

FRANÇOIS ENAUD  
UN APPORT FRANÇAIS À L'HISTOIRE  
DE L'ART - LA DÉCOUVERTE DES « SINOPIE »  
DE SIMONE MARTINI À AVIGNON

De tous les secteurs de la recherche archéologique en France, le domaine de la peinture murale est l'un de ceux où les découvertes ont été les plus importantes et les plus riches d'enseignements pour l'histoire de l'art, sur le plan non seulement Français, mais aussi international.

J'ai pour ma part, depuis une quinzaine d'années, poursuivi un programme précis de dégagement et de mise en valeur des fresques dans les deux régions dont l'Inspection m'a été confiée: Auvergne et Provence-Corse.

Dans cette dernière, et particulièrement dans la région de Nice, je pourrais citer, entre autres, la découverte en 1960-1961 de peintures inédites dans le chœur de la chapelle Notre-Dame des Fontaines à La Brigue (Alpes-Maritimes) déjà connue par ses fresques remarquables de la nef, dues au piémontais Canavesio (seconde moitié du XV<sup>ème</sup> siècle). Les peintures du chœur étaient contemporaines (vers 1490) mais d'une autre main, d'un caractère moins dramatique et plus souriant. Quel en était l'auteur?

J'ai eu la chance, en procédant par confrontations et rapprochements comparatifs, de découvrir son nom: Jean Balaison, avec lequel il forma souvent équipe, tout en marquant un tempérament différent. Leur domaine d'action: pays niçois et Ligurie, jusqu'à Taggia. Ce premier résultat m'a permis de reconstituer la oeuvre de ce peintre méconnu, dont les travaux — pleins de séduction et de charme — se répartissent sur le versant Français, comme du côté Italien, et montrent une survivance très attachante du style gothique international issu de Jacopo Jacquerio, jusqu'à la fin du XV<sup>ème</sup> siècle, dans les Alpes. Par un singulier archaïsme, aucune influence de la Renaissance ne s'y manifeste. J'ai publié dans « Art de France » Paris 2, 1962, p. 93 à 111 — une étude complète sur Jean Balaison (ou Baleisoni) à laquelle fait suite un article sur la Chapelle des Pénitents de Peillon (Alpes-Maritimes) dans « Connaissance des Arts » Paris 1962, p. 164.

Mais la découverte la plus importante que j'ai été amené à faire a eu pour théâtre Avignon, et a porté sur Simone Martini.

Le plus illustre des peintres italiens du Trécento avec Giotto, a passé, on le sait, les quatre dernières années de sa vie, de 1340 à 1344, à la cour papale d'Avignon.

Son séjour, capital pour l'histoire de l'art français et italien, puisque Simone Martini enrichit du lyrisme siennois la solidité provençale, devait être déterminant pour toute l'école d'Avignon du quatorzième siècle. Simone Martini était familiarisé depuis longtemps avec la culture gothique française. Mieux que personne, il était préparé à ce rôle de trait-d'union entre les deux pays. Pourtant, son apport exact dans cette initiation décisive a été l'objet de jugements contradictoires et de bien de malentendus. N'a-t-on pas prononcé à son égard les mots



Fig. 1 - Avignon. Notre-Dame-des-Doms. Le porche avec les deux tympanes superposés, peints par Simone Martini (avant dépose).

d'affaiblissement, de maniérisme? Et que reste-t-il des oeuvres de cette période si controversée: un seul petit panneau bien daté (1342), la Sainte Famille de Liverpool, d'un sentiment à la fois très vivant, très gothique et très raffiné; une miniature particulièrement précieuse, faite pour un manuscrit de Virgile

appartenant à Pétrarque, exilé en Avignon et ami du peintre. Cette miniature, maintenant à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, révèle une approche de la nature pleine de sensibilité et une compréhension de l'Antiquité, déjà humaniste avant la lettre.

À ces deux oeuvres charmantes, indiscutablement avignonnaises — conclusion assez mince, avouons-le, de la carrière prestigieuse du grand Siennois, malgré leur poésie délicate — que pouvait-on ajouter ?

Le polyptique de la Passion, dispersé entre les musées d'Anvers, de Berlin et du Louvre, n'est pas daté et pose, par son expressionnisme dramatique, une énigme aux historiens, incapables de s'entendre à son sujet. Ne parlons pas des oeuvres perdues, comme le fameux portrait de Laure, celle dont Pétrarque nous a dit l'enchantement, ou le Saint-Georges délivrant la princesse du porche de la cathédrale d'Avignon et détruit en 1828 par le vandalisme du « stupide dix-neuvième siècle ».

C'est dire l'intérêt de premier ordre que présentaient, malgré leur ruine, les restes de fresques peintes par Simone Martini sur le portail de cette même cathédrale de Notre-Dame-des-Doms: la Vierge à l'Enfant, dite d'humilité au tympan inférieur, et le Christ rédempteur adoré par les anges, au tympan supérieur. Impossible de porter sur elles un jugement de valeur tant elles étaient mutilées, illisibles, dénaturées par six siècles d'intempéries et de mistral. Leur état était si désastreux et si grande leur importance que l'opinion internationale s'en émut, particulièrement de l'autre côté des Alpes où nos collègues italiens y voyaient en péril, à juste titre, un élément de leur patrimoine artistique.

Trois séries de documents — relevés ou photographies — échelonnées sur une centaine d'années (1859-1903-1959) constituaient le film éloquent et dramatique de cette lente désagrégation, comme les radiographies d'une maladie à évolution continue et inéluctable. Il fallait absolument intervenir pour tenter de sauver ce qui pouvait l'être en procédant à une dépose générale. Conscient des lourdes responsabilités qui m'incombaient, sous le contrôle de l'Inspecteur générale et de la Commission des Monuments Historiques, je chargeai deux des meilleurs spécialistes français, Monsieur Marcel Nicaud et Madame Sorbets de Christen d'étudier le problème technique: intervention particulièrement délicate que j'ai dirigée personnellement de très près durant trois années, de 1960 à 1963. Je ne puis ici que résumer les résultats de la transposition multiple, réussie dans des conditions très défavorables. J'en ai rendu compte de façon complète dans le numéro spécial du mois d'Octobre 1963 de la « Revue des Monuments Historiques ». Les résultats ont dépassé toutes nos attentes.

En effet, l'enlèvement successif des éléments de fresques a mis au jour non seulement pour chaque tympan une admirable « sinopia » peinte sur enduit, c'est-à-dire l'esquisse définitive à la sanguine, mais au-dessous une et parfois deux esquisses partielles sur mortier mince et enfin une ébauche d'ensemble, tracée à grands traits sur l'appareil même du mur de pierre. De ce premier jet à la fresque terminale trois à quatre couches intermédiaires sont superposées sur quelques millimètres, et identifiées par la stratographie.

Chaque « étage », chaque niveau a été isolé, décollé — avec quelles précautions! — puis transposé sur toile et marouflé sur châssis indépendant, sauf le dessin sur mur destiné à rester in situ, si bien qu'il est possible de confronter désormais toutes les étapes de la genèse de l'oeuvre, avec ses repentirs, ses hésitations, ses fulgurances, ses métamorphoses. L'exposition que j'ai organisée

à Paris à l'hôtel Sully, de tous les éléments mis au jour, a permis d'en juger, de Novembre à Janvier 1964, en provoquant un grand intérêt parmi le public, comme auprès des spécialistes.

On conçoit la valeur considérable de cette découverte, à la fois par son caractère inédit et par sa qualité réellement exceptionnelle. Elle nous permet de retracer exactement le processus d'élaboration du peintre face à ses problèmes de créateur. Révélation sur la « vie des formes » et leurs mutations progressives, depuis les recherches premières jusqu'aux décisions définitives, géniales. Voici les photographies en couleurs qui scandent le film au ralenti du travail prodigieux et calculé de Simone Martini.

## I - LE TYMPAN CIRCULAIRE DE LA VIERGE

a) Après piquetage du mur, ébauche d'ensemble à l'ocre légère. La composition s'ordonne noblement, en trois parties: au centre, le groupe de la Vierge à l'Enfant; à droite, un ange agenouillé portant une draperie; à gauche, un autre ange présentant un donateur, le cardinal Stefaneschi. C'est lui, un grand mécène, qui a commandé à Simone Martini la décoration de l'entrée de Notre-Dame-des-Doms, cathédrale pontificale de la « seconde Rome », comme il avait appelé autrefois Giotto pour décorer l'entrée de Saint-Pierre. Le parallèle est absolu et la continuité de vues parfaite.

Le dessin est fait largement, par grandes masses puissantes, avec quelques rehauts d'une ocre rouge spéciale. Il s'agit de cette terre de Sinope, recommandée par Cennini dans son « Libro del arte » d'où, par extension, les historiens italiens ont tiré récemment le mot de sinopia pour désigner le dessin lui-même exécuté avec cette terre particulière.

b) Simone Martini fait étendre deux voiles de mortier très mince pour lui permettre des études partielles du visage de la Vierge. Gravité, tension sont exprimées par un trait aigu, nerveux, incisif. Le cliché est particulièrement éloquent.

c) Par-dessus, un nouveau mortier plus épais va recevoir la sinopia définitive, dessinée au pinceau fin. La composition s'assouplit avec un jeu d'arabesques admirablement balancées et équilibrées, jeu graphique, fluide et monumental qui prend toute sa valeur dans l'ange de droite et surtout dans le visage incliné de la Vierge, empreint d'élégance et de mélancolique tendresse.

d) Le mortier à fresque est étalé, masquant jour après jour la sinopia peu à peu recouverte. Celle-ci n'est pas une fin mais un moyen, un guide nécessaire mais qui s'efface, chef-d'oeuvre éphémère, sacrifié à plus noble que lui. Le report des formes se fait à la pointe d'os dans l'enduit humide, puis les couleurs sont posées dans le frais: bleu lapis-lazuli, terre de Sienne naturelle, rouge d'oxyde de fer, vert vif clair, feuille d'or. Il faut noter le travail de gravure des ornements des robes, galons, orfrois, imitant la finesse de la broderie, en contraste avec le modelé énergique et plein de la main, des visages, et les surépaisseurs des auréoles dorées.

L'arc du tympan, pour l'intrados, a été décoré par Simone Martini suivant le même processus de recherche. Premier parti: volute de grands rinceaux jetés librement, spontanément, par la main impatiente. Improvisation qui laisse place à l'imagination. Second parti: les rinceaux, devenus acanthes, s'inscrivent de façon réfléchie et calculée dans un cadre de filets et de bordures formant un



Fig. 2 - Tympan de la Vierge. Sinopie sur mur (l'ange à droite) et sur voile d'enduit (la tête de la Vierge et de l'enfant).



Fig. 4 - Détail de la Fig. 3.



Fig. 3 - Tympan de la Vierge. Sinopie définitive (niveau III).

long panneau. De place en place, un quadrilobe est prévu. Le choix paraît fait.

Troisième partie: cependant, lors de l'exécution à fresque opposition brillante de champs et de contre-champs bleus et blancs — le quadrilobe, trop petit d'échelle, disparaît et un visage d'ange beaucoup plus monumental et typiquement « martinien » le remplace. L'invention ultime est caractéristique des démarches de l'esprit de Simone Martini qui conclut ses lents cheminements sur une décision admirable, irréfutable comme une évidence.

Fig. 5 - Détail de la Fig. 3.



Fig. 6 - Tympan de la Vierge. Fresque, détail (niveau IV).





Fig. 7 - Avignon. Notre-Dame-des-Doms. Tympan de la Vierge, intrados: tête d'Ange (dernière fresque).

## II LE TYMPAN TRIANGULAIRE DU CHRIST

Il va nous offrir en raccourci une démonstration non moins éblouissante de la facture du maître siennois.

a) Sur le mur, première ébauche sommaire où les repentirs ne manquent pas. Ici, la lutte avec l'ange est un combat difficile. On devine le Christ initialement plus large et, en filigrane, un livre rectangulaire esquissé sur la poitrine. Puis le mouvement, repris à grands traits, épais, puissants, se resserre. La main droite bénit, la main gauche soutient, cette fois non sans raideur, le globe du monde. Rectangle ou sphère? Quelle est celle de ces deux formes qui s'incorporera la mieux? L'artiste hésite... Les groupes d'anges, suggérés de part et d'autre avec un bonheur exquis, trouvent difficilement leur place, faute de vide suffisant dans la composition.

Surprise inattendue et savoureuse dans l'angle inférieur droit: une jeune femme à mi-corps drapée de bleu, surgit, totalement étrangère à la scène. C'est une pochade désinvolte et insolite jetée sur le mur comme sur un carnet d'esquisses, avec une audace impertinente. Tout ceci était destiné à ne jamais être révélé en public. Nous sommes bien dans un laboratoire secret dont nous avons violé le mystère.

b) Comme précédemment pour la Vierge à l'Enfant, Simone Martini va étendre un mortier mince sur le Christ. Globe ou livre? Il revient à l'idée du livre, reprise beaucoup plus bas et mise au net avec une précision incroyable. Sur les pages on lit: « Ego sum lux mundi ». Une main aux doigts frémissants se pose: signature de maître.

c) Pour l'ensemble du tympan, la sinopia définitive est tracée sur un nouveau mortier. Le livre, malgré la perfection de son exécution, est résolument sacrifié et remplacé par le globe du monde. Celui-ci reparait, déplacé vers le centre de manière à refermer le mouvement dans une longue arabesque qui donne au Christ la densité monumentale des mandorles médiévales. Autour du Christ, les vides s'aèrent, prennent leur qualité de silence. Les groupes d'anges s'allongent avec d'harmonieuses cadences, les mains et les visages se tendent dans la vénération. Le regard du Christ, grave, impérieux, acquiert un étrange pouvoir de pénétration. Et quelle beauté dans cette main bénissante, immense, signe de majesté. Quant au globe du monde, tenu dans l'autre paume par le Créateur, il porte, dessinés, les quatre éléments, images de la nature au milieu de l'abstraite cosmogonie des sphères. Nous atteignons à un sommet de l'art sacré.

d) L'exécution de la fresque viendra encore une fois masquer impitoyablement ce chef-d'oeuvre. Et là encore des modifications de détails interviennent, prouvant l'obstination du peintre à atteindre, de simplification en purification, la perfection idéale dont il rêve. Exemple de volonté de style et de haute exigence personnelle.

J'ai pu analyser assez longuement devant vous le film en quatre séquences des métamorphoses successives de chaque tympan. Il est en effet exceptionnel de pouvoir assister d'aussi près à la naissance d'une oeuvre, dans son dynamisme et son devenir, en suivant les gestes du peintre sur son échafaudage comme s'il se fût agi d'un de nos maîtres contemporains scruté par une caméra indiscreète. Non moins exceptionnelle pour l'histoire de l'art est la révélation de cette suite d'esquisses et de sinopia appréciée non plus comme moyen mais comme une fin en soi, prenant place dans notre musée imaginaire. La valeur de ce capital artistique complètement ignoré, révélé par la technique moderne, est d'autant plus considérable que, nous l'avons dit, nous connaissons mal la dernière phase de activité de Simone Martini en Avignon.

A quel moment cette décoration de Notre-Dame a-t-elle pu être exécutée? Vraisemblablement au cours de l'été 1341 si l'on admet que Simone est arrivé avec son frère dans le cours de 1340 et qu'il a dû se consacrer immédiatement à cette très importante commande du cardinal Stefaneschi, mort en 1343. Précédant ainsi, sans doute, la Sainte Famille de Liverpool (1342) et la miniature du Virgile — et les dépassant en intérêt — les tympanes de Notre-Dame-Des-Doms représentent un aspect nouveau et essentiel pour la connaissance de la vieillesse de Simone Martini et, en toute objectivité, son testament artistique. La multiplicité d'études auxquelles il s'est astreint avec une patience et une persévérance laborieuses n'est-elle pas une leçon à méditer en nos temps de hâte et de réussites fébriles? Le maître, au seuil de la soixantaine, riche de son immense expérience, n'a pas craint de reprendre sans se lasser son difficile travail, conscient d'en faire sa dernière grande oeuvre. A l'heure actuelle on ne connaît de lui qu'une seule autre esquisse, celle du Saint Martin au manteau de la basilique inférieure d'Assise, dégagée en 1959 par l'Institut de restauration de Rome, esquisse peinte directement sur la pierre du mur comme la première ébauche de nos deux tympanes. Mais il n'existe pas au monde d'autre sinopia définitive de Simone Martini peinte sur enduit comme celles d'Avignon, avec cette perfection achevée. Quand nous savons avec quelle émotion Vasari parlait déjà de son temps des dessins perdus laissés par le maître, nous devons mesurer davantage la valeur insigne de ceux-ci.



Fig. 8 - Tympan du Christ. Sinopie sur mur (niveau I).

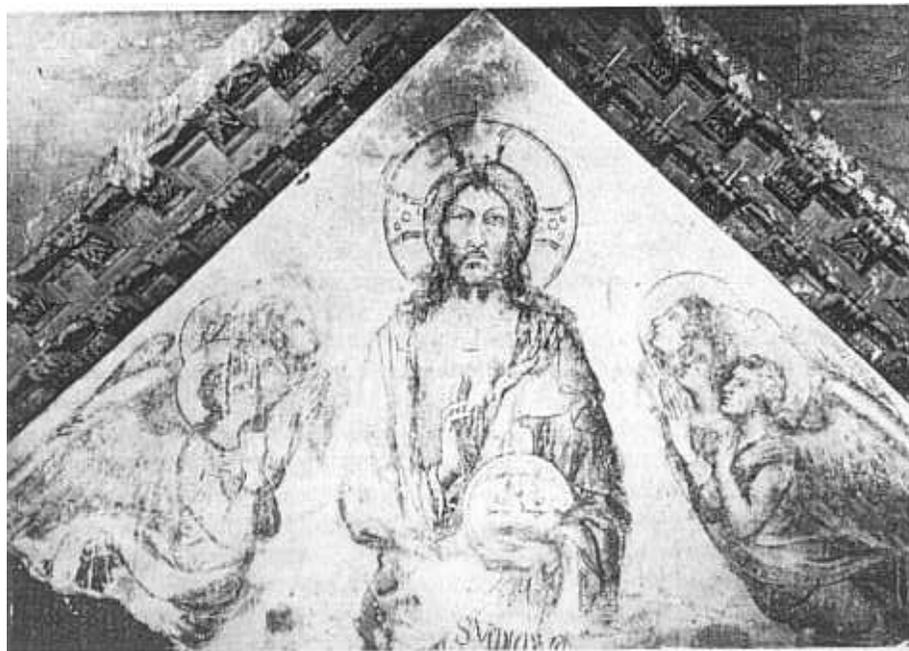


Fig. 10 - Détail de la Fig. 9.



Fig. 11 - Détail de la Fig. 9.

Fig. 9 - Tympan du Christ. Sinopie définitive (niveau III).



Insignes, ils le sont aussi par leur qualité stylistique. La nouveauté iconographique de la Vierge d'humilité, inventée par Simone à Avignon, s'inscrit en fait dans une tradition de style plus gothique que purement siennoise, où la culture française a joué un rôle indéniable, plus encore qu'un lointain héritage byzantinisant. Telle est bien l'originalité profonde de Martini, affirmée depuis un quart de siècle. Si l'on compare la silhouette des anges, on constate qu'ils dérivent de l'Ange de l'Annonciation des Offices (1333) ou de celui de Washington, faisant pendant à la Vierge de la collection Stroganoff à Leningrad — ensemble que Monsieur Laclotte propose d'ailleurs de dater de la période avignonnaise. Quant au visage incliné de la Vierge, il reprend le graphisme sensible et l'expression de pensif tendresse des madones plus anciennes, des polyptyques de Pise (1319), d'Orvieto (1320) ou de la collection Gardner-Boston, d'une remarquable qualité.

Le visage souverain du Christ est non moins caractéristique; ce visage inspiré ressuscite après vingt-cinq ans, celui qu'avait peint autrefois Simone vers 1315 et qui est conservé au Vatican, ou celui, plus petit, qui couronne le polyptyque de Pise. On y trouve déjà l'idée du livre des Ecritures, essayé à nouveau à Avignon par Martini, puis finalement abandonné. Ce sont les mêmes traits autoritaires, la même conception de la forme et du modelé, les mêmes dissymétries subtiles dans les yeux, le même sens musical des arabesques et des rythmes. Mais il y a en plus dans la sinopia d'Avignon une sorte de maturité douloureuse, une intensité humaine qui lui donne une autorité impressionnante. C'est le pantocrator des icônes, ou de Cimabue, mais auréolé d'une spiritualité profonde et d'une puissance étrangement monumentale.

Simone Martini n'est pas seulement, comme on le croit souvent, un merveilleux enchanteur, tout de délicatesse poétique et fragile. Il est beaucoup plus que cela. Il possède une grandeur d'accent singulière. Je dois le souligner pour lever certains malentendus puisque les histoires ont parfois cru déceler chez Simone, devenu avignonnais, un nouveau recul de la tradition siennoise au profit des traditions françaises. On lui a reproché un amenuisement et un fléchissement de son style dans le sens du maniérisme. Sur ces deux points, nous devons admettre qu'il n'en est rien. Les « sinopie » des Doms prouvent sans équivoque que le peintre a conservé intégrales ses conceptions originelles, autant que l'ampleur de son sens des exigences murales. Avec une parfaite continuité, il semble même que toutes ses expériences antérieures ont concouru à leur accomplissement; c'est une conclusion à la fois lyrique, sereine et magistrale aux fresques d'Assise (vers 1327) comme seul peut y parvenir un homme en pleine possession de ses moyens et qui, à la fin de sa vie, dépasse ses dernières limites sans rien renier de son passé ni rien perdre de sa sûreté. Un point reste à éclaircir: que signifie ce monogramme ambigu peint sur la manche droite du Christ et qui prêterait certainement à différentes interprétations? A la rigueur on peut y lire un D et un L: D pour Donato, L pour Lippo Memmi; mais que penser de l'A? En fait, nous abordons le problème si complexe, des collaborateurs de Simone. Il n'est pas question de le résoudre facilement. Van Marle a tenté sans succès de cerner la physionomie discrète de Donato, le frère effacé, qui a toujours travaillé dans l'ombre de son aîné. Quant à Lippo, on peut avec plus de certitude identifier sa main dans certaines oeuvres collectives comme les volets latéraux du polyptyque des Offices, mais son style, imprégné de celui de Simone, en arrive à un véritable mimétisme, au moins formel, s'il demeure plus en surface et moins inspiré. Le quatorzième siècle n'avait pas comme notre époque individualiste le culte de la personnalité de l'artiste ni la hantise d'une originalité à tout prix.

Quoi qu'il en soit, si la présence d'un ou deux aides était matériellement nécessaire pour l'exécution du dernier stade de la fresque proprement dite en raison de l'extrême rapidité du travail avant séchage et de sa fragmentation quotidienne, les esquisses préalables étaient en général de la main même du maître. Les rapprochements que j'ai faits avec les tableaux antérieurs de Simone ont montré des similitudes de style apparemment très convaincantes et qui ne laissent à mon avis aucun doute. Tandis que les souples silhouettes d'anges adorateurs qui l'entourent, ajoutent une séduction annonçant déjà l'esprit de la Renaissance du Quattrocento.

En conclusions, Simone est resté lui-même à Avignon. Il s'est forgé un style et le maintient tel quel. A-t-il plus apporté aux Français qu'il n'en a reçu? A vrai dire, toute sa vie s'est passée dans l'orbe de la civilisation gothique, c'est-à-dire courtoise et française. Dès sa jeunesse il en a aimé le raffinement aristocratique, comme le prouve la Maestà de Sienne, inspirée des miniatures de l'époque de Saint Louis. Dans sa maturité, il a vécu à la Cour brillante et cultivée de Robert d'Anjou à Naples. Mais déjà, avec sa réceptivité innée, son sens rare d'assimilation et de synthèse, il dépasse la sphère purement italienne et française pour être, par son esprit essentiellement gothique et humaniste comme Pétrarque, un précurseur d'une portée européenne. Son entrée en rapports à la Cour pontificale avec une cité cosmopolite, « la capitale du monde », ouverte à de multiples contacts, le confirme dans son orientation générale antérieure. La cohérence stylistique des oeuvres avignonnaises par rapport à celles de Naples, Pise, Sienne,

s'explique par cette unité intérieure fondamentale, cette constante profonde. En même temps, son rayonnement d'annonciateur ne pouvait que s'épanouir.

Son influence immédiate sur l'atelier international des peintres du Palais des Papes se vérifie à travers les scènes pastorales de la Garde-Robe, exécutées de son vivant, en 1343, et proches des Bucoliques de Virgile, comme sur le style de son successeur, Matteo Giovanetti de Viterbe, le maître d'oeuvre des chapelles Saint-Martial et Saint-Jean du Palais, de la Grande Audience et de Villeneuve-lès-Avignon, dont E. Castelnuovo a récemment montré tout ce qu'il devait à Simone. Et plus tard, vers 1380, dans l'église Saint-Didier d'Avignon, un autre atelier plus florentin reprend le thème des groupes d'anges adorateurs calqués sur ceux qui entourent le Christ des Doms.

A vrai dire, cette dernière mise au jour de fresques inédites, que j'ai eu l'honneur de diriger personnellement de 1958 à 1962, a révélé la plus belle conclusion à l'histoire de l'art avignonnais au quatorzième siècle issu de la sphère martinienne. Après les esquisses du Maître mises en lumière, voici les prolongements de ses leçons chez ses élèves installés sur les bords du Rhône.

Sur le mur principal de cette chapelle de l'église Saint-Didier, trois registres: en bas des anges sur un fond pourpre, entourent un personnage aujourd'hui disparu (peut-être une Vierge en majesté dont on apercevrait le sommet du trône). Au-dessus une superbe déposition de Croix aux multiples personnages, montre une véhémence d'attitudes et d'expressions dramatiques qui sont davantage dans la ligne et le couleur de Barnact Pietro Lorenzetti. Nous restons dans l'orbite d'Assise et de l'Ombrie avec le troisième registre: le prophète Sophonie dans un polylobe. Sur le mur perpendiculaire, une admirable Vierge d'Annonciation surmonte un Saint Grégoire et un Saint Jean-Baptiste, assez proches du style des Giovanetti de la Chartreuse.

Un blason répété sur les peintures s'est retrouvé, par une chance singulière, sur une pierre tombale de la chapelle portant le nom de Barthélémy Cardini, d'une famille de riches Florentins au service des papes, et particulièrement après le grand schisme (1379), de l'anti-pape Clément VII. Le nom des donateurs-mécènes se trouvait ainsi identifié.

De toutes façons, l'église Saint-Didier n'ayant été terminée et consacrée qu'en 1359, les fresques n'ont pu être exécutées que postérieurement, et vraisemblablement guère avant 1380, par cet atelier sienno-ombrien de qualité.

Là encore les travaux de l'Inspection des Monuments Historiques ont contribué à mettre en évidence un nouvel aspect de la dette de la France envers l'Italie dans le domaine de la peinture murale au quatorzième siècle, et je suis heureux d'avoir pu rendre cet hommage à Venise, devant les membres éminents du Congrès International des Architectes et Techniciens des Monuments Historiques.

FRANÇOIS ENAUD  
THE DISCOVERY OF SOME UNRECORDED SYNOPIES  
BY SIMONE MARTINI AT AVIGNON  
SUMMARY.

*Simone Martini passed the last four years of his life at the Papal Court in Avignon, but his works for this period are extremely rare.*

*That explains the great interest which was excited by the remains of some frescoes by Simone Martini discovered in the entrance to Notre-Dame des Doms Cathedral: Virgin and Child called of humility, on the lower tympanum and on the higher, Christ the Redeemer adored by Angels. Their state was so appalling and their importance so great that it was absolutely necessary to act. M. Enaud, Chief Inspector of Historic Monuments, was put in charge of the extremely delicate operation. The results were spectacular.*

*The gradual removal of the frescoes revealed not only an excellent "synopia" for each of the tympana, but also, underneath these, one and at times two partial sketches on a thin layer of mortar, and finally a broad outline, traced in large strokes on the surface of the stone wall itself. Between this first draft and the finished fresco there are three or four intermediate layers some millimetres thick.*

*Each "stage" has been differentiated, removed, transposed on to canvas and remounted on a separate foundation, except the drawing on the wall, which is destined to remain in place. This triple process enables all the steps in the work's creation to be compared.*

*The decoration of Notre-Dame des Doms, executed in about 1341, is the true testament of the art of Simone Martini. At this moment we know of only one other sketch by him — of St. Martin in the lower basilica of Assisi —, and not even one other definitive "sinopia" by him painted on the spot — as are the ones at Avignon — with their perfect execution.*