité matérielle : mise en valeur des sujets avec de larges passe-partout blancs, légendes en caractères *jawi* encadrées d'étoiles, taille plus ou moins standardisée des feuilles de verre, profilage particulier des baguettes de bois du cadre (Samuel 2014a et b).

Pour Yogyakarta, il se trouve qu'un ou plusieurs ateliers ont été observés par Jacoba Hooykaas-van Leeuwen Boomkamp (désormais Hooykaas) lors d'une enquête menée à la fin des années 1930⁷ et dont les résultats ont été publiés en 1939 par la revue *Djâwâ*. Il semble que cette enquête l'ait aussi conduite à acquérir plusieurs dizaines de pièces, dont vingt sont reproduites dans son article⁸. Malheureusement, aucune de ces images n'est attribuable

6. Comme l'explique François Lotz pour l'Alsace aux XVIII^e et XIX^e siècles, « les ateliers non identifiés sont groupés en fonction de leur décoration, ou encore en fonction d'un élément caractéristique. C'est ainsi que l'on parle des ateliers à décoration florale, des ateliers à rideaux, des peintures à fond blanc, de celles à passe-partout blanc, de celles à bordure blanche inférieure, des celles à draperies inférieure et de celles à guirlande dans le haut. Ce classement est aujourd'hui considéré comme classique. » (Lotz 1979, p 35). On trouvera des exemples dans Keim 1968, Kieffer 1971-1972, Linckenheld 1934-35 et Lotz 1979.

7. Elle ne précise pas le nombre d'ateliers visités, mais décrit en détail un atelier et laisse entendre une autre provenance pour certaines peintures.

8. Ces peintures ont été conservées au Java Instituut puis au Musée Sono Budoyo. Dix-sept d'entre elles ont pu être photographiées par l'équipe de Seichi Sasaki (Université Tama, Tokyo)

avec certitude à l'atelier dont elle décrit le fonctionnement ; de plus, certains des clichés ont été recadrés et les reproductions privées de leur frise caractéristique⁹.

L'atelier visité par Hooykaas, situé dans le quartier de Gowongan, comprend six personnes. Le propriétaire, javanais et qui tient son métier de son père, rapporte-t-elle, dispose des cartons ou modèles ; à cet égard, Hooykaas mentionne des planches de *wayang* imprimées. Certains ouvriers, probablement les plus exercés, sont chargés du tracé des contours et de la mise en couleurs, l'application des couches d'arrière-plan étant confiée à d'autres, de même que l'encadrement, effectué sur place. La production « est livrée au Chinois » chaque jour – cette fréquence est en soi une indication quantitative – puis mise en vente dans les quincailleries au nord du marché ou écoulée à l'occasion des grandes fêtes musulmanes (Hooykaas 1939, p. 55), peut-être aussi par colportage. Il est difficile de mesurer la production de cet atelier de peinture sous verre, mais s'il s'agit d'un « produit de masse », pour reprendre l'expression de Hooykaas (1939, p. 60), elle peut se monter à 20 à 30 peintures par semaine, soit 1 000 ou 1 500 pièces annuelles. Cette estimation, plausible eu égard à la division du travail assez poussée observée par Hooykaas, reste très en-deçà des ateliers européens (voir note 5 ci-dessus), mais la complexité des sujets javanais est plus grande, ainsi que les formats relevés par Hooykaas : jusqu'à 34 x 42 cm pour les pièces bon marché et 45 x 55 cm pour les peintures de qualité supérieure¹⁰.

L'ensemble des quelque 1 400 peintures sous verre « anciennes » collectées comprend 86 pièces caractérisées par une unité des sujets, des styles et, surtout, des éléments de décors, de même nature que celle des ateliers européens évoqués plus haut. Les deux principales séries de ce petit corpus se caractérisent par l'emploi de frises homogènes et très élaborées, qui pourraient faire office de marques d'atelier¹¹ : atelier « aux demi-cercles » (14 items) et atelier « aux rinceaux » (19 items). La localisation de ces ateliers ne fait guère de doute car toutes les pièces ont été relevées à Yogyakarta et sont données, par les témoignages des peintres, collectionneurs et antiquaires, comme autrefois très courantes localement¹² ; pour la même raison, nous penchons pour une production d'atelier plutôt qu'individuelle. Nous reviendrons plus loin sur la datation.

au milieu des années 1980 (Sasaki 1987, n° 101-117) ; elles ne sont plus accessibles aujourd'hui.

9. Comparer les illustrations n° 40 de Hooykaas 1939 et n° 104 de Sasaki 1987.

10. Par comparaison, en Alsace au XIX^e siècle, la plus grande taille n'est que de 33 x 25 cm (Linckenheld, 1934-1935, p. 6).

11. Aujourd'hui, seules les pièces elles-mêmes témoignent de cette pratique à Java. L'unique témoignage direct dont nous disposons est celui, très tardif, de Winta, peintre cirebonais encore actif à plus de 80 ans, qui use d'un encadrement géométrique propre pour signer ses peintures (entretien, août 2014).

12. Voir aussi le témoignage de Seichi Sasaki (1987, p. 249).

Les pièces recensées se répartissent comme suit :

Thématiques	Sujets	Atelier aux demi-cercles	Atelier aux rinceaux	Totaux	
a. Lieux saints	Ka'ba à La Mecque	2	2	4	7
	Mosquée du Prophète à Médine	—	3	3	
b. Mosquées javanaises	Mosquée de Demak	2	5	7	12
	Mosquée anonyme	4	—	4	
	Mosquée palatine de Yogyakarta	1	—	1	
c. Islamisation de Java	Mosquée de Tembayat avec le saint	4	3	7	7
d. Compositions et figures apotropaiques islamisées	Composition apotropaique	1	1	2	3
	Figure de Simo Ngali	—	1	1	
e. Sujets non musulmans	Loro Bloyo ou couples de mariés	—	2	2	4
	Histoire de Nawang Wulan	—	2	2	
Totaux		14	19	33	

Tous ces sujets sont mentionnés par Hooykaas et comptent dans la production du ou des ateliers qu'elle a visités. Nous commentons maintenant brièvement chaque sujet avant d'en venir à la question des ateliers à frises et à celle des pratiques ornementales.

Les sujets

Les représentations des Lieux saints (groupe a., ill. 1, 2, 3) ne constituent pas un sujet très courant de la peinture sous verre javanaise (72 items, soit 5 % seulement de l'ensemble de notre collecte). Nous commençons néanmoins par cette petite série, d'une part parce que c'est, dans notre petit corpus, le type de sujet qu'il est le plus aisé d'associer à des modèles iconographiques également ornés de frises géométriques ou à rinceaux (voir *infra* RENV) ; d'autre part, parce que pour cette thématique en particulier, la production de nos deux ateliers javanais, très homogène, se distingue absolument de la production commune à Java¹³. En effet, cette dernière suit toujours, et avec une certaine fidélité, des modèles lithographiques (voire manuscrits) moyen-orientaux, qu'il est généralement possible d'identifier, ce qui n'est pas le cas de notre petite série. Les peintres des ateliers aux demi-cercles et aux rinceaux, quant à eux, peignent des vues dans une manière très javanaise, non seulement par

¹³. Deux exceptions cependant, il s'agit de peintures isolées datant des années 1950, également produites dans la région de Yogyakarta. Ces pièces sont clairement des réminiscences de celles de nos ateliers et dont les auteurs ont pu aisément avoir connaissance.

les détails architecturaux, par exemple la forme des toitures, mais aussi par la réorganisation de l'espace sacré. Conçus sur le modèle concentrique des espaces de pèlerinage musulmans à Java¹⁴, les sites y sont très explicitement centrés sur le cœur d'un édifice bordé de minarets régulièrement disposés, la Ka'ba pour La Mecque et la coupole surplombant la tombe du Prophète pour Médine ; d'ailleurs, l'organisation générale des deux sanctuaires y est rigoureusement la même, ce qui n'est le cas ni dans la réalité, ni sur les modèles lithographiques. Illustration de cette confusion, ici La Mecque est représentée comme la ville fortifiée de Médine (fig. 1) et le sanctuaire de Médine adopte le plan de celui de La Mecque (fig. 3).

Toujours au registre des bâtiments culturels, viennent ensuite les mosquées javanaises (groupe b., fig. 4, 5, 6), dont la proportion dans notre base de données est très importante et proche de celle des figures et scènes de *wayang* (environ 15 % des pièces antérieures aux années 1970). Cela concerne au premier chef la grande mosquée de Demak (fig. 4), réputée avoir été construite par les *Wali Songo*, les neuf saints islamisateurs de Java, et qui abrite le principal pèlerinage musulman de l'île. De ce fait, le thème du voyage lui est intimement associé, d'où la présence récurrente d'un chemin de fer au premier plan¹⁵. Il n'est pas exclu que les mosquées « anonymes » de l'atelier aux demi-cercles, ainsi qualifiées faute de pouvoir les associer formellement à Demak puisque le train n'y figure pas, constituent une variante simplifiée et, partant, meilleur marché, de celle de Demak nantie de son train (fig. 5). La présence de la grande mosquée de Yogyakarta (fig. 6), enfin, reconnaissable à l'arc du fronton qui en surplombe l'entrée, confirme à sa manière l'enracinement yogyakartaïen de l'atelier aux demi-cercles.

Il en va de même des récits de l'islamisation de Java au XVI^e siècle (groupe c., fig. 7, 8), toujours liés au saint de Tembayat (Sunan Bayat) dont on sait l'importance pour l'histoire de Java Centre et celle du sultanat de Mataram (Guillot 2002) ; la tombe du saint est aussi un lieu de pèlerinage très vivant (van Doorn-Harder et de Jong 2001) ; tout cela explique la relative popularité de ce sujet pictural. Le thème narratif varie, quoique généralement centré sur les pérégrinations du saint et de son épouse entre Semarang et Tembayat, dans

14. Par exemple les sanctuaires de Sunan Gunung Jati (Cirebon) ou de Pamijahan (en pays soundanais, à Java Ouest). Ces sites qui abritent souvent des tombes de saints, sont d'anciens axes ou centres « cosmiques » – points d'arrimage de l'univers ou de contact entre les mondes visibles et invisibles –, islamisés et considérés comme autant de sources de *barokah* locales ; aux débuts de l'islam à Java, la Ka'ba à La Mecque a sans doute été vue comme un centre cosmique ultime, de même nature (van Bruinessen 1990, p. 43). On pourrait étendre la comparaison aux espaces palatins de Java, certes axés plutôt que concentriques, mais organisés autour d'un centre puissant (Prabasuyasa, pavillon abritant les *regalia*) et non dépourvus de concentricité (voir Behrend 1989, p. 176).

15. Sur l'association entre le *hajj* et le pèlerinage de Demak dont le moment culminant coïncide avec la fête d'Idul Adha (ou *Lebaran haji*, fête des pèlerins de La Mecque), voir par exemple Prijoetomo 1928-1929.

la région de Klaten (Java Centre) : sur la peinture n° 7, rencontre avec des bandits de grands chemins qui rançonnent l'épouse du saint et ce plus que le saint, qui a renoncé à ses biens, ne les a autorisés à le faire ; sur la peinture suivante (fig. 8), arrivée à Tembayat, sur la colline de Jabalkat¹⁶ au sommet de laquelle le saint établit une mosquée et où se trouve aujourd'hui son tombeau. Sur cette dernière peinture, figurent dûment une jarre à ablutions liée à un miracle du saint et l'un des brigands, affublé par le saint d'une tête de mouton pour le punir de sa cupidité, mais désormais repent et devenu son disciple¹⁷. Le second sujet est aussi le plus courant.

Les compositions apotropaïques (groupe d., fig. 9, 10) ont dû être très fréquentes à Java autrefois. Reproduites sur des supports de verre, de papier ou de bois notamment, elles étaient généralement placées sous la véranda et au-dessus de la porte d'entrée des maisons les plus cossues. Les progrès d'un islam normatif auxquelles elles ne sont guère conformes, en ont rendu l'affichage très rare aujourd'hui et les ont plus ou moins chassées de la mémoire populaire. Certaines caractéristiques sont parfaitement communes en islam (nom du Prophète noté en miroir, cf. Canaan 2004 (1937), p. 143), d'autres relèvent d'une symbolique locale (motif des ailes), mais d'autres encore puisent à l'héraldique européenne, comme la présence d'écussons. Les liens entre ces compositions et la vogue des armoiries, en particulier les armoiries ottomanes à partir de la fin du XIX^e siècle, sont bien avérés (ici par exemple les deux jardinières latérales ; Samuel 2014a). À ces égards, la peinture n° 9 reflète fort bien la diversité des sources iconographiques auxquelles puisent ces compositions.

Il faut ranger la figure du Simo Ngali ou Singa Ali, le « Lion Ali » (fig. 10 ; ailleurs appelé Macan Ali, le « Tigre Ali »), dans la même catégorie des compositions apotropaïques, car elle est douée d'une vertu protectrice ; elle est néanmoins d'essence palatine et peut-être d'origine ottomane. En islam généralement, « Lion 'Ali » est le surnom de 'Ali, gendre du Prophète, en référence à son courage ; à Java, il désigne aussi ce tigre calligraphié et représenté seul ou, plus rarement, aux côtés de Zulfikar, le sabre bifide de 'Ali. À Cirebon, tigre et sabre sont clairement associés à la branche aînée de la famille royale (*kraton* Kasepuhan ; Bennett 2005, p. 41 et Crucq 1932). Sous verre, le lion figure seul, également couvert de lettres d'or et rugissant, parfois brandissant une flèche dans sa queue. Hooykaas rapporte une lecture populaire du Simo Ngali, très différente de la précédente mais qui en confirme la vertu :

16. Parfois noté Jabalkaf. Ce nom renvoie à la montagne de la cosmologie musulmane (le *jabal Qâf*) qui marque, entre autres choses, la limite de la Terre.

17. D'où le nom de ce disciple, Seh Dombo ou « sheikh [à tête de] mouton » (voir Rinkes 1996 (1911), p. 75). En réalité, dans la plupart des cas et pour une raison que nous n'expliquons pas, c'est une tête de buffle que porte le sheikh.

« Nabi Ali, gendre du prophète, était gravement malade. Dewi Partimah (Fatima, personnage très aimé de la tradition populaire [et épouse de 'Ali]) alla chez un apothicaire (*medicijnmeester*). Celui-ci n'accepta cependant de donner le remède qu'à la condition que Fatima se livrât à lui. Le résultat de cette union fut la naissance d'un tigre, Simo Ngali. Celui-ci alla voir le Prophète et lui demanda la preuve qu'il était bien son petit-fils. Le Prophète lui ordonna alors d'aller chercher un baril d'encre sur le toit d'une mosquée. Le tigre grimpa sur le toit et reçut l'encre sur son corps, mais alors, simultanément et de manière singulière, se formèrent les caractères révélant son origine. » (Hooykaas 1939, p. 61).

L'emploi de caractères arabes non liés et efficaces par eux-mêmes est aussi commun en islam dans le domaine de la magie (Canaan 2004 (1937), p. 152-153).

Le groupe des sujets non musulmans (d., fig. 11, 12), enfin, ne nous éloigne pas complètement du domaine religieux, car il s'agit, en partie au moins, de sujets propitiatoires liés à la fertilité. Les « couples de mariés » (fig. 11), comme on les appelle communément (holl. *bruidsparen*, indon. *pasangan pengantin*), étaient, aux dires de Hooykaas, le sujet le plus fréquent à la fin des années 1930 avec celui des mosquées (Hooykaas 1939 : 60 ; environ 8 % des items de notre base de données pour les pièces antérieures aux années 1970). Cependant, il convient ici de distinguer deux types de représentations.

Tout d'abord le couple de figures appelé *Loro Blonyo* (« les deux richement oints », cf. Rassers 1959 : 40), qui désigne le couple divin Dewi Sri (déesse du riz)-Sadono (son frère et époux) et renvoie au couple des ancêtres, représentés sous forme de statuettes de bois peint en costumes princiers javanais. Ces effigies étaient conservées devant un autel-lit à baldaquin (jav. *krobongan* ou *pasren*¹⁸) situé dans la pièce la plus sacrée de la maison javanaise (jav. *senthong tengah*). Ces effigies, par les costumes et le lieu où elles étaient entreposées, rappellent aussi le couple des époux qui, au jour de leurs noces, se tiennent au même endroit et devant ce qui sert de chambre nuptiale. Tout cela est relatif à la fertilité du couple. La plupart de ces « couples de mariés » sont des versions sous verre et bidimensionnelles des *Loro Blonyo*, sans qu'on puisse affirmer qu'ils en sont un substitut.

Par ailleurs, un grand nombre de « couples de mariés » sont plus proches du véritable portrait de couple, éventuellement accompagné des garçon et demoiselle d'honneur (fig. 11), qui trouve sans doute son origine dans les développements de la photographie à Java au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. La peinture sous verre, avec son cachet de modernité véhiculé par le support lui-même et grâce à la relative accessibilité financière des pièces, par opposition à la photographie réservée à l'élite, a pu constituer un succédané de cette dernière, tout en prenant place aisément dans un ensemble de pratiques rituelles et décoratives plus anciennes. Comme sur la présente peinture, on y relève parfois un souci de réalisme, pour les visages et les costumes qui, militaires ou civils, rendent la position sociale des mariés. Le lien avec les *Loro Blonyo* reste néanmoins tangible ; d'ailleurs, à la différence

18. Le « siège de Sri ». Voir aussi Kumar 1997, p. 128-130.

de la photographie il n'existe pas de portraits de groupes sous verre et les portraits individuels que nous avons collectés, rarissimes, sont toujours ceux du sultan de Yogyakarta.

Le second sujet de cette petite série (fig. 12), touche également aux croyances relatives à la fertilité, plus spécialement celle du couple. Il s'agit du mythe du jeune héros Joko Tarub et de la nymphe Nawang Wulan (voir Heringa 1997)¹⁹. Cette dernière, retenue contre son gré par Joko Tarub dans le monde des hommes (épisode le plus souvent représenté), fait preuve d'une double fertilité, puisqu'elle donne un enfant à son époux et maintient le grenier à riz du foyer constamment rempli. La scène illustrée ici, bien moins fréquente que l'autre épisode, découle de la rupture du charme qui retenait la nymphe. Nawang Wulan abandonne alors époux, grenier vide et enfant, tout en promettant des visites régulières. Ce mythe est aussi lié aux rituels nuptiaux, car il est donné comme à l'origine d'un rituel préparatoire de la future mariée (jav. *midodareni* < *widodari* « nymphe ») et d'un certain type de construction temporaire (jav. *tarub*) dressée pour les noces (Pringgawidagda 2006, p. 129 *sq.*, Negoro 2001, p. 21-22).

Les ateliers à frise de Yogyakarta

Dans ces deux ateliers comme dans celui de Cirebon, on observe l'importance de la thématique musulmane, avec une nette prédilection pour les vues de bâtiments culturels (groupes a. et b.) et les thématiques liées à l'islam local (groupes b. et c.). Le groupe non musulman (d.), ne concerne qu'un atelier ; il peut sembler inattendu, nous y reviendrons, mais ne paraît pas de nature à invalider l'idée qu'il existe des ateliers spécialisés dans les pièces musulmanes. De même, d'autres ont dû ne produire que des figures de *wayang* (l'un des ateliers visités par Hooykaas), mais nous sommes enclin à penser que cette production a été plus dispersée, entre les mains des facteurs et manipulateurs de marionnettes.

Au plan matériel, on relève que les formats de tableaux de ces deux ateliers sont à peu près les mêmes. Les pièces dont on connaît la taille (29 sur un total de 33) montrent que les peintres privilégient le format 45 x 55 cm ou plus (27/33), sans qu'on puisse distinguer l'un ou l'autre atelier sur ce point, soit un peu plus que le grand format indiqué par Hooykaas (40 x 50 cm, mais ses mesures ne sont pas entièrement fiables). Faute de connaître les cadres d'origine, on ne peut tenir compte de cet élément, généralement important pour l'identification des régions et des ateliers de production, comme on l'a dit à propos de l'atelier de Cirebon.

¹⁹. Le mythe a aussi été incorporé sous une forme historicisée dans la *Babad Tanah Jawi* (début XVII^e-début XIX^e s.), texte historico-mythique de fondation de la dynastie de Mataram.

En outre, il est évident que certaines pièces ont été composées à partir de modèles communs, bien qu'il ne s'agisse pas nécessairement de calques. Cela est le cas des vues des Lieux saints, que ces ateliers sont les seuls à peindre sous cette forme, et de leurs compositions apotropaïques, presque identiques. De même, les vues de la mosquée de Demak (fig. 4 et 5) ne diffèrent guère que par la présence ou non de réverbères et par le traitement des arbres. En revanche, pour l'arrivée du saint à Tembayat (fig. 8) les deux ateliers ont disposé de modèles différents et celui de l'atelier aux demi-cercles a aussi été utilisé par un peintre signant d'une frise d'un autre type, à vaguelettes (voir ci-dessous).

Les sujets mis à part, les productions des deux ateliers sont bien distinctes et chacun montre une unité stylistique propre. Pour l'atelier aux demi-cercles, les choix de couleurs (sévérité des fonds ou ciels bleus unis, avec horizons jaunes pour La Mecque et Tembayat) et leur application (décors végétaux) sont homogènes ; on observe souvent le même type de détérioration des pigments. La forme des frises varie dans un registre étroit, la plus courante étant composée de cercles noirs et blanc sur fond bleu nuit à l'extérieur et demi-cercles de couleurs alternées à l'intérieur (rouges, verts, bleus, noirs ; 8/14), mais il arrive que la partie intérieure de la frise disparaisse (3/14). Cette variation peut refléter des mains différentes.

Les thèmes de l'atelier aux rinceaux sont plus diversifiés, mais l'emploi de la frise est plus régulier, avec des rinceaux toujours structurés de la même façon : sur chaque côté, fleur centrée aux pétales en ailes de papillon et rinceaux ondulant de part et d'autre de la fleur ; seuls les ornements d'angle varient, où domine néanmoins un motif rayonnant au parfum Art Déco, plus floral que solaire. Les choix chromatiques confirment une origine commune²⁰, en particulier, s'agissant des Lieux saints, avec un éventail de couleurs volontairement restreint mais exploité de façon à donner à chaque pièce une tonalité propre ; chaque tableau repose ainsi sur une double dominante et celle-ci diffère d'une pièce à l'autre, avec une certaine préférence pour les jaunes vifs et les rouges brun.

Dans quatre cas, les frises disparaissent, mais il s'agit strictement des mêmes modèles et la taille des peintures correspond bien à celle des autres pièces du corpus, frises non incluses. Les pièces ont été retaillées ou, pour des raisons inconnues, les peintres ont utilisé des feuilles de verre trop petites pour y reproduire la frise. Quoiqu'il en soit, cela ne remet pas en cause l'hypothèse de ces deux ateliers yogyakartaïens.

Pour autant, ces ateliers ne sont pas les seuls à produire des décors à frises géométriques ou florales. En plus des précédentes, il est possible d'identifier cinq variantes de formes géométriques (six items) dont une assez proche de

²⁰. Cependant, pour quatre de ces pièces, nous ne disposons que des reproductions noir et blanc de Sasaki.

l'atelier aux demi-cercles, et neuf variantes de rinceaux (douze items). Nous y ajoutons une série distincte qui réunit des frises en vaguelettes caractéristiques, également différenciées entre elles (sept variantes, 15 items). Presque toutes ces pièces sont au format de nos deux ateliers et leurs sujets musulmans dans la même veine, à un item près (un couple de mariés), quoique plus variés : on y trouve par exemple le prophète Salomon en colloque avec les animaux, l'histoire de Joseph et de ses frères (Nabi Yusuf, sujets exceptionnellement rares), plusieurs épisodes relatifs aux faits des Wali Songo, etc. Ces trois séries, que nous jugeons contemporaines de la production de nos deux ateliers, forment de petits, voire de très petits ensembles ; pour les variantes géométriques et à rinceaux, on ne peut exclure qu'elles soient issues des deux ateliers étudiés, tandis que la série à vaguelettes, divergente et très typée, pourrait être propre à l'un des ateliers visités par Hooykaas qui en donne plusieurs reproductions.

Des usages de l'ornementation

Passant maintenant à la question plus générale des procédés d'ornementation des peintures sous verre et de mise en valeur des sujets en pays javanais (Cirebon excepté) il faut souligner que l'usage de frises ou d'éléments ornementaux géométriques ou floraux dans la peinture sous verre est plus spécialement lié à certains sujets musulmans, à commencer par les vues de bâtiments culturels. Ces décors en disent beaucoup plus que l'élégance simple de leurs formes ou qu'une banale marque de fabrique. Présents dans les manuscrits profanes ou religieux (musulmans), Corans inclus²¹, ils sont aussi courants sur les lithographies qui ont servi de modèle à nombre de reproductions sous verre de vues des Lieux saints²² par exemple, et dont la circulation a dû être plus large que celle des manuscrits enluminés. En somme, ces décors sont autant de rappels du caractère musulman et proche-oriental des sujets traités (et leur présence d'autant plus nécessaire, peut-être, que la représentation s'écarte des modèles importés ou que le sujet se rapporte à Java) et de l'affiliation de leur public. Par ailleurs, il n'est pas interdit de voir, dans les frises à motifs géométriques, en particulier celles de l'atelier aux demi-cercles, l'écho d'une esthétique Art Déco introduite aux Indes néerlandaises au cours des années 1920 et qui se développe dans la décennie suivante, auprès des milieux aisés de la société indonésienne et même au-delà (Hamonis 2007, p. 75).

Soulignons qu'il en va différemment du domaine non musulman. Les scènes de *wayang* usent volontiers d'une mise en valeur du sujet fondée sur

21. On en trouvera des exemples dans Gallop 1991, ill. n° 1-3.

22. On comparera également les frises et ornements d'angles de l'atelier aux rinceaux à un médaillon égyptien brodé au fil d'or (fin XIX^e siècle) destiné à être suspendu à un coin de la Ka'ba (reproduit dans Chekhab-Abudaya & Bresc, 2013, p. 81 ; Qatar National Museum, TE67.2008). Pour un emploi analogue de frise à rinceaux sur un souvère sénégalais, voir par exemple Bouttiaux-Ndiaye (1997, p. 71) ; il s'agit aussi d'un sujet musulman (« El Hadj Malick »).

l'appareillage propre à la scène de théâtre, celle du théâtre dansé (*wayang orang*) autant que du théâtre d'ombres (*wayang kulit*), qui se met en place à la fin du XIX^e siècle avant de s'imposer : rideaux de frise et latéraux, éléments de passementerie, mais aussi sol dallé avec jeu de perspective, etc. Doit-on considérer ces motifs comme de simples éléments décoratifs ? En réalité, en affichant un mode de représentation vivant qui relie l'œuvre picturale à un art scénique, on peut considérer qu'ils sont une partie du sujet. Les représentations des couples de mariés recourent à un dispositif analogue, mais qu'il faut ici rapporter au dais nuptial où se tiennent les époux le jour de la noce (jav. *padhe-padhe*) et au baldaquin (jav. *krobongan*) devant lequel sont placées les statues des *Loro Blonyo*. Là encore, il s'agit moins de décor pictural que de restitution de la réalité, d'ailleurs ces rideaux sont présents même sur les très rares pièces ornées de frises à rinceaux (voir fig. 11).

Cela étant, certains sujets des domaines musulman et du *wayang* ne sont que très exceptionnellement ornés comme nous le décrivons ci-dessus. Les figures simples de personnages de *wayang*²³ sont représentées sur un fond uni dans la quasi-totalité des cas, car ce ne sont que des versions sous-verrières des figurines de cuir. De même, certaines scènes de *wayang* sont toujours données dans un environnement naturel (par exemple la lutte de Bima contre le dragon ou la tentation d'Arjuna par les nymphes). Des sujets musulmans tels que le Burâq et le Simo Ngali, sont plus volontiers présentés sur un fond nu ou sobrement paysager, et les frises rares. Il conviendrait donc de catégoriser plus finement et par sujet les formes d'ornementation ou leur absence, plus souvent dictées par des codes picturaux et des pratiques sociales, que des fantaisies d'artistes. Les exceptions à ces règles, très rares, s'expliquent par des pratiques de peintres ou d'ateliers ; c'est d'ailleurs ainsi qu'il faut interpréter la présence de frises inattendues sur les pièces des groupes c., d. et e. (fig. 8 à 12) de l'atelier aux rinceaux, cas peu fréquents à rarissimes dans l'ensemble de pièces répertoriées²⁴.

Frises, périodisation et caractérisation des publics

On ignore quand les frises élaborées apparaissent, peut-être avant les années 1920, mais on constate qu'elles disparaissent au cours des années 1940 et laissent la place à d'autres procédés de mise en valeur des mêmes sujets musulmans. D'ailleurs, il est peu probable que les ateliers qui les pratiquaient aient survécu aux difficultés de l'occupation japonaise et de la guerre d'indépendance, qui

23. Représentés sur un fond uni dans la quasi-totalité des cas, car il s'agit de simples versions sous-verrières des figurines de cuir ; ici, les pièces ornementées de frise ou autre sont exceptionnelles.

24. Nombre des items à frises rapportés au total par sujet (dans l'ensemble de notre base de données) : arrivée du Saint à Tembayat (fig. 8) : 10/26 (mais tous les items à frises font partie des petits corpus évoqués ici) ; pièces apotropaïques (fig. 9) : 4/38 ; Simo Ngali (fig. 10) 2/15 ; couples de mariés (fig. 11) 3/194 ; Départ de Nawang Wulan (fig. 12) 1/5.

ont bouleversé la demande et rendu difficile l'accès à la matière première, le verre plat. Quoiqu'il en soit, à partir de la décennie suivante la mise en valeur des vues de mosquées use de passe-partout de couleur bordés d'or, souvent assortis de grosses fleurs placées aux angles supérieurs des tableaux²⁵ ; pour les vues des Lieux saints, le banal passe-partout blanc avec filet noir, attesté auparavant, devient presque systématique. La datation de ces tableaux ne fait guère de doute, par la présence du drapeau indonésien, de certains véhicules à moteur (leur type, les modèles) ou, s'agissant des mosquées, par le sujet lui-même, en particulier la mosquée Suhada (mosquée des martyrs de la Guerre d'indépendance à Yogyakarta, construite en 1952). La fréquence même de cette nouvelle ornementation florale montre qu'il ne s'agit plus de pratiques individuelles ou d'ateliers, mais d'usages stéréotypés ; désormais, ces fleurs sont intégrées au sujet.

L'évolution finale de ces procédés décoratifs traduit autre chose. Nous pensons ici à l'emploi de rideaux pour encadrer des mosquées peintes par Maryono, peintre indépendant établi à Muntilan, près de Yogyakarta, à partir des années 1960. Dans un contexte de désaffection à l'égard de la peinture sous verre et de transformation des esthétiques, ces rideaux qui auraient été incongrus quelques décennies plus tôt, disent seulement l'épuisement des codes ornementaux ; les motifs décoratifs deviennent alors indépendants et peuvent être affectés à tout sujet, au gré de l'artiste ou du commanditaire.

Enfin, sur un autre plan, les peintures des ateliers à frises riches nous renseignent sur leur public. Indépendamment des thématiques, on sait que le prix des peintures sous verre dépend en premier lieu de la taille du tableau et en second lieu de la complexité de la composition. La présence de frises très développées, délicates à peindre et impraticables sur de petits formats, contribue évidemment à renchérir le prix des tableaux, tout comme la richesse des coloris et l'emploi récurrent de la feuille d'or (jav. *prodo*). Les peintures considérées ne sont donc pas à ranger dans la « production de masse » dont parle Hooykaas et dont il n'est pas impossible qu'elle date du milieu des années 1930 seulement, car cet article est tardif dans la production de la revue *Djâwâ*. Si l'on se rappelle que les pièces les plus luxueuses qu'il reproduit, toutes ornées de frises à vaguelettes, couvrent aussi un petit groupe de sujets tous musulmans²⁶, on est tenté de songer à une clientèle moins nombreuse, mais aisée et pieuse – commerçants enrichis du Kauman de Yogyakarta ou de

25. On observera que le même type de décor floral est aussi fréquent dans la peinture sous verre alsacienne et qu'il caractérise certains ateliers (voir note 4).

26. Cela ne signifie pas que les peintures à thématique musulmane soient toujours plus grandes et plus soignées que les autres. On trouverait une foule de contre-exemples, de même que les figures et surtout les scènes de *wayang* de grande taille et particulièrement soignées ne sont pas rares. Elles n'apparaissent pas dans le corpus de Hooykaas, bien qu'elle y fasse allusion, ce qui pourrait refléter l'évolution du public au cours de la première moitié du XX^e siècle.

Kota Gedhé²⁷, au sud de la ville, nobles vivant à proximité du palais, dirigeants d'écoles religieuses (jav. *pesantren*) –, qui ne les achetait probablement pas dans les quincailleries proches du marché qu'évoque Hooykaas.

Bibliographie

- Behrend T., 1989, « Kraton and Cosmos in Traditional Java », *Archipel*, n° 37, p. 173-187.
- Bennett J. (éd.), 2005, *Crescent Moon. Islamic Art & Civilisation in Southeast Asia. Bulan Sabit: Seni dan Perabadian Islam di Asia Tenggara*, Adelaide-Canberra : Art Gallery of South Australia-National Gallery of Australia.
- Bouttiaux-Ndiaye A.-M., 1997, *Senegal Behind Glass. Images of Religion and Daily Life*, Tervuren: Prestel-Musée Royal de l'Afrique Centrale.
- Bruinessen M. van, 1990, « Mencari Ilmu dan Pahala di Tanah Suci: Orang Nusantara Naik haji », *Ulumul Qur'an*, n° II-5, p. 42-49.
- Canaan T., 2004 [1937 & 1938], « The Decipherment of Arabic Talismans », in Savage-Smith E. éd., *Magic and Divination in Early Islam*, Aldershot-Burlington : Ashgate Variorum, p. 125-177.
- Cekhab-Abudaya M. & Bresc C., 2013, *Hajj – The Journey Throught Art*, Doha-Torino : Museum of Islamic Art-Skira.
- Crucq K.C., 1932, « Houtsnijwerk met inscripties in den kraton Kasepoehan te Cheribon », *Djâwâ*, vol. 12, p. 8-11.
- Guillot Cl., 2002, « The Tembayat hill: clergy and royal power in Central Java from the 15th to the 17th century » in Chambert-Loir H. & Reid A. éd., *The Potent Dead. Ancestors, Saints and Heroes in Contemporary Indonesia*, Crows Nest (NSW): Allen & Unwin, & Honolulu: University of Hawai'i Press, p. 141-159.
- Hamonic G., 2007, « L'Art Déco en Indonésie. Un imaginaire de la modernité », *Archipel* n° 73, p. 59-109.
- Heringa R. 1997, « Dewi Sri in Village Garb Fertility, Myth, and Ritual in Northeast Java », *Asian Folklore Studies*, vol. 56, p. 355-377.
- Hooykaas-van Leeuwen Boomkamp J. H., 1939, « Volksoverlevering in beeld », *Djâwâ*, XIX^e année, p. 54-68.
- Keim A., 1968, « Les fixés sous verre populaires. À propos d'une exposition au musée Cantini de Marseille », *Arts et traditions populaires*, 16^e année, n° 3/4, p. 315-319.
- Kieffer L., 1971-1972, « La peinture sous verre en Alsace aux XVIII^e et XIX^e siècles et dans son contexte européen », *Saisons d'Alsace*, n° 38, p. 155-188 et n° 41, p. 5-51.
- Kumar A., 1997, *Java and Modern Europe. Ambiguous Encounters*, Richmond : Curzon.
- Lepovitz H. W., 1983, « The Industrialization of Popular Art in Bavaria », *Past & Present*, n° 99, p. 88-122.
- Linckenheld E., 1934-1935, « Recherches sur les peintures sous verre en Alsace et en Lorraine », *L'Art populaire en France. Recueil publié sous la direction de M. Adolphe Riff*, 6^e année, Strasbourg : Librairie Istra, p. 1-39.
- Lotz F., 1979, *L'Imagerie populaire d'Alsace peinte à la main*, Strasbourg : Éditions des Dernières Nouvelles d'Alsace-Istra.
- Negoro S. S., 2001, *Javanese Traditional and Ritual Ceremonies*, Surakarta : Buana Raya.
- Prijoetomo M., 1928-1929, « De Beteekenis van Demak voor den Islam », *Nederlandsch-Indië Oud en Nieuw*, vol. 13, p. 261-265.
- Pringgawidagda S., 2006, *Tata Upacara dan Wicara Penggantin Gaya Yogyakarta*, Yogyakarta : Kanisius.

27. Les antiquaires déclarent souvent y avoir acquis les plus belles pièces.

- Rassers W. H., 1959 (1925), *Pañji, the Culture Hero. A cultural study of Religion in Java*, The Hague : Martinus Nijhoff.
- Rinkes D. A., 1996 (1911), *Nine Saints of Java*, Kuala Lumpur : Malaysian Sociological Research Institute (chap. « Ki Pandan Arang at Tembayat », p. 69-121).
- Samuel J., 2005, « Naissances et renaissance de la peinture sous verre à Java », *Archipel*. Autour de la peinture à Java, n°69, p. 87-126.
- Samuel 2013, « Mereka yang tembus pandang. Nasib lukisan kaca dan hilangnya saksi bisu masa lalu », in Munandar A. A. et alii éd., *Keragaman Budaya Indonesia. Gagasan tentang keragaman budaya*, Jakarta : UI Press, p. 275-286.
- Samuel J., 2014a, « Iconographie de la présence turque dans le monde malais : ce que dit la peinture sous verre javanaise », *Archipel*, n° 87, p. 103-142.
- Samuel J., 2014b, « Peinture sous verre javanaise et thématique ottomane : quelques compléments », *Archipel*, n° 88, p. 133-137.
- Sasaki S., Martowikrido W. et Hirai T., 1987, « A report of the Indonesian painting on glass. I. A research to be held in Indonesia from December 21st, 1983-February 25th, 1984 », *Tama Bijutsu Daigaku Kenkyū Kiyō*, 3, p. 221-319.
- Sasaki S., Martowikrido W. et Hirai T., 1989, « A report of the Indonesian painting on glass. II. A research to be held in Indonesia from July 28th to October 10th 1986 », *Tama Bijutsu Daigaku Kenkyū Kiyō*, 4, p. 189-258.
- Van Doorn-Harder N. & de Jong K., 2001, « The Pilgrimage to Tembayat : Tradition and Revival in Indonesian Islam », *The Muslim World*, n° 91/3-4, p. 325-353.

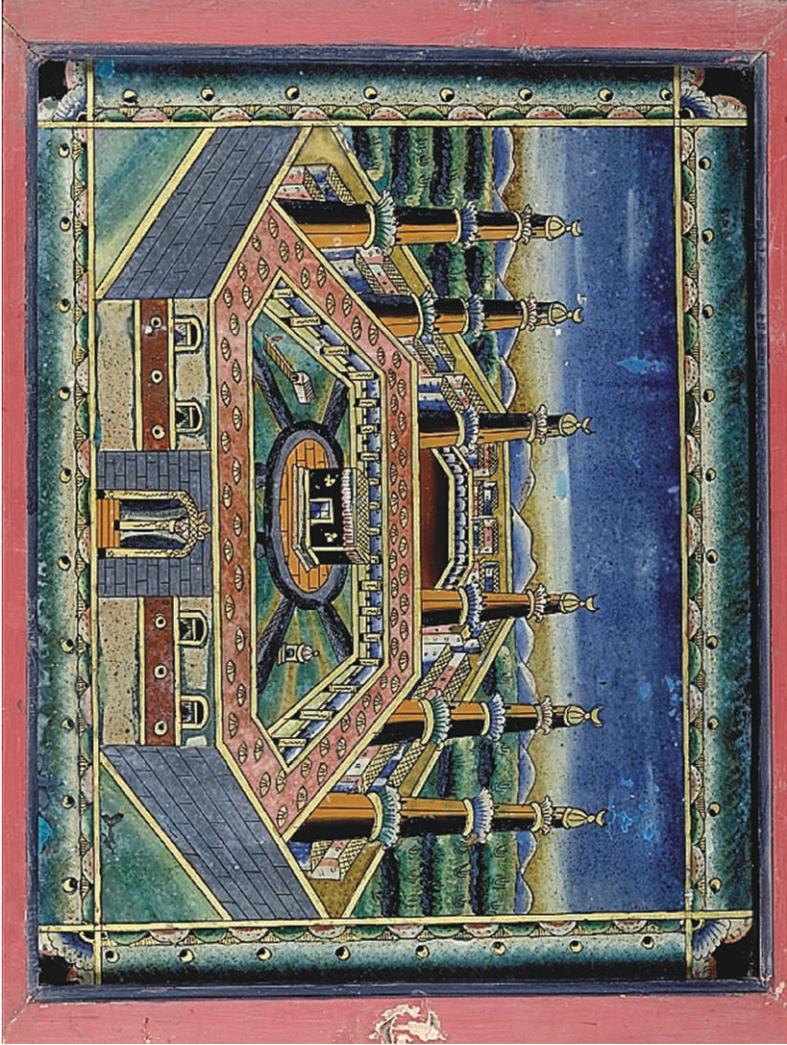


Fig. 1 - Ka'ba et sanctuaire de La Mecque, 42,7 x 54,5 cm (coll. privée, Jakarta).

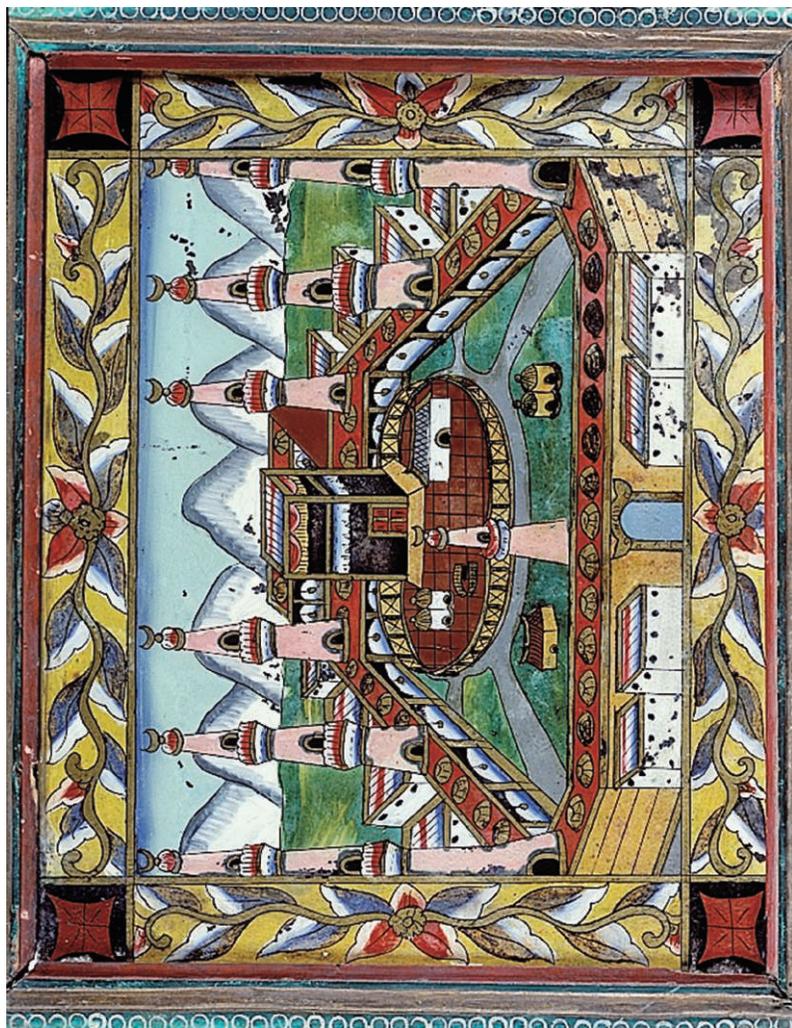


Fig. 2 - Ka'ba et sanctuaire de La Mecque, 44,6 x 54,5 cm (coll. privée, Jakarta).

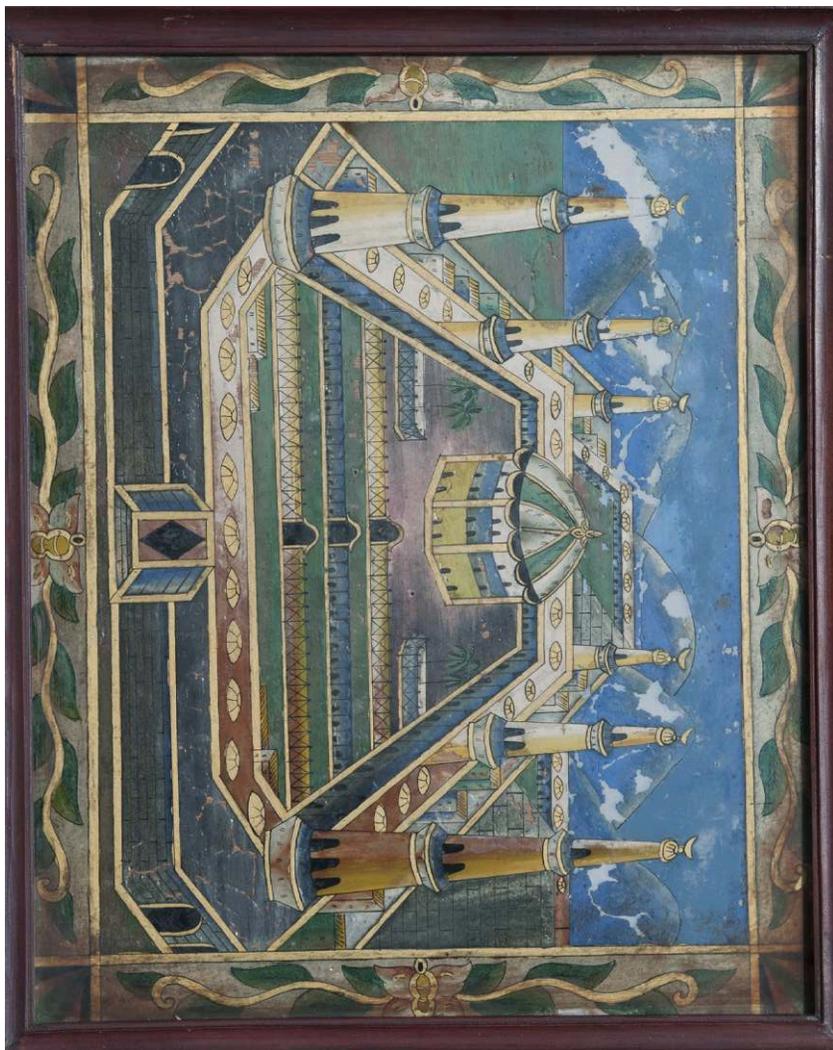


Fig. 3 - Mosquée du Prophète à Médine, 44,5 x 54,5 cm (coll. privée, Jakarta).



Fig. 4 - Grande mosquée de Demak, taille n.c. (coll. privée, Jakarta).



Fig. 5 - Grande mosquée de Demak, 45,3 x 55 cm (coll. privée, Gianyar).



Fig. 6 - Mosquée palatine de Yogyakarta, 45 x 56 cm (coll. privée, Paris).

Fig. 7 - Episode de la vie du saint de Tembayat :
agression de la femme du saint, 44 x 55 cm (coll. privée, Jakarta).





Fig. 8 - Episode de la vie du saint de Tembayat :
arrivée à Tembayat, 51 x 60 cm (coll. privée, Karlsruhe).



Fig. 9 - Composition apotropaïque, 54,2 x 42 cm (coll. privée, Gianyar).



Fig. 10 - Simo Ngali, 45,1 x 54,4 cm (coll. privée, Saint-Rémy-les-Chevreuse).



Fig. 11 - Couple de mariés, 44,5 x 54,7 cm (coll. privée, Jakarta).



Fig.12 - Le départ de Nawang Wulan, 45,9 x 55,9 cm (localisation perdue).

