

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 43 (1987)

Artikel: Peinture copte : premières constatations
Autor: Rassart-Debergh, Maggy
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835442>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 16.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Peinture copte. Premières constatations *

Maggy RASSART-DEBERGH

Frühe koptische Malerei ist hauptsächlich in Grabbauten, Kirchen und Klöstern bekannt geworden, die zu Beginn unseres Jh. in der Region Alexandrien, El Bagawat, Kargeh, Antonoë, Saqqara, Baouït, in jüngster Zeit in Esna und den Kellia untersucht wurden. Es sollen hier einige Forschungsergebnisse über die bisher ungenügend herausgearbeiteten Aspekte der Malereien von Saqqara und den Kellia des 5.-10. Jh. vorgelegt werden.

Über die notgedrungen knappen Ausführungen von R. J. Forbes, P. und E. Mora und P. Philippot hinaus ergeben Beobachtungen an den Wandmalereien der Kellia Aufschlüsse über Malgrund, Werkzeuge, den Gebrauch von Pinsel und Bürste, Schnur, Zirkel, Schablone u.s.w., sowie über die Farben.

Auch die Bildthematik hat sich verbreitert. Einige Themen sind gänzlich griechisch-römischen Vorbildern entnommen, andere durch Veränderungen zu christlichen Aussagen abgewandelt, wie dies Beispiele aus Saqqara und den Kellia, aber auch aus der Gegend südlich von Alexandrien (Abu Girgeh, Alam Schaltout) zeigen.

La peinture chrétienne d'Égypte présente-t-elle quel rapport avec la peinture romaine? S'en différencie-t-elle totalement, ou, au contraire, est-elle issue d'un mélange subtil entre les arts pharaonique et romain, modifié par l'apport du christianisme?

Il est possible d'émettre à ce propos quelques constatations préliminaires. À côté de thèmes purement chrétiens, inspirés des Testaments, d'autres dérivent du monde classique, adoptés tels quels ou revêtus d'une symbolique nouvelle. Quant aux techniques employées, elles témoignent d'une remarquable continuité qui n'exclut toutefois pas certains changements. Ces aspects avaient été jusqu'ici plutôt négligés. Les historiens d'art et les théologiens avaient concentré leurs recherches sur un nombre restreint d'œuvres auxquelles ils reconnaissaient une certaine valeur artistique ou thématique, vision par trop limitée par le goût du classicisme qui régnait alors. Les spécialistes de la peinture supposaient, a priori, que les artistes chrétiens avaient poursuivi les modes de faire en vigueur à l'époque pharaonique¹.

Les fouilles récentes, spécialement celles des Kellia², autorisent une nouvelle approche de la peinture

copte: notre connaissance de l'iconographie s'est largement enrichie, en même temps que nous était enfin offerte la possibilité d'effectuer des analyses d'ordre technique, tandis que les études relatives à la peinture murale acquéraient leurs lettres de noblesse³.

Les goûts et les pratiques

En Égypte – c'est également le cas ailleurs⁴ –, la peinture murale a souvent reçu pour mission de remplacer des matériaux rares et, par conséquent, onéreux (fig. 1). Elle se substitue donc à un décor mosaïqué, lorsqu'elle marque d'une frise le pourtour des pièces, orne la tablette des niches, dessine de vastes tapis sur le sol ou le soubassement des murs; par des jeux des couleurs et de formes les panneaux peints imitent intarses et *opus sectile*⁵ (fig. 2). Elle remplace également des éléments sculptés⁶ (fig. 3-4). Enfin, la disposition des peintures pariétales (soubassement surmonté d'un ou de plusieurs registres de scènes figurées) plonge ses racines dans l'Égypte gréco-romaine⁷ (fig. 5-6).

* Ce travail a été rendu possible grâce au prix de la Fondation Michela Schiff Giorgini

³ Ce m'est un agréable devoir de remercier les autorités qui m'ont permis de présenter ici une communication.

⁴ Cette pratique est courante dans toute la Méditerranée: Eristov 1979, 693-771; Bruno 1985.

⁵ Rassart-Debergh 1983, 227-247; *id.* 1985, 283-293.

⁶ Les nervures des conques sont peintes, de même les feuilles d'acanthos ou de lotus des chapiteaux; la brique modelée puis stuquée se couvre de lignes et de mouchetis pour évoquer le marbre; les cannelures et les torsades des colonnes sont rendues par des verticales et des obliques.

⁷ Les scènes tirées des deux Testaments, les moines et les saints ont simplement remplacé les représentations païennes que l'on trouve dans les nécropoles et les édifices officiels à l'époque gréco-romaine. C'est dans les nécropoles que l'on suit le mieux

¹ Lucas 1962, 338-366; Mekhitarian 1954; Forbes 1955, 202-255; Mora/Philippot 1977, 90-92, 116, 126.

² Site monastique de Basse-Égypte, à mi-chemin entre Alexandrie et Le Caire, fondé au IV^e siècle et occupé jusqu'au IX^e. Les premières campagnes avaient pour but de dresser une carte archéologique des couvents et d'apporter une meilleure connaissance des plans des monastères et de leur organisation. M.S.A.C. 1983; *ibid.* 1984 avec bibliographie complète en fin de volume; Rassart-Debergh 1986, 227-238.

Les thèmes

On y relève à diverses reprises des survivances du passé de l'Égypte pharaonique et gréco-romaine⁸ : scènes de chasse et de pêche (fig. 7), putti nus dans des scènes chrétiennes (fig. 8), figure du Nil (fig. 9) personnages allégoriques, en buste (fig. 10), qui, s'ils sont revêtus d'une symbolique nouvelle, n'en descendent pas moins des images classiques des saisons, des vents, ...⁹.

La technique

On s'arrêtera quelque peu à cet aspect des choses, nous limitant toutefois au décor appliqué sur des supports de terre crue.

Les peintures de Baouit et de Saqqara, au Musée Copte du Caire, ont été nettoyées, retouchées, vernies et sont protégées par des vitres épaisses, ce qui ne permet guère une étude technique poussée¹⁰.

Ce n'est pas le cas des découvertes de ces dernières années aux Kellia; des fragments trouvés sur le sol ont été confiés pour analyses à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique à Bruxelles¹¹; de même la composition des briques et des mortiers a été déterminée¹².

Les peintures ont été appliquées tantôt sur badigeon, tantôt sur la dernière couche d'enduit (fig. 11), qui peut être modelée (fig. 3-4) ou incisée (fig. 12). On distingue trois types d'enduits que l'on trouve parfois superposés: d'abord un mortier grossier (gobetage) remplissant les interstices entre les briques crues et régularisant la surface, puis un crépi étendu à la

cette évolution: aux habitudes et thèmes de l'Égypte pharaonique, les Grecs d'abord, les Romains ensuite, les chrétiens enfin ont ajouté les leurs. Ainsi, à Touna el-Djebel, selon les maisons, les scènes figurées ressortissent au monde pharaonique (procession des dieux, purification de la défunte, embaumement, présentation de l'âme, jugement, ...), ou de la mythologie classique (cycle d'Oedipe, enlèvement d'Europe, sac de la ville de Troie, ...). Cf. Gabra 1939, 483-496; Gabra / Drioton 1954; Gabra 1971.

A Louxor, dans l'ancien temple d'Amon transformé, on a reproduit sur les murs des scènes de la vie militaire romaine et dans la niche principale, les Tétrarques surmontés de l'aigle impérial. Cf. Deckers 1979, 600-652.

⁸ Badawy 1949; *id.* 1953; Rassart-Debergh 1983, 227-247, sp. 227-232.

⁹ Amours nus chassant l'hippopotame, ou chasseur poursuivant une biche à Baouit; Amours nus encadrant un orant dans une niche d'Abou Girgeh; médaillons où se mêlent saints et allégories, comme le Nil aux Kellia, ou les Saisons à Baouit; bustes des Vertus de l'Esprit à Saqqara et à Baouit. Cf. Rassart-Debergh 1983, 227-232; *id.* 1984, 23-44.

¹⁰ Outre les remarques de Badawy (1949; *id.* 1953), on verra van Moorsel 1981, 179-180.

¹¹ Grâce à la bienveillance du Directeur a.i., Madame L. Masschelein, des études, des essais de consolidation et de conservation ont été menés par Monsieur M. Savko, et des analyses quantitatives et qualitatives sont conduites par Monsieur L. Kockaert.

¹² M.S.A.C. 1983, 71-72.

taloche sans être lissé, enfin une mince couche de mortier parfois lissée avec grand soin. Selon Pline l'Ancien, le polissage avait pour but d'effacer les raccords et d'enlever sa rugosité à la peinture; cette pratique perdit de son importance au Bas-Empire, on préférait alors travailler sur des enduits rapidement égalisés¹³. Aux Kellia, les deux techniques sont employées sans qu'on ne puisse encore dire si ce choix est lié aux dimensions des tableaux ou à la place qu'ils occupent et donc à leur importance (fig. 13-14).

Les pigments employés sont constitués de terres, mélangées probablement à du sable¹⁴. Ils ont été mêlés au lait de chaux ou fixés par des liants, ainsi la caséine, et posés directement sur l'enduit ou le badigeon déjà secs. Parfois, la surface portante a été légèrement réhumidifiée, afin de favoriser l'adhérence. Dans quelques rares cas, les couleurs ont été apposées sur l'intonaco encore humide: on ne peut toutefois, dans l'état actuel de nos connaissances, décider s'il s'agit là de fresques véritables, vouées comme telles, ou d'accidents dus à la hâte de l'artisan.

Les couleurs de base sont les ocres, le vert, le bleu (très rare), le blanc et le noir. Pour augmenter la gamme à leur disposition, les artisans ont procédé à des mélanges, ainsi qu'à des superpositions des teintes entre elles, obtenant ainsi un éventail de rouges (rouge pompéien, rouge brique, rose, pourpre, sépia,...), de jaunes (jaune pâle, orange, blanc cassé, beige, brun, marron,...), de verts (vert pâle, vert eau, émeraude, vert foncé ou bleuâtre,...), du gris. On peut observer aisément la succession de pose des couleurs: le noir et le blanc servent à foncer ou éclaircir les autres teintes; en outre, le blanc, étendu en couche de fond ou au-dessus d'une autre couleur, permet de faire varier la luminosité et la transparence de celle-ci (fig. 15 à 17).

Les nombreux outils et accessoires dont se servaient les artisans n'ont, jusqu'ici, pas été retrouvés. Spatules, palettes, taloches, brosses et pinceaux de formes et de dimensions diverses, compas et pointes ont toutefois laissé leurs empreintes sur les parois des monastères, et ces traces diverses permettent de reconnaître les instruments, d'en apprécier les dimensions, d'en comprendre l'utilisation: grosses brosses pour les préparations d'enduits, les vastes surfaces monochromes, le remplissage; brosses plates ou rondes moins épaisses pour les motifs peints à main levée; pinceaux fins pour les dessins préparatoires, pour des détails ou les retouches.

Une observation attentive permet donc non seulement de saisir l'ordre d'application des couches successives de couleurs, mais aussi de retrouver les étapes de la réalisation d'un décor peint, que nous allons maintenant décrire.

¹³ Mora et Philippot commentent et discutent ce texte: Mora/Philippot 1977, 116, 125-126.

¹⁴ C'est ce qui ressort du premier rapport de L. Kockaert, chef de travaux à l'I.R.P.A. (rapport 2L/44/DI: 84/2945/LK/MND).

Sur le support préparé comme indiqué ci-dessus, le peintre a tracé un dessin préparatoire, gravé à l'aide d'un poinçon ou d'une pointe (fig. 18)¹⁵, ou peint. La sinopie indique les attitudes principales, le mouvement, les contours des personnages, lorsque la complexité de la scène l'exige. Dans des décors plus simples, seules les lignes maîtresses ont été rapidement esquissées (fig. 19)¹⁶. Ainsi, pour ce qui est des plaques imitant des revêtements en marbre, le processus est-il le suivant: à l'aide d'une corde préalablement trempée dans de la teinture rouge (plus rarement noire), sont marqués les axes (verticales, horizontales et obliques), autour desquels viennent se disperser des vagues rouges, jaunes, brunes, noires (fig. 20).

Pour obtenir un décor composé de motifs géométriques basés sur des cercles ou des segments de circonférences, trois possibilités s'offrent au peintre: il utilise un compas à deux pointes (fig. 21)¹⁷, se sert d'une corde à l'extrémité imprégnée de couleur (motifs simples et vastes tapis), ou effectue son tracé, à main levée, d'un trait continu (fig. 22).

Des frises de motifs géométriques et floraux entremêlés se déroulent sur tout le pourtour de certaines

¹⁵ Parfois, l'incision a été ensuite recouverte de peinture.

¹⁶ On voit nettement, sur cette photo, que la verticale et l'horizontale ont d'abord été tracées; les feuillages ont ensuite été peints tout autour de ces lignes de force: Rassart-Debergh 1986, 235.

¹⁷ Egalement Rassart-Debergh 1986, 230-231 et note 14.

pièces; on voit se répéter alors des portions identiques: une légère séparation entre les fragments laisse à penser à l'emploi de pochoirs¹⁸.

Enfin, les fouilles montrent l'existence, au sein des différentes cellules des divers ensembles monastiques, des préférences pour certaines teintes ou pour certains motifs, des choix répétitifs dans la conception d'ensembles... Il est trop tôt encore pour parler d'écoles ou pour chercher à identifier des individualités ou des mains, ou encore pour proposer des datations relatives.

Deux conclusions peuvent être tirées de ce bref panorama.

Les artisans et artistes coptes avaient une bonne connaissance, empirique s'entend, des caractéristiques des produits utilisés; en les employant à bon escient, à l'aide d'une panoplie d'instruments plutôt riche, ils tiraient de matériaux somme toute assez rudimentaires, un maximum d'effets.

D'autre part, leur art s'inscrit, par la technique comme par certains des thèmes représentés, dans le vaste courant de la peinture romaine tardive à sujets chrétiens ou revêtus d'une symbolique chrétienne.

¹⁸ Rassart-Debergh 1986, 233. Cette constatation faite à maintes reprises, durant la campagne de survey de 1981, ne peut malheureusement être étayée par aucune photo. Tout au plus peut-on se référer aux nombreuses allusions qui y sont faites dans le rapport de fouilles. M.S.A.C. 1983, 518.

Liste des ouvrages cités

Badawy, A., 1949: *L'art copte. Les influences égyptiennes*, Le Caire.

Badawy, A., 1953: *L'art copte. Les influences hellénistiques et romaines*, Le Caire.

Bruno, V.J., 1985: *Hellenistic Painting Techniques. The Evidence of the Delos Fragments*, Leiden (Columbia Studies in the Classical Tradition 11).

Deckers, J.G., 1979: Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor, *JDAI* 94, 600-652.

Eristov, H., 1979: Corpus des faux-marbres peints à Pompéi, *MEFRA* 91, 693-771.

Forbes, R.J., 1955: *Studies in Ancient Technology* III, Leiden, 202-255.

Gabra, S., 1939: Fouilles de l'Université Fouad el Awal à Touna el-Gebel (Hermopolis Ouest), *Annales du Service des Antiquités d'Égypte* 39, 483-496.

Gabra, S./E. Drioton, 1954: *Peintures à fresques et à scènes peintes à Hermopolis Ouest (Touna el-Gebel)*, Paris.

Gabra, S., 1971: *Chez les adorateurs du Trismégiste. La nécropole d'Hermopolis Touna el-Gebel (souvenirs d'un archéologue)*, Le Caire.

Lucas, A., 1962: *Ancient Egyptian Materials and Industries*, 4th ed., London.

- Maspero, J./E. Drioton, 1943: *Fouilles exécutées à Baouit*, Le Caire (MIFAO 59).
- Mekhitarian, A., 1954: *La peinture égyptienne*, Genève.
- van Moorsel, P., 1981: *Repertory of the Preserved Wall-Paintings from Saqqara, Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia* 9, 125-187, sp. 179-180.
- Mora, P. et L./P. Philippot, 1977: *Technique et conservation des peintures murales*, Rome.
- M.S.A.C., 1983: *Mission Suisse d'Archéologie Copte sous la direction de R. Kasser. Survey archéologique des Kellia (Basse-Egypte). Rapport de la campagne 1981*, Louvain.
- M.S.A.C., 1984: *Ibid. Le site monastique des Kellia (Basse-Egypte). Recherches des années 1981-1983*, Louvain.
- Quibell, J.E., 1909: *Excavations at Saqqara (1907-1908)*, Cairo.
- Rassart-Debergh, M., 1983: *Survivances de l'Hellénistico-romain dans la peinture copte (antérieure au IX^e s.)*, *Graeco-Arabica* II, Athènes, 227-247.
- Rassart-Debergh, M., 1984: *Fouilles récentes aux Kellia. Leur apport à la connaissance de l'art copte*, *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Université Libre de Bruxelles* 6, 23-44.
- Rassart-Debergh, M., 1985: *Quelques aspects de la peinture copte de Saqqara et ses antécédents*, *Acts of the Second International Congress of Coptic Studies, Roma, 22-26 september 1980*, Rome, 283-292.
- Rassart-Debergh, M., 1986: *Les fouilles des Kellia, campagne 1981*, *Archéologie dans l'étude des civilisations orientales*, Louvain.

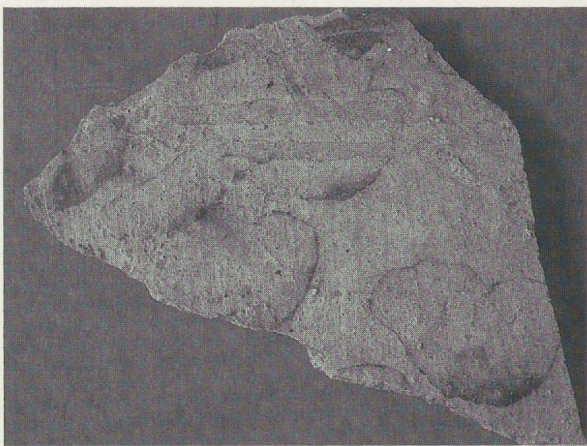


Fig. 1. *Fondu de couleurs pour imiter des nuclei de pierres.*
Prov. Kellia, Qouçoûr Izeila, fragment au sol (cliché
M. Rassart-Debergh)

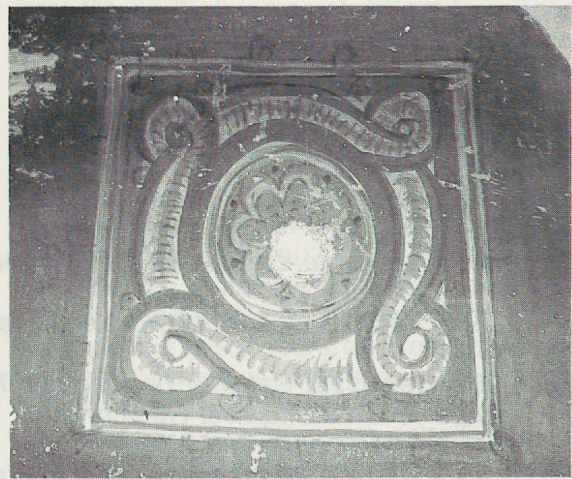


Fig. 2. *Tapis sous une niche.* Prov. Kellia, Qouçoûr er-Roubâ'iyât, Kom 233, salle 5, mur est (cliché
M.S.A.C.)

Adresse de l'auteur :

Maggy Rassart-Debergh, Rue Lincoln 50A, B 1180 Bruxelles.



Fig. 3. Colonne peinte à l'imitation de pierres. Prov. Kellia, Basilique B (cliché Mission Suisse 1968)



Fig. 4. Chapiteau à feuilles d'acanthes et fût cannelé peints. Prov. Kellia, Qouçour-Roubâ'iyât, Kom 306, salle 5, mur est (cliché M. Rassart-Debergh)

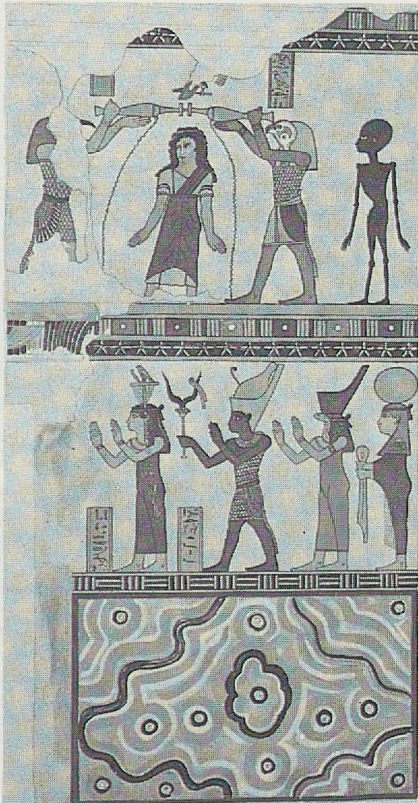


Fig. 5. Scènes figurées au-dessus d'un panneau imitant le marbre. Prov. Touna el-Djebel, maison 21 (d'après Gabra 1971, pl. 25)

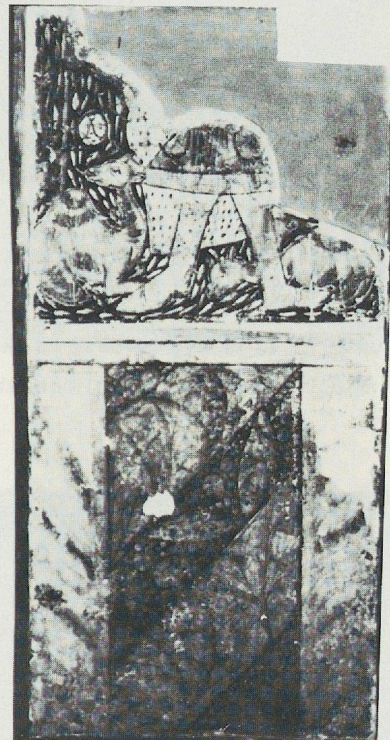


Fig. 6. Saint-Ménas, conservé à Alexandrie, Musée Gréco-romain, inv. 20210. Prov. Abou Girgeh, édifice souterrain (cliché J. Debergh)

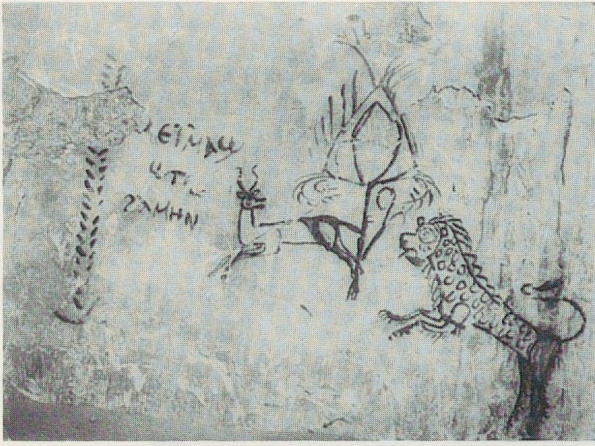


Fig. 7. Lion chassant un cervidé. Prov. Baouit, salle 22 bis (cliché d'après Maspéro/Drioton, pl. XXXVIII B)

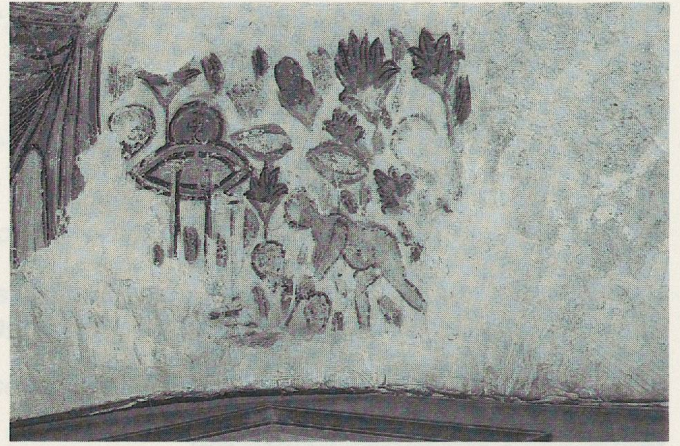


Fig. 8. Putto près d'un saint en orant, conservé à Alexandrie, Musée Gréco-romain, inv. 20217. Prov. Abou Girgeh (cliché J. Debergh)

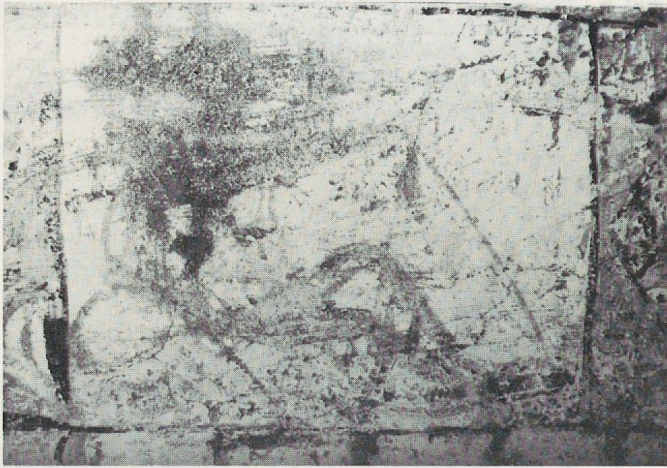


Fig. 9. Nil (une figure semblable a été trouvée aux Roubâ'iyat, Kom 167). Prov. Kellia, Qouçoûr Izeila, Kom 14 (cliché M.S.A.C.)



Fig. 10. Vertus. Prov. Saqqara, cellule 709 (d'après Quibell 1909, pl. X, 3)

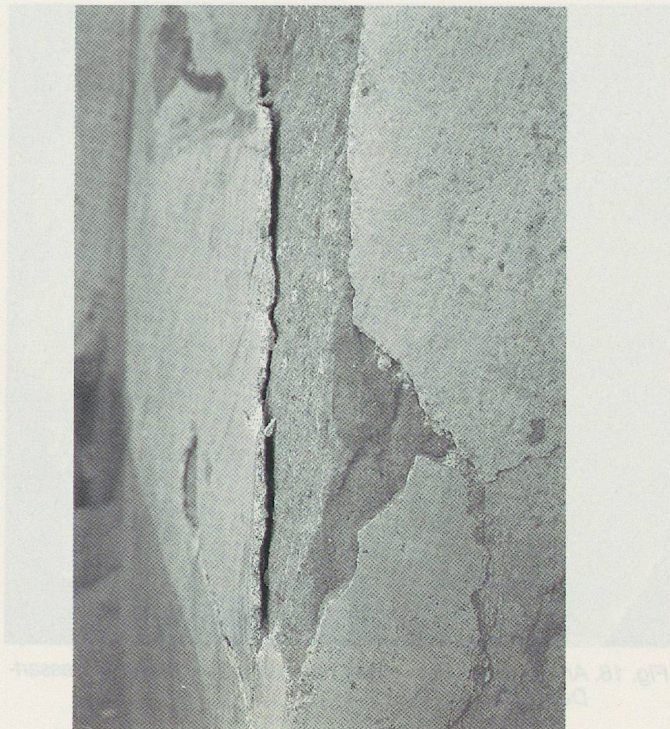


Fig. 11. *Paroi et enduits. Prov. Kellia, Qouçoûr er-Roubâ'iyât, Kom 306 (cliché M. Rassart-Debergh)*



Fig. 12. *Chapiteau incisé. Prov. Kellia, Qouçoûr Izeila, Kom 19/20, pièce 47 (cliché M.S.A.C.)*



Fig. 13 et 14. *Supports avec traces de brosses. Prov. Kellia, fragments au sol (cliché M. Rassart-Debergh)*

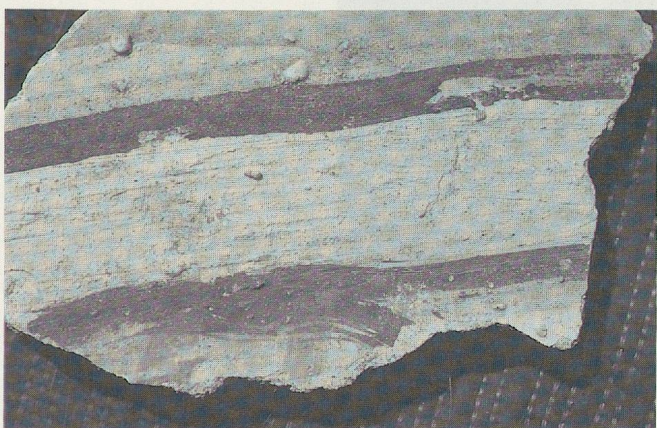


Fig. 15 et 16. *Types de couleurs et de pinceaux. Prov. Kellia, fragments au sol (cliché M. Rassart-Debergh)*

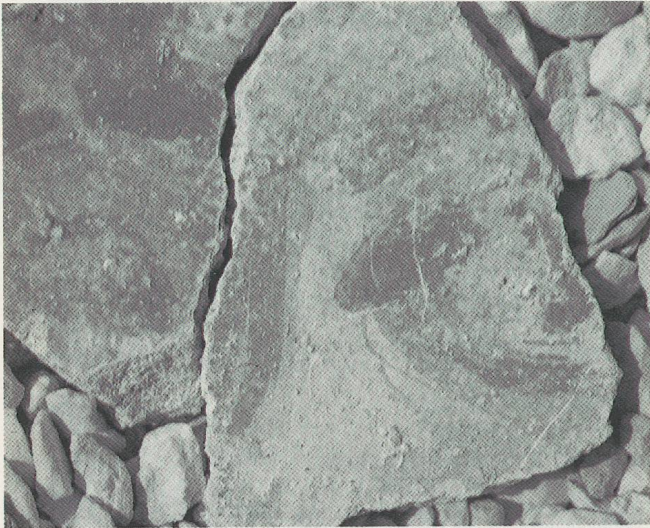


Fig. 17. Visage. Superposition de couleurs pour en rendre le modelé. Prov. Kellia, fragments au sol (cliché M. Rassart-Debergh)



Fig. 18. Animal gravé. Prov. Kellia, fragment au sol (cliché M. Rassart-Debergh)



Fig. 19. Croix peinte. Prov. Kellia, Qouçour er-Roubâ'iyât, Kom 233, pièce 2/3, mur ouest (cliché M. Rassart-Debergh)

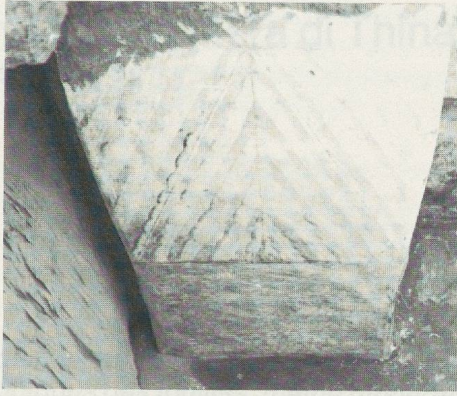


Fig. 20. Plaque de marbre peinte. Prov. Kellia, Qouçoûr Izeila, Kom 45 (cliché M. Ras-sart-Debergh)

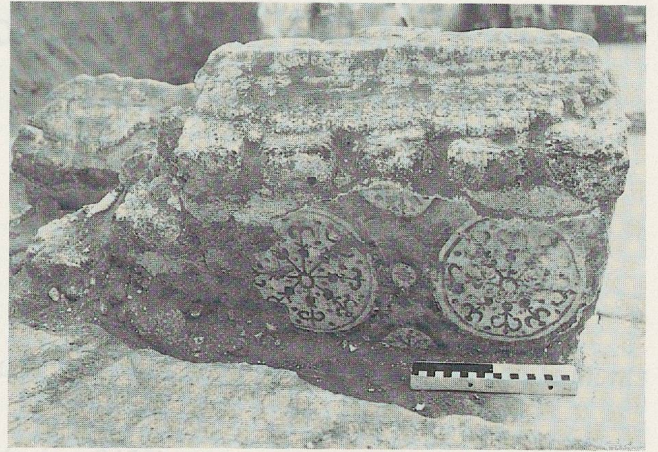


Fig. 21. Cercles tracés au compas. Prov. Kellia, Qouçoûr Izeila, Kom 16, salle 16 (cliché M.S.A.C.)



Fig. 22. Médaillons tracés à la corde et à main levée. Prov. Kellia, Qouçoûr Izeila, Kom 16 (cliché M.S.A.C.)

