

# DIGITHÈQUE

## Université libre de Bruxelles

---

*Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Bruxelles : L'Université, 1979.

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117\\_1979\\_000\\_01\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1979_000_01_f.pdf)

---

**Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.**

Elle a été numérisée et mise à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles avec l'accord des auteurs, éditeurs scientifiques ou ayant droits.

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>



I  
1979

Université Libre de Bruxelles

ANNALES  
d'HISTOIRE de l'ART &  
d'ARCHEOLOGIE





ANNALES  
d'HISTOIRE de l'ART  
et d'ARCHEOLOGIE

Publication annuelle  
de la Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie  
de l'Université Libre de Bruxelles

*Comité de Rédaction*

Lydie HADERMANN - MISGUICH □ Pierre BONENFANT □ Paul  
PHILIPPOT, *directeurs*. Catheline PÉRIER-D'ETEREN □ Georges  
RAEPSAET, *secrétaires de rédaction*. Charles DELVOYE □ Pierre  
de MARET □ Michel GRAULICH □ Paul RASPE □ Philippe  
ROBERTS-JONES, *membres*. Bruno FORNARI, *trésorier*.

Le présent volume a pu être réalisé grâce à la subvention allouée par l'Université, au généreux mécénat de Isy BRACHOT, Roland BUSSELEN, S.A. D'IETEREN, S.A. GOODYEAR, S.A. SCHLEIPER & Fils, S.A. SOTHEBY'S Belgium et aux nombreuses souscriptions dont plusieurs furent majorées spontanément.

Charles DELVOYE

La nouvelle présentation des frontons d'Egine  
à la Glyptothèque de Munich, p. 6

Jean-Charles BALTU

Acquisitions récentes (1963-1978)  
de la Section des Antiquités grecques et romaines  
aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, p. 16

Paul PHILIPPOT

La conception  
des retables gothiques brabançons, p. 29

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

L'application des méthodes physiques d'examen à  
l'étude du modelé dans la peinture, p. 41

Philippe ROBERTS-JONES

Nécessité d'un Musée d'Art Moderne, p. 57

Paul HADERMANN

Le Cubisme a-t-il influencé la littérature ?, p. 66

Françoise AUBRY

L'influence anglaise sur Henry Van De Velde,  
auteur du « Bloemenwerf », p. 83

Chronique, p. 93

1. Mémoires de licence de la section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie déposés et défendus en 1978 □ 2. Résumés de quelques mémoires de licence (1978) □ 3. Publications, activités et titres scientifiques des membres du corps enseignant en 1978 □ 4. Activités du cercle d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B. □ 5. Notices bibliographiques.

## EDITORIAL

Les **Annales** sont nées. Un très ancien rêve latent au sein de la section d'Histoire de l'art et d'archéologie prend ainsi forme. En 1959 déjà, sous la dynamique présidence de Guy Donnay l'actuel conservateur du Musée de Mariemont, le cercle d'histoire de l'art et d'archéologie, avait créé une revue photocopiée **Stoa** qui, pendant quelques années accueillit des textes des membres de la section, fit la chronique des expositions, des publications, des mémoires, fut un lien entre enseignants, étudiants et anciens. Mais des générations d'étudiants et de chercheurs ont passé depuis que **Stoa** n'est plus et le besoin d'éditer une revue a germé à nouveau, il s'est accru au fil des ans. Il se concrétise à un moment particulièrement propice : celui où se rencontrent des bonnes volontés prêtes à former équipe et le désir exprimé par le Recteur J. Michot de laisser des traces écrites des activités de recyclage organisées par la section.

Les **Annales** se veulent un reflet complet de cette section, c'est-à-dire que doit s'y retrouver la complexité scientifique des six sous-sections, mais aussi la voix — ou plutôt la plume — des différents membres de la communauté. Un seul numéro, en tout cas dans les premiers temps d'existence de la revue — ne pourra abriter des articles de toutes les orientations, c'est pourquoi ce numéro-ci représente plutôt une coupe chronologique de l'histoire de l'art occidental depuis l'antiquité jusqu'aux avant-gardes des années vingt, avec des ouvertures sur les techniques de laboratoire et la vie des musées, tandis que le prochain accordera une part importante aux territoires plus éloignés, aux

civilisations non européennes du passé comme du présent. La musicologie y aura audience, de même que des moments passés sous silence cette fois-ci, comme le XVIII<sup>e</sup> siècle.

La chronique des **Annales** est, pour les étudiants, l'écho de la vie de leur cercle mais aussi le moyen de diffuser le sujet de leur premier travail scientifique d'envergure, leur mémoire, par la publication du titre de celui-ci et éventuellement, d'un résumé. Elle recense également les thèses de doctorat défendues à l'U.L.B. dans le cadre de l'Histoire de l'art, ainsi que les publications et conférences des chercheurs et professeurs de la section.

C'est dire que les **Annales**, surtout lorsqu'elles auront pris plus de volume, deviendront l'organe de diffusion de toutes les activités scientifiques de la section, qu'elles feront part des découvertes sur les chantiers de fouilles, des recherches archéologiques, historiques et esthétiques dans tous les champs de nos disciplines. La présentation de la revue a été voulue sobre mais élégante.

Ce projet a pu se réaliser grâce à l'appui des autorités académiques de l'Université, à celui de plusieurs mécènes, de nombreux souscripteurs, grâce au dévouement enthousiaste de divers membres de la section, particulièrement des deux secrétaires de rédaction, grâce à l'amitié qui l'a accueilli. Pour cette amitié, pour cette aide, pour ces dons, que tous trouvent ici l'expression d'un chaleureux merci.

Lydie Hadermann-Misguich

Présidente de la section.



## LA NOUVELLE PRÉSENTATION DES FRONTONS D'ÉGÈNE A LA GLYPTOTHÈQUE DE MUNICH

CHARLES DELVOYE

Les restes des frontons du temple d'Aphaia dans l'île d'Égène ont été découverts en 1811 lors d'une campagne de fouilles de huit jours, menée sous les auspices de la « Society of Dilettanti » de Londres par les architectes anglais Charles Robert Cockerell et John Forster, l'architecte bavarois Carl Haller von Hallerstein et le souabe Jacob Linckh, qui étaient venus mesurer et dessiner l'édifice, dont l'existence avait été signalée par Spon et Wheler au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Transportés d'abord à Zante, où l'on avait songé à les vendre aux enchères, puis à Malte, ils y furent achetés en 1813 au prix de 120.000 marks pour le compte du prince héritier Louis de Bavière, qui allait succéder à son père Maximilien en 1825 et qui, grand admirateur de la Grèce antique, désirait faire de Munich « l'Athènes de l'Isar » (son fils Otton I devait devenir le premier roi de Grèce en 1832)<sup>2</sup>. Transférées à Rome, les sculptures furent restaurées de 1816 à 1818 dans l'atelier du danois Bertel Thorvaldsen, après que Canova eut refusé de le faire, témoignant ainsi un respect des morceaux fragmentaires exceptionnel à cette époque. Les parties manquantes furent complétées en marbre de Carrare (alors que les figures originales étaient en Paros). Thorvaldsen effaça souvent les traces de cassure et alla jusqu'à imiter sur ses additions les dégradations subies par les marbres antiques. Il laissa de côté les fragments qu'il n'avait pu intégrer à sa reconstitution. Après l'achèvement des travaux, les figures restaurées furent présentées en 1830 dans le Musée que Louis I de Bavière avait fait construire par Klenze pour abriter des collections de sculptures antiques et qu'il avait baptisé pour cette raison du nom de « Glyptothèque ».

<sup>1</sup> Pour les frontons d'Égène on verra essentiellement : DIETER OHLY, *Glyptothek München. Griechische und römische Skulpturen. Ein kurzer Führer*. Munich, C.H. Beck, 1972, pp.47-70. — ID., *Die Aegineten. Die Marmorskulpturen des Tempels der Aphaia auf Aegina*. Ein Katalog der Glyptothek München. Band I : *Die Ostgiebelgruppe*. Munich, C.H. Beck, 1976 (ce volume doit être suivi de deux autres, le deuxième étant consacré au fronton Ouest). — ID., *Tempel und Heiligtum der Aphaia auf Aegina*, 2. vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage, Munich, C.H. Beck, 1979.

<sup>2</sup> On a dit que la Grèce exerçait alors sa « tyrannie » sur l'esprit allemand : cf. E.M. BUTLER, *The Tyranny of Greece over Germany*, Cambridge, 1935.

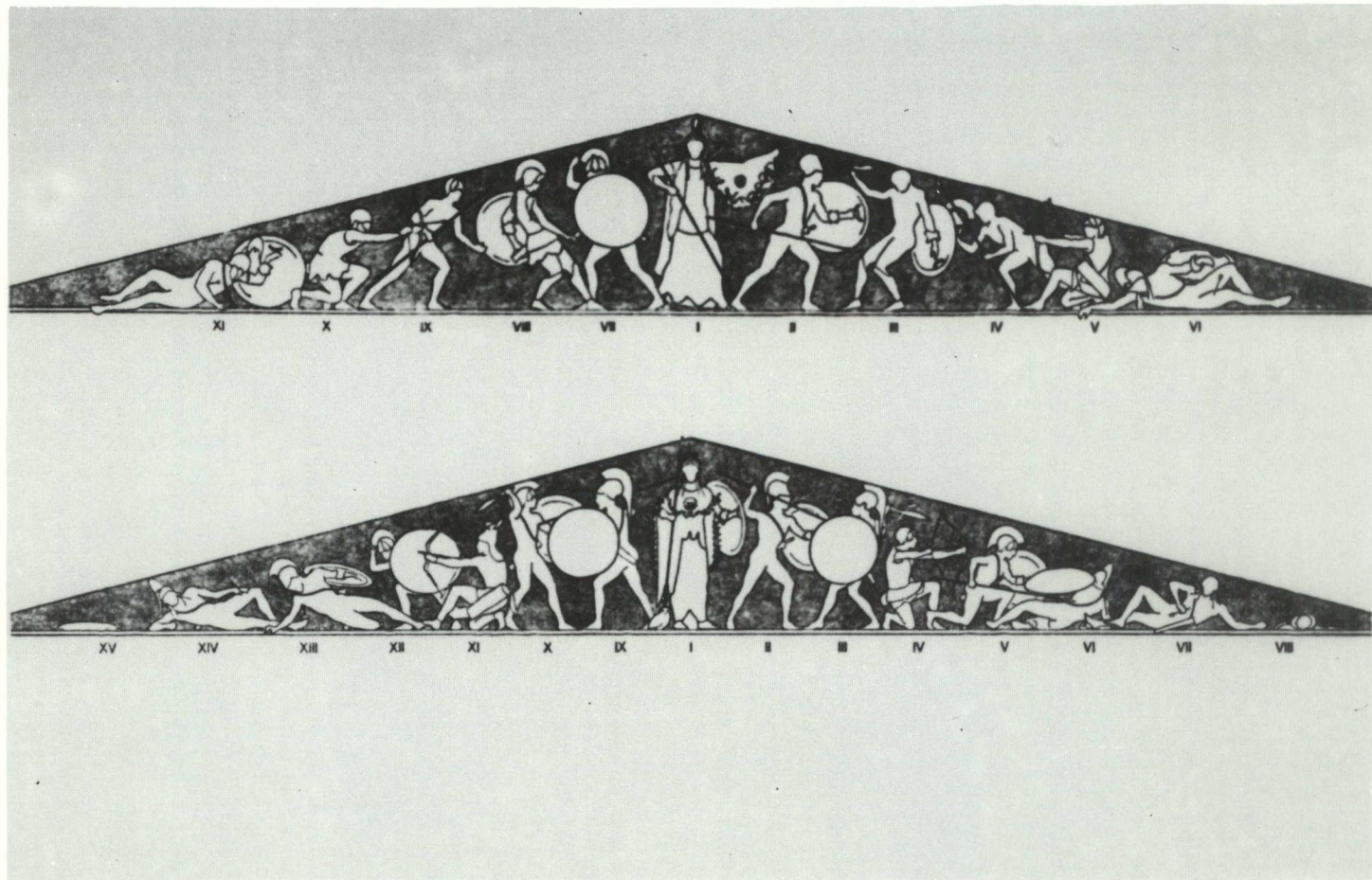
Sur les treize personnages du fronton Ouest (le mieux conservé), qui représentait la seconde guerre de Troie, — celle qui nous est connue par l'Iliade —, dix seulement furent exposés dans l'ensemble reconstitué par Thorvaldsen. Ne s'étant pas rendu à Égine, il n'avait pu bénéficier des indications qui lui auraient été fournies par les trous d'encastrement des plinthes dans les corniches. Il ne prit guère non plus en considération le fait que l'un des côtés de plusieurs figures avait été corrodé par les intempéries, ce qui aurait dû lui apprendre que ce côté était tourné vers l'extérieur. Pour la présentation qu'il réalisa, Thorvaldsen se fonda avant tout sur ses intuitions<sup>3</sup>. Il ordonna les figures selon les emplacements qu'en raison de leur taille et de leurs mouvements, elles lui paraissaient devoir occuper sous les rampants. Au centre, il dressa, comme il convenait, Athéna. Aux pieds de la déesse, légèrement vers sa droite, il étendit un guerrier blessé qui s'appuyait sur le bras droit et de part et d'autre duquel il fit s'affronter deux combattants selon une formule fréquente dans la céramique grecque et inspirée de plusieurs passages de l'Iliade. De chaque côté de ce groupe central, il plaça un archer visant en direction de l'axe du fronton (un « Scythe » vêtu des anaxyrides et coiffé de la tiare dans l'aile droite au Sud, un Grec dans l'aile gauche au Nord) et suivi d'un guerrier agenouillé regardant également vers le centre. Dans chacun des angles était étendu un gisant aux pieds tournés vers le dehors.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Adolf Furtwängler, — le père du chef d'orchestre —, qui fut directeur de la Glyptothèque de 1884 à 1907 et qui conduisit en 1901 d'importantes fouilles sur le sanctuaire d'Aphaia, proposa une nouvelle reconstitution du fronton Ouest en se fondant notamment sur les traces d'encastrement des plinthes qu'il avait observées sur les fragments de la corniche, dont il avait exhumé de nouveaux éléments au cours de ses travaux. N'ayant pu modifier la présentation des figures à la Glyptothèque, il fit exécuter une reconstitution en plâtre colorié au cinquième de la grandeur des originaux<sup>4</sup>. De part et d'autre de l'Athéna centrale se répondaient deux groupes ternaires de deux guerriers s'affrontant au-dessus du corps d'un blessé, dont les pieds étaient tournés vers l'axe du fronton. Puis venaient dans l'aile Sud l'archer grec qui décochait sa flèche vers l'angle de droite et, devant lui, un guerrier agenouillé menaçant de sa lance un gisant aux pieds tournés vers l'axe du fronton. A ce groupe répondait dans l'aile Nord un groupe symétrique où se succédaient l'archer « scythe » et un guerrier agenouillé dirigés l'un et l'autre vers l'angle de ce côté gauche et, enfin, un gisant aux pieds tournés vers l'axe médian. C'était la première fois que les treizes figures découvertes étaient replacées dans l'ensemble.

Les frontons d'Égine ayant été démontés et mis à l'abri pendant la deuxième guerre mondiale, plusieurs archéologues allemands, dont Ernst Buschor et Hans Diepolder, demandèrent, après la fin des hostilités, qu'on saisît l'occasion de les « sauver », c'est-à-dire de les présenter sous la forme la plus proche de leur aspect antique, débarrassée des additions de Thorvaldsen. C'est une tâche à laquelle le nouveau conservateur de la Glyptothèque, M. Dieter

<sup>3</sup> Voir la reconstitution de Thorvaldsen dans ETIENNE LAPALUS, *Le fronton sculpté en Grèce*, Paris, de Boccard, 1947, pl. XIII (entre pp.158 et 159).

<sup>4</sup> G. LIPPOLD, *Die griechische Plastik* (Handbuch der Archäologie, 5te Lieferung), Munich, C.H. Beck, 1950, pl.30, 1.



1. Reconstitutions graphiques du Fronton Est (en haut) et du fronton Ouest (en bas) du temple d'Aphaia à Egine (d'après Dieter Ohly, *Glyptothek München*, p. 57, figg. 20-21).

Ohly, et ses collaborateurs s'attachèrent surtout de 1962 à 1972, année où le musée fut rouvert à l'occasion des Jeux olympiques, mais qu'ils poursuivirent jusqu'en 1975. Ils immergèrent les sculptures dans de l'eau à température très élevée de manière à dissoudre la colle employée par Thorvaldsen pour fixer ses additions. Ils enlevèrent aussi les tiges métalliques utilisées par l'artiste danois pour raccorder les compléments modernes aux fragments antiques. A partir de 1964, M. Ohly mena des recherches à Égine même, où il retrouva de nouveaux blocs des corniches. Il étudia aussi au Musée d'Égine et au Musée d'Athènes les éléments de sculpture exhumés au début de ce siècle par Ad. Furtwängler et en fit exécuter des moulages qu'il ramena à Munich. Il tint encore compte des indications fournies par les moulages pris en 1811 avant les restaurations et conservés aux Musées de Genève et d'Erlangen.

C'est ainsi que M. Ohly et ses collaborateurs ont pu aboutir à une nouvelle reconstitution du fronton Ouest (fig. 1, 2 et 3).

Les figures ont été disposées sur des socles de pierre bleue, où l'on a taillé une feuillure correspondant à celle de la corniche du temple, et non plus sur des pedestaux de marbre veiné. De plus, elles se détachent sur le fond sombre des murs de briques, dont on a enlevé les lambris de marbre et les ornements peints surchargés du temps de Louis I. Au milieu, Athéna, taillée dans un seul bloc de marbre, a été entièrement conservée, y compris les plinthes sous les deux pieds. Armée de sa lance, qui était rapportée en bronze, et de son bouclier, elle préside au combat sans y participer. Elle se présente frontalement dans une attitude extrêmement statique, le pied droit presque de face, le pied gauche tourné vers la droite du spectateur. Près de son pied droit était posée sur le sol une chouette. Cette Athéna semble inspirée d'une statue de culte comparable à celle qui aurait servi de modèle à l'Athéna de la rencontre avec Thésée sur la métope centrale du côté Sud du Trésor des Athéniens à Delphes <sup>5</sup>. Sur la poitrine on voit encore les trous de fixation pour le *gorgoneion* et, au bord de l'égide, d'autres trous pour attacher les serpents qui étaient rapportés en marbre. Le chiton et l'himation sont traités avec des recherches d'effets décoratifs d'allure plus « archaïsante » que proprement archaïque.

De chaque côté de la déesse se déroule un combat singulier. Dans l'aile gauche se dresse un guerrier, dans lequel D. Ohly propose de reconnaître Ajax, fils de Télamon et petit-fils d'Eaque, à cause de l'épisme de son bouclier : des traces de peinture paraissent indiquer qu'il représentait un aigle tenant un serpent dans son bec; or, selon Pindare (*Isthmiques*, VI, 42-55), c'est en envoyant « le roi des oiseaux, un grand aigle (αἰετός) » que Zeus annonça à Télamon la naissance d'Ajax, qui lui aurait dû son nom (Ἀἶας). Ce guerrier nu et barbu est entièrement conservé sauf la cuisse gauche, le pied droit, le haut du bras droit (qui devait brandir unen lance) et le cimier. Sur le front s'étagent deux rangées de boucles en coquille. Les mèches de la barbe n'étaient pas sculptées et devaient être peintes. Le personnage était coiffé d'un casque corinthien à paragnathides fixes, qui est relevé de manière à dégager le visage. De l'adversaire d'Ajax, qui reculait, on n'a exposé sur le socle que le bas des deux jambes, dont les pieds reposent sur leur plinthe. Le bras gauche et le bouclier, dont l'épisme est une protomé de sanglier, sont exposés séparément sur un socle <sup>6</sup>.

<sup>5</sup> BR. SISMONDO RIDGWAY, *The Severe Style in Greek Sculpture*, Princeton University Press, 1970, fig. 1 et 2.

<sup>6</sup> D. OHLY, *Glyptothek München*, p.22, fig. 27.

A ce groupe répond dans l'aile Sud, à la gauche d'Athéna, un guerrier — pour D. Ohly un Troyen — qui, en brandissant sa lance, fait reculer son adversaire achéen. Le Troyen est aujourd'hui acéphale; Thorvaldsen l'avait malencontreusement doté d'une tête pour laquelle il avait pris comme modèle celle de son adversaire. De ce dernier n'ont été introduits dans la reconstitution du fronton que le pied gauche et le bas de la jambe droite fléchie, conservée jusqu'un peu au-dessus du genou. La tête juvénile imberbe est exposée dans la salle VII sur un socle isolé. Elle est coiffée d'un casque à paragnathides fixes relevé sur le front. Les longues mèches de la chevelure sont nouées à l'arrière en une natte qui revient sur le front selon la mode du temps (attestée notamment dans l'éphèbe blond de l'Acropole). La reconstitution de D. Ohly se distingue ainsi de celles de Thorvaldsen et de Furtwängler par l'élimination du guerrier blessé gisant sur le sol dans les duels qui encadrent Athéna.

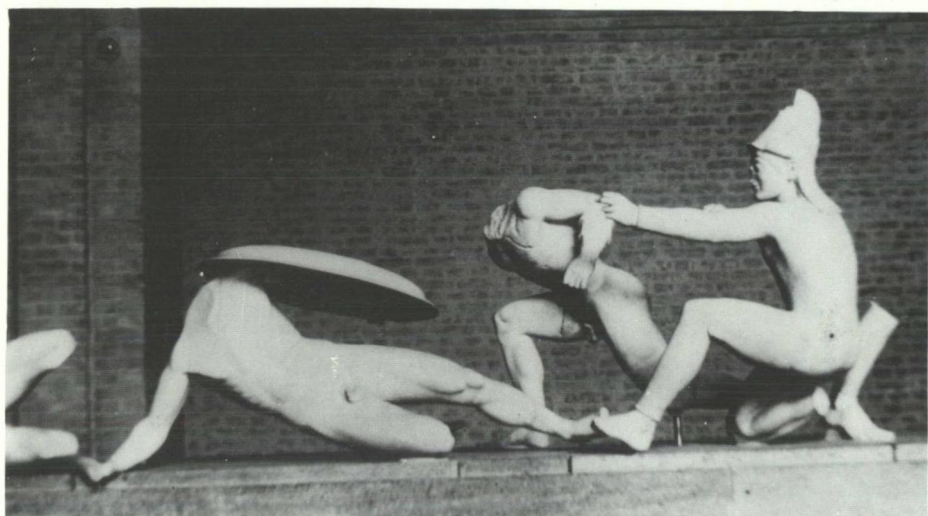
Ces guerriers blessés, il a été amené à les introduire dans ce qui apparaît comme l'une des innovations les plus importantes de la composition du fronton Ouest. En effet, au-delà des duels, viennent dans chaque aile deux couples de combattants, dont l'un s'intègre au milieu de l'autre. A gauche, au Nord, Pâris, identifiable grâce à sa tiare et à son vêtement de cuir à manches et à jambes longues qui lui moule le corps, s'apprête à décocher une nouvelle flèche contre le gisant de l'angle, qu'il a déjà atteint à la cuisse gauche. Ce gisant a les pieds dirigés vers le centre du fronton. Entre les deux figures de ce groupe un guerrier troyen agenouillé a attaqué son adversaire, qui est tombé à la renverse, la tête vers l'angle du fronton, et qui, en s'appuyant sur le bras droit, tente de se protéger avec son bouclier levé. Dans l'aile droite (Sud), un archer achéen, — sans doute Teucros, fils de Télamon et demi-frère d'Ajax, — vise, lui aussi, le gisant de l'angle Sud, qui, les pieds également tournés vers l'axe, cherche, de la main droite, à arracher le projectile qui l'a atteint à la poitrine. Entre eux, un guerrier achéen agenouillé blessait de sa lance un Troyen, qui était tombé les pieds vers l'axe et qui tentait de se défendre en s'apprêtant à lancer une pierre qu'il tenait de la main droite. Le visage du guerrier achéen agenouillé est d'une gravité prenante dans son effort de concentration. Malheureusement de son adversaire on n'a conservé à la Glyptothèque qu'un fragment du bas de la jambe gauche avec la cheville et l'amorce du pied; ce fragment n'a pu être remis en place sur le socle et est exposé dans une vitrine. La main droite tenant une pierre, exhumée par Furtwängler en 1901, est conservée au Musée d'Égine. Dans les angles les armes des gisants sont placées derrière eux, tombées sur le sol.

La reconstitution de D. Ohly a fait apparaître dans le fronton Ouest une ordonnance paratactique des groupes de figures, séparés par des césures : couples de héros s'affrontant en combats singuliers de part et d'autre de la déesse, ensembles de quatre guerriers où deux d'entre eux attaquent, l'un avec un arc, l'autre avec une lance, deux adversaires envoyés au sol. La manière de disposer ceux-ci avec les pieds tournés vers l'axe se rattache à une vieille tradition qui remonte au fronton Ouest du temple d'Artémis à Palaiopolis de Corfou<sup>7</sup>, mais ils s'intègrent cette fois dans des groupes, qui apparaissent comme une innovation du maître auquel on doit ce fronton. La figure du gisant de l'angle de droite avec l'entrecroisement des jambes est plus décorative

<sup>7</sup> LAPALUS, *op. cit.*, fig. 3 (en face de la p.78).



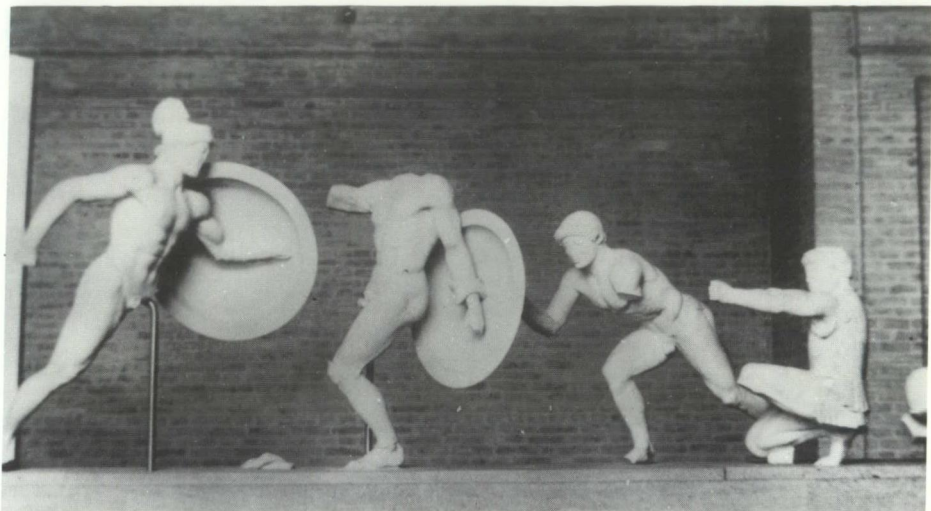
2



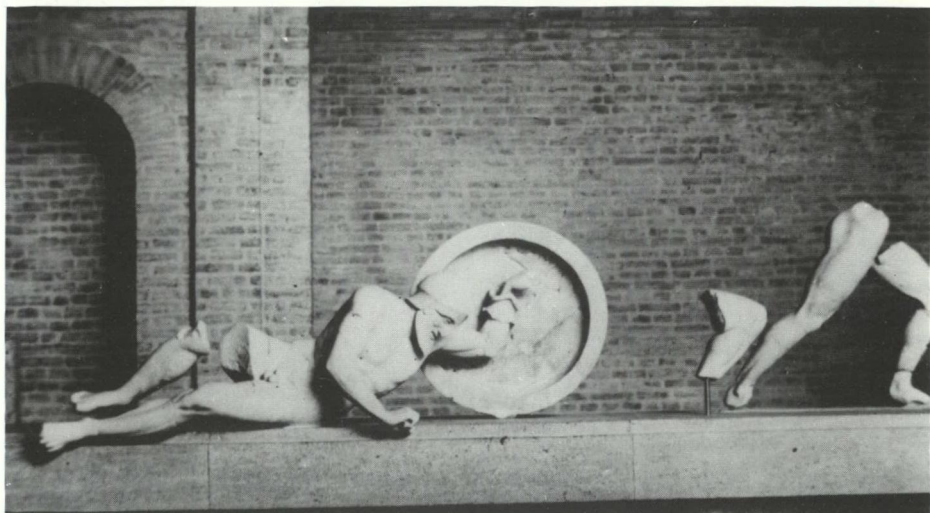
3

2. Fronton Ouest du temple d'Aphaia, aile droite (Sud).

3. Fronton Ouest du temple d'Aphaia, aile gauche (Nord).



4



5

4. Fronton Est du temple d'Aphaia, aile droite (Nord).

5. Fronton Est du temple d'Aphaia, aile gauche (Sud).

qu'expressive. Le sourire apparaissant sur ce visage d'agonisant — comme sur toutes les autres têtes conservées du fronton Ouest — est dépourvu de signification et n'est plus que la reprise automatique d'un procédé remontant à l'archaïsme.

Les restes du fronton Est furent découverts en un beaucoup moins bon état de conservation que ceux du fronton Ouest<sup>8</sup>. Thorvaldsen laissa de côté quatre têtes (dont celle de l'Athéna centrale), qu'il ne tenta pas de replacer sur les corps et qui furent exposées à part à la Glyptothèque. Cinq figures seulement (sur les onze qu'avait comportées l'ensemble) furent restaurées et présentées sur des socles, en face de celles du fronton Ouest, d'une manière que D. Ohly n'a pas craint de qualifier de « grotesque »<sup>9</sup>.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Ad. Furtwängler, en même temps que pour le fronton Ouest, proposa une reconstitution du fronton Est, qu'il fit exécuter également en plâtre colorié au cinquième de la grandeur des originaux<sup>10</sup>. Les recherches attentives de D. Ohly ne l'ont corrigée que certains points; elles ont abouti à compléter quelques figures et à préciser certains gestes (fig. 4 et 5). Ce fronton Est illustre la première guerre de Troie, qui a été célébrée par Pindare dans des *Odes* en l'honneur d'athlètes éginètes<sup>11</sup>. Le poète, qui composa un chant de procession pour la déesse Aphaia, peut-être à l'occasion de la consécration du nouveau temple, s'est plu à rappeler que les Éacides avaient détruit Troie à deux reprises. La première fois ce fut lorsque Héraclès et son compagnon Télamon châtièrent Laomédon d'avoir refusé de donner au héros la récompense qu'il lui avait promise pour la délivrance d'Hésione, qui aurait dû être elle-même sacrifiée à un monstre marin suscité par Poseidon pour punir le roi d'Ilion d'avoir été déjà parjure à son égard comme à l'égard d'Apollon et d'Eaque, qui l'avaient aidé à construire les remparts de la ville.

Au centre du fronton, Athéna, protectrice des Éacides et d'Héraclès, participait à l'action dans un mouvement très énergique. D. Ohly a observé qu'elle avait le visage tourné non pas face au spectateur, mais vers la droite de celui-ci, dans la direction où elle s'avavançait, les jambes écartées, le bras gauche tendu, dans un geste de colère, portant l'égide dont les serpents menaçaient Priam : la formule est comparable à celle de la déesse combattant le géant Encélade sur des vases attiques à figures noires ou à fond blanc<sup>12</sup>. A la gauche et à la droite de la déesse les combattants étaient disposés en deux groupes ternaires : D. Ohly y voit l'innovation la plus géniale de la composition de ce fronton. Dans l'aile droite, au Nord, un jeune héros troyen, que D. Ohly identifie avec Priam parce que c'est le seul fils de Laomédon qui survivra, attaque un guerrier grec qui tombe à la renverse. La tête moderne de Priam, que Thorvaldsen avait refaite sur le modèle de celle du gisant Laomédon, a pu être remplacée à Munich par une copie de la tête juvénile, coiffée d'un casque relevé, qui a été découverte en 1901 par Furtwängler et qui est conservée au Musée National d'Athènes : un moulage du torse exécuté avant que les cassures n'en soient ravalées par Thorvaldsen garantit le raccord. Quand à l'adversaire grec de Priam, un nouveau fragment exhumé dans le temple d'Aphaia a

<sup>8</sup> Pour ce fronton on verra spécialement D. OHLY, *Die Aegineten*, Bd I : *Die Ostgiebelgruppe*.

<sup>9</sup> *op. c.*, p.41, 2<sup>e</sup> col. Cf. LAPALUS, *op. c.*, pl. XII.

<sup>10</sup> LIPPOLD, *op. c.*, pl.30, 2.

<sup>11</sup> *Olympiques*, VIII, 30-46; *Isthmiques*, VI, 26-55.



permis de compléter par un moulage la jambe gauche en dessous du genou, ce qui a conduit à redresser légèrement le personnage; celui-ci sous l'effet de la douleur avait lâché la poignée de son bouclier qui glissait le long de son avant-bras gauche. Un compagnon de ce guerrier vient à son secours et rattrape le casque du blessé par l'une des paragnathides; sans doute tendait-il de la main gauche une lance de remplacement à celui qu'il secourait. C'est le motif de l'ἑταῖρος ou de l'ἐπαμύντωρ ; dans le visage de ce guerrier on croit percevoir un sentiment d'inquiétude. En raison de son voisinage avec Héraclès et en se fondant sur le témoignage de Pindare, D. Ohly a proposé d'y reconnaître Iolaos. Dans l'aile gauche, beaucoup moins bien conservée que l'aile droite et reconstituée sur le modèle de celle-ci, un Grec, sans doute Télamon, attaquait un guerrier troyen, qui tombait vers l'arrière et à l'aide duquel accourait aussi un compagnon. De ce dernier seules les deux jambes ont été replacées dans la reconstitution du fronton, mais la très belle tête juvénile imberbe, coiffée d'un casque dont les paragnathides étaient relevées, est exposée sur un socle<sup>13</sup>. Venait ensuite dans chaque aile un archer agenouillé qui décochait ses flèches en direction de l'angle opposé. Ce mouvement est beaucoup plus heureux qu'à l'Ouest, car le parcours des flèches traversant le fronton de part en part liait la composition. Dans l'aile droite cet archer, auquel il ne manque que le bas de la jambe gauche et l'avant-bras droit, a pu être remis en place. Le mufler de lion modelé à l'avant de son casque, a permis de l'identifier avec Héraclès. Placé devant le côté gauche de l'ἐπαμύντωρ il se raccorde au groupe ternaire. Pour l'archer troyen de l'aile gauche, qui portait un vêtement scythe simplement peint, sur lequel il avait passé un chitôn court, de la tête trouvée en 1901 et conservée au Musée national d'Athènes a pu être rapproché un fragment du haut du côté droit avec le timbre du casque et l'oreille appartenant à la Glyptothèque<sup>14</sup>. Cet archer troyen avait atteint déjà d'une flèche à la cuisse droite le gisant grec de l'angle Nord, qui, les pieds tournés vers l'extérieur, avait lâché, sous l'effet de la souffrance, la poignée de son bouclier; la douleur lui fait aussi cligner l'œil gauche, plus petit que le droit.

Dans l'angle Sud gît Laomédon, blessé sous le pectoral droit, d'une flèche décochée par Héraclès; lui aussi a les pieds dirigés vers l'extérieur et a lâché la poignée de son bouclier. Mais alors que le gisant grec de l'autre extrémité s'écroulait, le bras droit étendu sur le sol, Laomédon se soulève en s'appuyant sur la main droite, qui serrait la poignée de l'épée devenue inutile; les jambes se contractent dans les soubresauts de l'agonie. Cette figure, d'un pathétique sobrement indiqué, fait contraste avec le gisant béatement souriant de l'angle de droite du fronton Ouest. Telle qu'elle est maintenant présentée, débordant sur le nu du fronton, elle paraît plus grandiose et plus complexe qu'auparavant. Son mouvement de torsion annonce l'Alphée du fronton Est du temple de Zeus à Olympie.

La disposition des trous d'encastrement des plinthes révèle dans le fronton Est un souci général de composition en profondeur avec une disposition en obliques contrariées de la plupart des figures et avec des bras, des jambes et des pieds qui débordent plus d'une fois sur le nu de la corniche.

<sup>12</sup> OHLY, *Die Aegineten*, Bd I, p.30, fig. 26-27.

<sup>13</sup> OHLY, *op. c.*, pp. 93-95, pl. 52-54.

<sup>14</sup> OHLY, *op. c.*, pp. 99-101, pl. 59-61

Il y a plus d'unité dans la composition du fronton Est que dans celui de l'Ouest; le mouvement y monte de manière continue depuis les angles jusqu'à la déesse. Le nombre inférieur des personnages a permis de donner plus de clarté à l'agencement des figures et plus d'ampleur à leurs formes. Le sculpteur a abandonné le souci décoratif au profit de l'expression des attitudes et de la vigueur de la musculature. Ce sont ces qualités dans les innovations du fronton Est qui expliquent qu'on le place aux environs de — 480 alors que celui de l'Ouest se situerait vers — 500. Rien ne permet cependant d'affirmer que l'on devrait le fronton oriental à Onatas ou à Kalôn <sup>15</sup>. Nous devons nous résigner à ignorer le nom des auteurs des frontons d'Égine comme nous ignorons le nom des sculpteurs des frontons du temple de Zeus à Olympie et du Parthénon, puisque pour ce dernier l'intervention de Phidias est loin d'être assurée. Mais ce qui apparaît à la suite de la nouvelle présentation des frontons d'Égine c'est qu'ils ont marqué un tournant décisif et riche en innovations dans le passage de l'archaïsme au classicisme sévère <sup>16</sup>.

Cet article était déjà imprimé lorsque nous avons eu la douleur d'apprendre la mort de Dieter Ohly, survenue le 19 juin 1979. Il laisse parmi nous le souvenir d'un très grand archéologue, dont l'œuvre et l'action furent exemplaires.

<sup>15</sup> Onatas (D. OHLY, Glyptothek München, p. 58; hypothèse rejetée par J. DÖRIG, *Onatas of Aegina*, Leyde, E.J. Brill, 1977, pp.6-7). Kalôn (K. SCHEFOLD, *La Grèce classique*, Paris, Albin Michel, 1965, p.66).

<sup>16</sup> Pour les controverses suscitées par la « dérestauration » des frontons d'Égine, voir RANUCCIO BIANCHI BANDINELLI, *Klassische Archäologie. Eine kritische Einführung*, Munich, C.H. Beck, 1978, p. 95 et p. 178, n. 128, ainsi que l'article d'ANDRÉ CHASTEL dans *Le Monde* du 8 août 1975.

ACQUISITIONS RÉCENTES (1963-1978)  
DE LA SECTION DES ANTIQUITÉS GRECQUES ET ROMAINES  
AUX MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE

JEAN CH. BALTY

Achetées le plus souvent au compte-goutte, surtout en ces temps de crise, présentées au public au fur et à mesure de leur inscription à l'inventaire de l'Etat, les acquisitions nouvelles de nos musées faisaient, jusqu'à ces dernières années (1969), l'objet de courtes expositions récapitulatives annuelles; elles figuraient aussi, jusqu'à la même date, dans les livraisons successives du *Bulletin des Musées de Belgique*, assez largement illustré. Regroupées en 1974 en une manifestation de plus grande envergure destinée à rendre compte d'une décennie d'achats et à faire connaître quelques dons importants de trop rares mécènes, elles furent rapidement décrites dans un catalogue sommaire, ronéotypé, doublé par l'édition d'une jolie plaquette qui reproduisait les pièces principales dans chaque domaine<sup>1</sup>. Mais elles n'ont guère été replacées jusqu'ici, me semble-t-il, dans un contexte plus général qui les associe en quelque sorte aux fluctuations ou aux modes du marché d'art et les rattache à une certaine politique d'achat au niveau des sections intéressées; et surtout, depuis cette date, elles ne sont plus reprises nulle part, si ce n'est les plus exceptionnelles d'entre elles, à une échelle véritablement internationale, dans la chronique annuelle de la *Gazette des Beaux-Arts*. Aussi bien ne m'a-t-il pas paru inutile de consacrer un bref article à ce problème afin de rassembler, autant que faire se peut, ces éléments épars d'une ligne de conduite cependant assez stricte.

Propositions et tentations, on l'imagine aisément, ne manquent guère pour le conservateur au fil de l'année mais il ne saurait, bien sûr, se laisser aller à acheter tout ce qui, d'une manière ou d'une autre, complèterait ici ou là les collections. L'établissement de priorités est une absolue nécessité pour chaque section d'une institution aussi complexe que les Musées royaux d'art et d'his-

<sup>1</sup> *Musées royaux d'art et d'histoire. Acquisitions 1964-1973* (Bruxelles, 1974), numéros 19-28 pour les antiquités grecques et romaines. — De 1970 à 1975, en l'absence de rétrospective annuelle, le relais avait été pris par le *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, cf. 6<sup>e</sup> sér., XLIII-XLIV (1971-1972), pp. 219-297 (notre section n'y était pas représentée) et XLVII (1975), pp. 295-356 (pp. 298-301 pour la section gréco-romaine). La formule n'a pas été maintenue.

toire, qui en comptent plusieurs, d'horizons les plus variés. Et ces priorités sont à la fois fonction des lacunes du musée et des possibilités momentanées offertes par le marché, mais elles reflètent aussi — la chose me paraît inévitable et, tout bien pesé, souvent très appréciable — les intérêts scientifiques des conservateurs, leurs principaux domaines de recherche, leur goût. De ce dosage d'éléments divers entrant finalement en ligne de compte, découlent certaines options, dont il importe de tenter de définir la nature. Et ces options varient, tout naturellement, d'une section à l'autre. On se bornera ici aux problèmes posés par la section des antiquités grecques et romaines.

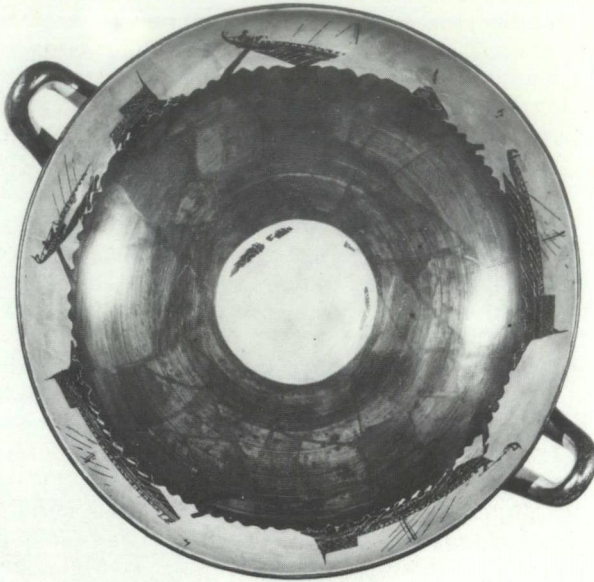
Constituée, on le sait<sup>2</sup>, en ordre principal par le précieux don d'É. de Meester de Ravestein (1874) venu s'ajouter aux maigres collections nationales, longtemps exposées à la Porte de Hal sous le nom de *Musée royal d'armures, d'antiquités et d'artillerie*, la section des antiquités classiques de Bruxelles se signalait au début de ce siècle par de belles séries d'étude dans les domaines de la céramique grecque et des bronzes antiques. Une occasion inespérée fut saisie, en 1904, de l'ouvrir également à la sculpture par l'achat d'un lot fondamental pour nous de marbres grecs et romains à la vente de l'ancienne collection bruxelloise de Léon de Somzée<sup>3</sup>. Les fouilles d'Apamée y ajoutèrent d'importants ensembles de mosaïques, de 1930 à 1938. Telles sont, en quelques mots, les grandes étapes de la constitution de ces collections. Mais parallèlement à cela, au fil des années, les conservateurs qui eurent successivement en mains les destinées de la section, Fr. Cumont, E. De Mot, F. Mayence et V. Verhoogen, l'enrichirent aussi, plus modestement peut-être à chaque fois mais avec une ténacité continue tout au long de leur carrière, d'objets souvent essentiels, comblant de-ci, de-là les lacunes les plus graves ou les plus gênantes pour la vocation didactique du musée. C'est à cette inlassable activité que l'on doit notamment ces séries si complètes de céramique grecque qui font de la section classique de Bruxelles une des très respectables collections européennes, d'où les vrais chefs-d'œuvre ne sont pas absents (quel l'on songe seulement au fameux canthare de Douris, à la coupe dite « de la baigneuse », attribuée au même maître, ou encore à ces deux précieuses coupes à fond blanc d'Hégésiboulos et d'un peintre aujourd'hui anonyme qui avait figuré un bébé devant sa mère, sur une chaise percée analogue à celle que les fouilles de l'Agora ont révélée et permis d'identifier depuis lors).

Dans l'état actuel du marché d'art, face au goût de plus en plus marqué qu'affirment les collectionneurs privés pour la céramique grecque des époques archaïque et classique, il n'est assurément pas aisé de poursuivre à ce même niveau l'enrichissement de nos séries de céramique; on verra cependant qu'elles ne furent pas négligées. Le succès de la petite sculpture de bronze auprès de ces mêmes collectionneurs ne date pas d'hier non plus; les statuettes de qualité sont rares, elles s'arrachent à des prix souvent très élevés, sans grand rapport avec le véritable intérêt des œuvres<sup>4</sup>. Devant tant d'amateurs, il est difficile, ici

<sup>2</sup> L'historique des collections de Bruxelles a été fait en tête du fasc. 3 du *Corpus vasorum antiquorum* (Bruxelles, 1949) par F. MAYENCE et V. VERHOOGEN.

<sup>3</sup> Cf. la préface à la 2<sup>e</sup> édition de FR. CUMONT. *Catalogue des sculptures et inscriptions antiques (monuments lapidaires) des Musées royaux du Cinquantenaire* (Bruxelles, 1913), pp. IX-X qui constate : « ce qui était une brochure est devenu un volume ».

<sup>4</sup> J. CHARBONNEAUX. *Les bronzes grecs* (Paris, 1958), pp. 126-127 notait déjà l'importance du facteur goût, ou des modes, dans le prix atteint par les œuvres selon les époques.



1



2

1. Coupe attique à figures noires attribuée au peintre de Lysippidès, vers 523-520 av. n. ère (A.C.L., Bruxelles).

2. Coupe attique à figures rouges attribuée au peintre d'Euaion, vers 445 av. n. ère (A.C.L., Bruxelles).

encore, de maintenir une certaine efficacité d'achat : une figurine d'Hermès, ou de Persée, provenant semble-t-il de Grande-Grèce (A 3614), et un beau balsa-maire romain d'époque impériale, en forme de buste de nubien (A 3901), montrent au moins, dans ce domaine aussi, que toutes les occasions sont exploitées. On ne s'étonnera pourtant pas que certaines lacunes anciennes de nos séries soient devenues ces dernières années, du fait même de ces orienta-tions des collections particulières, plus aisées à combler qu'on eût pu le croire à première vue; elles nous apparaissent aussi plus nettement sans doute qu'à certains de mes prédécesseurs, dans un domaine souvent délaissé mais que des recherches personnelles me permettaient d'aborder peut-être avec moins de risque; je veux parler de la sculpture, et plus particulièrement de la sculpture romaine.

Je m'en voudrais cependant de ne pas rappeler, encore que de façon très succincte, l'achat d'assez nombreuses pièces d'importance moyenne qui ont pris place, régulièrement, dans nos salles grecques pour la plupart : une idole anatolienne de marbre (A 3650), en forme de violon, dont la silhouette suffit à témoigner dans nos vitrines mêmes des contacts qui unissaient cette région (Yortan-Burdur) aux Cyclades, dès le III<sup>e</sup> millénaire; un lot de terres cuites ioniennes archaïques et classiques (A 3673 et 3731-3744), une grande protomé de femme attique en terre cuite (A 3686) mais aussi un lot de figurines de bronze ibériques de la province de Jaén (A 3691-3730), quelques vases étrusques d'impasto ou de bucchero (A 3611-3612, 3615-3617, 3619, 3623, 3625-3628, 3676, 3678, 3750) et une belle amphore attribuée au peintre de Micali (A 3624), plusieurs lampes (A 3756, 3660, 3661, 3667, 3668, 3798-3803) et différents verres romains (A 3629-3649 et 3652-3656); plus particulièrement encore, pour nos séries de céramique, une belle coupe attique à figures noires, attribuée au peintre de Lysippidès<sup>5</sup>, ornée à l'intérieur, sous la lèvre, de cinq navires flottant sur une mer vineuse lorsque le récipient était rempli à l'occasion d'un banquet (A 3645), une élégante œnochoé à figures rouges, à décor intime (deux femmes au bain ?) et d'une forme dont nous n'avions jusque-là aucun exemplaire (A 3654), deux petits vases apuliens<sup>6</sup>, également absents de nos séries de formes (A 3759 et 3760), et quelques vases hellénistiques de production tout à fait courante (A 3663-3665, 3669 et 3749); mais surtout une importante coupe à figures rouges du milieu du V<sup>e</sup> siècle (A 3764) qui a pris place au centre de la salle consacrée à la production attique de cette période.

Extrêmement caractéristique de la manière du peintre d'Euaion<sup>7</sup>, lui-même contemporain de tout un groupe d'artisans dont la production a souvent

<sup>5</sup> J.D. BEAZLEY *Attic Red-Figure Vase-Painters* (Oxford, 2<sup>e</sup> éd., 1963), n. 1 p. 2; cf. ID., *Paralipomena* (Oxford, 1971), n° 21 bis p. 114. Elle a été sommairement présentée par J. CALCUS. *Une coupe grecque à figures noires aux Musées royaux d'art et d'histoire* dans *Rev. arch. et hist. art Louvain*, IV (1971), pp. 97-115; cf. aussi, pour tout le groupe d'œuvres où elle s'inscrit, K. SCHAUBENBURG. *Zu attisch-schwarzfigurigen Schälén mit Innenfriesen* dans *Studien zur griechischen Vasenmalerei = Ant. Kunst*, Beih. VII (Berne, 1970), pp. 33-34, A 3 p. 45 et pll. 12.2, 14.1 qui reprend une ancienne attribution de Beazley au peintre d'Andokidès, sans discussion toutefois.

<sup>6</sup> Ils sont édités par K. MAES. *Quatre vases apuliens à figures rouges* dans *Bull. Mus. roy. art et hist.*, 6<sup>e</sup> sér., XLVII (1975), pp. 177-181, 185 et figg. 1-7.

<sup>7</sup> Pour une première approche du peintre, cf. les listes de J.D. BEAZLEY, *Attic Red-Figure Vase-Painters*<sup>2</sup>, cit. pp. 789-798; ID., *Paralipomena*, cit. pp. 418-419, 508 et 522 mais déjà la notice d'E. PARIBENI. s.v. *Euaion* dans *Enc. arte ant.*, III (Rome, 1960), p. 510. — Le vase sera étudié par Cl. Skinkcl.

été rapprochée des créations sculpturales du Parthénon<sup>8</sup>, l'œuvre s'inscrit dans un courant de la céramique attique qui reflète bien les préoccupations politiques et sociales de l'époque<sup>9</sup>. Illustrée, tant au médaillon qu'à l'extérieur, de scènes de départ de jeunes gens pour la guerre, elle évoque, comme tant d'autres de ce moment, une situation qui allait de plus en plus fréquemment se répéter tout au long de cette seconde moitié du V<sup>e</sup> siècle au point de fournir à la céramique un de ses leitmotivs qui traduit bien un climat psychologique particulier et nous livre pour cette époque un véritable état des mentalités, comme le théâtre le fera plus tard, avec tant d'insistance, à l'approche de la défaite de 404<sup>10</sup>.

On aurait pu croire qu'au terme des guerres médiques s'ouvrait pour Athènes une longue ère de paix; l'impérialisme de Périclès et du parti démocrate alors au pouvoir allait au contraire l'entraîner à de nouveaux combats : en 457 déjà, c'est Tanagra; en 447, au moment où débutent les travaux de l'Acropole, c'est Coronée où tombèrent un millier de jeunes Athéniens (Thucydide, I, 113, 2; cf. Pausanias, I, 27, 5)... On connaît l'épigramme, parfois attribuée à Sophocle, qui accompagna leur tumulus<sup>11</sup>; on connaît aussi, semble-t-il, depuis quelques années, l'impressionnante image d'Hermès psychopompe qui le couronnait et était peut-être due à Phidias — on en trouve l'écho sur un cratère du peintre de Perséphone, au Metropolitan Museum<sup>12</sup>. Au travers du vaste programme de travaux entrepris à la gloire d'Athènes, c'est tout un contexte d'inquiétude pour l'avenir qui se fait jour et ne pouvait manquer en effet de filtrer dans une production non officielle qui laisse percer, en contrepoint à ces monuments de propagande et de prestige, un réel sentiment de lassitude, voire d'abandon, devant tant d'entreprises hasardeuses et inutiles dont le contrecoup était si douloureusement ressenti dans les familles. A ce titre, sur notre coupe, les libations accomplies par les femmes en présence de l'archonte-roi (?) et de vieillards, qui figurent en quelque sorte le public — bientôt traditionnel — de ces scènes d'adieu où femmes et vieillards voient s'éloigner la jeunesse, fixent bien le contexte religieux et humain de ces départs, où transparaît une certaine prémonition de l'issue fatale; on ne peut s'empêcher de songer au climat des stèles funéraires de ce même moment, dont l'équilibre et la retenue ont été relevés si souvent par les historiens de l'art grec. Avec une rigueur et une sobriété de composition toute classique mais cependant un canon de proportions qui témoigne déjà d'une date avancée dans le V<sup>e</sup> siècle, le peintre d'Euaion est un des premiers d'une série bien longue à garder pour nous le souvenir de ces événements qui ébranlèrent les esprits et la confiance. Au lendemain même de Coronée, à l'aube de nouvelles expéditions, c'est vers 445

<sup>8</sup> C. ISLER-KERÉNYI. *Chronologie und « Synchronologie » attischer Vasenmaler der Parthenonzeit* dans *Festschr. H. Bloesch = Ant. Kunst, Beih.* IX (Berne, 1973), pp. 23-33.

<sup>9</sup> Sur ces relations, souvent méconnues jusqu'ici, cf. déjà G. DONNAY. *Art et politique dans l'Athènes classique* dans *Gaz. Beaux-Arts*, CIV (1962), pp. 5-20; ID., *Allusions politiques dans l'art attique du V<sup>e</sup> siècle* dans *Rev. Univ. Bruxelles* (1967), 3, pp. 3-14 et Ch. DELVOYE. *Le développement des arts plastiques à Athènes au cours de la Guerre du Péloponnèse* dans *Arch. class.*, XV (1963), pp. 1-12.

<sup>10</sup> Cf. E. LÉVY. *Athènes devant la défaite de 404. Histoire d'une crise idéologique* (Paris, 1976), *passim*.

<sup>11</sup> Cf. notamment W. PEEK. *Eine antike Konjektur im Epigram auf die Gefallenen von Koroneia* dans *Ath. Mitt.*, LIX (1934), pp. 252-256.

<sup>12</sup> S. KAROUSOU. *Ερμῆς ψυχοπομπός* dans *Ath. Mitt.*, LXXVI (1961), pp. 94-106 avec, Beil. 58.2 (cf. p. 91), la reproduction du cratère de New York.

que l'on situera le mieux la belle coupe de Bruxelles. Face aux frises officielles du Parthénon, elle dit assez la profondeur du sentiment populaire de l'Athènes péricléenne au sommet de sa gloire, mais si près du déclin.

D'environ un siècle postérieur, l'original auquel remonte un beau buste d'homme venu compléter nos copies romaines d'œuvres du IV<sup>e</sup> siècle, rappelle l'intérêt que porta l'art grec de ce moment au portrait de ces hommes qui font aujourd'hui encore l'éclat de la civilisation hellénique; c'est d'alors que datent, on le sait, les images des grands tragiques, dédiées entre 340 et 330 par Lycurge dans le théâtre d'Athènes, et celles de plusieurs sages et philosophes dont au moins Périandre, Pittakos, Bias et surtout Socrate. J'ai suggéré de reconnaître ici Pythagore<sup>13</sup> : ce noble visage, rayonnant d'intelligence et dans la pleine maturité de l'âge, est celui que figure aussi une tête de bronze enturbannée, provenant de la Villa des Pisons à Herculanium, tête où l'on a déjà proposé (K. Schefold) de voir Pythagore; le turban, caractéristique des représentations d'Indiens dans l'antiquité, évoquerait ici la tradition plus ou moins légendaire des voyages que le philosophe de Samos aurait effectués vers l'Inde et les contacts qu'on lui prête avec les Brahmanes et la philosophie hindoue, à laquelle sa conception de la migration des âmes a parfois été rattachée par les commentateurs. La présence, sur le rebord droit du buste de Bruxelles, d'un Y assez profondément gravé symbolisant pour le pythagorisme l'apologue des deux routes divergentes de la vie humaine au-delà de l'enfance (à gauche, celle de la vie facile et du plaisir; à droite, celle du labeur et de la vertu) confirme, semble-t-il, l'identification suggérée pour la tête d'Herculanium. Portrait reconstitué donc et, de ce fait, tout idéal de ce sage qui fut le premier des hommes à connaître l'héroïsation, ce merveilleux buste précède de peu l'éclosion du portrait réaliste en Grèce. On en mesurera par là toute la valeur.

A quelques pas de là, dans la salle réservée aux sculptures classiques et hellénistiques, un nouveau chef-d'œuvre évoque, une fois encore, une des périodes les plus critiques de l'histoire d'Athènes : c'est une excellente réplique de la statue en bronze de Démosthène érigée en 280 sur l'Agora<sup>14</sup>. L'original, dû à Polyuctos, se dressait en plein cœur politique de la cité, non loin du groupe fameux des Tyrannoctones qui salua, en un monument d'une étonnante fougue révolutionnaire pour ce temps, l'avènement de la démocratie au terme des années sombres de la tyrannie des Pisistratides.

Au dynamisme tout extérieur de celui-ci s'opposait la calme silhouette de l'orateur dont l'attitude indécise et l'isolement contrastent si fortement avec la concentration du regard et de la pensée, témoin de l'intériorisation d'un inlassable combat. Érigée 42 ans après la mort de Démosthène en cet endroit-clé de la place publique, la statue de Polyuctos réaffirmait l'opposition d'Athènes à la main-mise macédonienne après l'épopée d'Alexandre.

Surclassant en qualité les copies jusqu'ici connues de Copenhague et du Vatican, la nouvelle réplique de Bruxelles — un moment exposée à la Glyptothèque de Munich — a conservé, grâce à la maîtrise technique du marbrier qui l'exécuta, toutes les séductions du grand bronze original, un véritable équilibre monumental, d'une part, dans le drapé et, de l'autre, la riche plasticité d'un

<sup>13</sup> J. CH. BALTŸ. *Pour une iconographie de Pythagore* dans *Bull. Mus. roy. art et hist.*, 6<sup>e</sup> sér., XLVIII (1976), pp. 5-33 et figg.

<sup>14</sup> J. CH. BALTŸ. *Une nouvelle réplique du Démosthène de Polyuctos*, *ibid.*, L (1978), sous presse.



modelé vivant particulièrement sensible dans le rendu des chairs, sur le torse et les bras; par là même, elle est bien dans la note de ce réalisme du premier tiers du III<sup>e</sup> siècle qu'attestent aussi les statues assises d'Épicurè, de Métrodore et d'Hermarque, points fixes de l'histoire du portrait à cette date.

Vers le même moment, c'est dans une direction toute différente que nous entraîne le torse d'Hypnos, rare réplique ici aussi d'un bronze célèbre que l'on ne connaît plus que par le marbre du Prado, une tête de bronze du British Museum et plusieurs statuette de petite taille, de même matière. Signalé à Florence dès 1894, le torse de Bruxelles a fait l'objet d'une publication de Hans Schrader en 1926<sup>15</sup> avant de passer dans une collection française et, de là, dans une collection belge qui l'abritait... à l'autre extrémité du Parc du Cinquantenaire où il était demeuré inaperçu. Attribuée parfois à Scopas ou à Léocharès, mais aussi à l'un des fils de Praxitèle, l'œuvre ne paraît guère antérieure cependant à la première moitié du III<sup>e</sup> siècle si l'on accorde toute l'importance qu'il se doit, dans l'évolution, à cet « espace plus libre » dans lequel le corps se meut avec tant de souplesse, ce que l'artiste traduit ici par ces incessants passages de plans et la subtilité d'un modelé souvent équivoque. Dans sa course aérienne, le dieu du sommeil effleure le sol, dispensant avec bienveillance le repos aux humains. Issue de toutes les recherches plastiques du second classicisme, la molle figure de cette divinité mineure a tenté un sculpteur d'une époque plus intimiste, qui se penche avec une « sensibilité nouvelle » sur l'enfance et la petite enfance qui n'avaient guère retenu ses aînés<sup>16</sup>. Témoin précieux pour nous des options diverses prises par la statuaire hellénistique, d'un côté l'héroïque et le politique, de l'autre le religieux et le sentimental, le Démosthène et l'Hypnos sont venus considérablement enrichir une salle où ne se détachait jusqu'ici aucune copie de qualité d'œuvres vraiment marquantes du moment. Aussi bien ces deux acquisitions récentes, en livrant respectivement la troisième et la seconde réplique connue d'originaux célèbres, hissent-elles le niveau général de nos collections de sculpture qui en avaient singulièrement besoin.

Une heureuse circonstance les a quelque peu favorisées aussi, ces dernières années, l'échange d'une tapisserie (don de Mme Louis Solvay) avec les Musées du Vatican nous valant un généreux dépôt permanent de sculptures des réserves, cataloguées naguère par G. Kaschnitz-Weinberg<sup>17</sup>. On se bornera à les énumérer ici avec la référence au catalogue publié; elles jalonnent nos salles, grecques et romaines : ce sont successivement une petite péplophore, réplique d'un original péloponnésien (?) du milieu du V<sup>e</sup> siècle (n<sup>o</sup> 52), un torse également féminin mais d'inspiration phidiesque, copie d'une œuvre de la seconde moitié du siècle (n<sup>o</sup> 85), une deuxième et plus grande péplophore d'un type apparenté à l'Eiréné tenant Ploutos, œuvre de Céphisodote érigée sur l'Agora en 374 (n<sup>o</sup> 91), une Fortuna d'époque romaine, autrefois au Giardino della

<sup>15</sup> H. SCHRADER. *Hypnos* = 85. *Berl. Winkelmannsprog.* (1926).

<sup>16</sup> J. CHARBONNEAUX et J. MARCADÉ *apud* J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN et FR. VILLARD. *Grèce hellénistique* (Paris, 1970), p. 253 (et fig. 271 pour une belle photographie de la réplique madrilène) ont donné tout récemment une parfaite analyse de l'œuvre, à laquelle je reprends certains termes.

<sup>17</sup> G. KASCHNITZ-WEINBERG. *Sculpture del magazzino del Museo Vaticano* (Rome, 1936).

Pigna<sup>18</sup>, une tête étrusque en terre cuite<sup>19</sup> et deux cuves et front de cuve de sarcophages romains, l'un à décor de « strigiles » autrefois également au Giardino della Pigna<sup>20</sup>, l'autre à génies des Saisons tenant l'*imago clipeata* du défunt et provenant des jardins privés, où il était muré.

L'achat d'une imposante statue de Tyché très classicisante, dédiée dans le courant du II<sup>e</sup> siècle de notre ère par T. Flavius Clemens Pelopidianus dans une ville d'Asie mineure(?), a enrichi la grande salle d'Apamée d'une œuvre romaine de plus, de grande taille et de provenance très probablement orientale<sup>21</sup>. C'est dans le domaine du portrait cependant que les efforts consentis depuis quelques années ont été le plus significatifs, au point de permettre l'ouverture (mars 1978), à l'arrière de la colonnade syrienne reconstituée, de toute une galerie qui regroupe en une évolution suffisamment explicite pour le public et selon l'ordre chronologique têtes et bustes dont le nombre a presque doublé en quinze ans. La présentation s'est délibérément inspirée de l'extraordinaire salle romaine de la Glyptothèque de Munich qui offre l'avantage de replonger en quelque sorte dans l'anonymat de la foule empereurs et membres de la famille impériale, sénateurs et chevaliers, citoyens romains et affranchis, Romains, Italiens et provinciaux qui se retrouvent ainsi face à face, côte à côte, en petits groupes ou en masse plus compacte, avec toute la liberté et la spontanéité de la vie — ce qui n'était assurément pas le cas à Rome, à l'époque, mais nous dégage des options traditionnelles de l'étude du portrait antique, presque exclusivement centrée sur l'iconographie impériale (les Douze Césars de tant de collections depuis la Renaissance) et délaissant le portrait privé, symbole d'une fonction, témoin d'une classe sociale. Oppositions et mimétismes s'y laissent plus aisément déceler; c'est ce que nous avons voulu aussi à Bruxelles, à l'échelle toutefois de collections bien plus modestes mais qui se complèteront, je l'espère, au fur et à mesure des possibilités.

La série s'ouvre, pour ne reprendre ici que les achats récents, par le buste d'un homme âgé que son style désigne comme un assez exact contemporain de César<sup>22</sup>. Destiné à être placé dans un hermès, il figure sans doute un lettré, poète ou prosateur, ce qui s'accorde avec le caractère même de ce visage méditatif, marqué par l'âge, mais qu'une certaine tension du cou, un port de tête encore énergique et le regard porté au loin rapprochent de tant de créations de l'art hellénistique tardif.

Plus loin, c'est une nouvelle copie — la 4<sup>e</sup> du groupe de base, la seconde représentée *capite velato* — de l'une des premières effigies d'Auguste, celle du type d'Actium daté avec quelque précision des années qui suivirent la bataille

<sup>18</sup> W. AMELUNG. *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, I Berlin, 1903), n° 113 p. 852 et pl. 102.

<sup>19</sup> L'un des 17 exemplaires, provenant de Véies, d'un type étudié par G. KASCHNITZ-WEINBERG. *Etruskische und römische Porträtköpfe des 3.-1. Jahrhunderts v. Chr.* dans *Rend. Pont. Accad. rom. arch.*, III (1925), p. 338-339, fig. 6-7 = *Ausgewählte Schriften*, II. *Römische Bildnisse* (Berlin, 1965), p. 12, pl. 5.2 et 56.2.

<sup>20</sup> W. AMELUNG, *op. cit.*, n° 192 p. 874 et pl. 111; cf. *CIL*, VI, 11795.

<sup>21</sup> *Musées royaux d'art et d'histoire. Acquisitions 1964-1973*, *cit.*, n° 25.

<sup>22</sup> J. CH. BALTY. *Un nouveau portrait de César (?)*, aux *Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles* dans *Festoen A.N. Zadoks-Josephus Jitta* (Groningue, 1974), pp. 49-59 et figg.

le<sup>23</sup>. On y retrouvera, avec son récent éditeur<sup>24</sup>, l'impact des portraits de diadoques, celui aussi, plus direct sans doute, des portraits d'*imperatores* de ce dernier siècle de la République qui en avaient déjà adopté la formule, avant que ne se figent les traits du prince en un classicisme de propagande, si caractéristique de l'idéologie du pouvoir augustéen, classicisme dont la statue de Prima Porta constitue l'exemple le plus clair.

A l'autre extrémité du « Siècle d'Auguste », témoin d'un style plus froid qui est bien celui du règne de Tibère, une belle tête de Livie (+29 de notre ère) dont le diadème conservait certaines traces de sa polychromie d'origine, répondait à ces premières œuvres si fortement teintées encore d'hellénisme. D'une présentation plus frontale, elle annonçait une longue lignée de portraits à la pose stéréotypée que seuls le baroque des derniers Antonins et des Sévères et la crise du III<sup>e</sup> siècle surent ébranler et animer, selon le cas, d'une emphase quelque peu théâtrale ou d'une rare inquiétude avant le raidissement des effigies de la Tétrarchie et l'hiératisme de celles de l'époque constantinienne. L'œuvre a malheureusement été volée en décembre 1976<sup>25</sup> et n'a pas été retrouvée jusqu'ici.

Vers la fin du I<sup>er</sup> ou le début du II<sup>e</sup> siècle, une tête d'homme, fragmentaire, évoque le style assez linéaire des portraits de l'époque de Trajan et plus particulièrement semble-t-il ces bustes d'« officiers » à *paludamentum* replié sur l'épaule gauche et baudrier en travers de la poitrine qui désignent peut-être une catégorie d'affranchis parvenus à un haut rang de l'administration impériale et que certains documents mentionnent avec le titre de *a pugione*<sup>26</sup>. Le rebord du buste est conservé à l'arrière, dans le cou; le modelé du visage rappelle celui de maints portraits flaviens, notamment ceux de Domitien; le dessin des longues mèches de cheveux qui, d'une seule venue, partent du vertex et viennent mourir sur le front en une frange assez régulière trouve ses meilleurs parallèles dans l'iconographie de Trajan lui-même.

Un buste de femme, dont la coiffure se laisse assez exactement situer vers le règne de Faustine l'Ancienne, marque une étape de plus dans l'évolution, vers le milieu du siècle, mais elle n'est pas d'une qualité transcendante, ni d'un état de conservation irréprochable<sup>27</sup>. C'est là que nos séries sont le plus pauvres : rien qui atteste la facture *romaine* des ateliers urbains sous les Antonins, rien qui se place entre la dernière tête d'homme signalée ici et le Caracalla enfant acquis en 1957<sup>28</sup>, si ce n'est un stéphanéphore grec, une tête égyptienne assez fruste et les deux remarquables rhéteurs de Smyrne<sup>29</sup>, qui

<sup>23</sup> J. CH. BALTY, *Une nouvelle tête d'Auguste du type d'Actium* dans *Bull. Mus. roy. art. et hist.*, 6<sup>e</sup> sér., XLIX (1977), pp. 237-240 et figg.

<sup>24</sup> P. ZANKER, *Studien zu den Augustus-Porträts*, I. *Der Actium-Typus* (Göttingen, 1973), pp. 34-39.

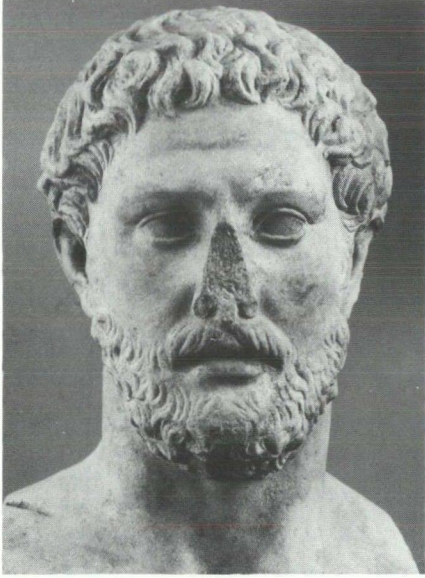
<sup>25</sup> Cf. *ICOM News*, XXIX.3 (1976), p. 2 et fig.; elle avait fait l'objet de brèves notices de présentation : *Musées royaux d'art et d'histoire. Acquisitions 1969* (Bruxelles, 1970), n° 34 p. 5 et pl.; *Bull. Mus. Belg.*, X (1969), n° 1 p. 6 et fig.; *Acquisitions 1964-1973, cit.*, n° 26.

<sup>26</sup> Sur ceux-ci, cf. ma récente mise au point *Problématique de l'iconographie romaine* dans *Bull. Acad. roy. Belg., Classe des Beaux-Arts*, 5<sup>e</sup> sér., LX (1978), pp. 44-46 et pl. XII.1-2. La tête de Bruxelles sera prochainement éditée dans mon *Catalogue des portraits antiques des Musées royaux d'art et d'histoire* (Bruxelles, 1980).

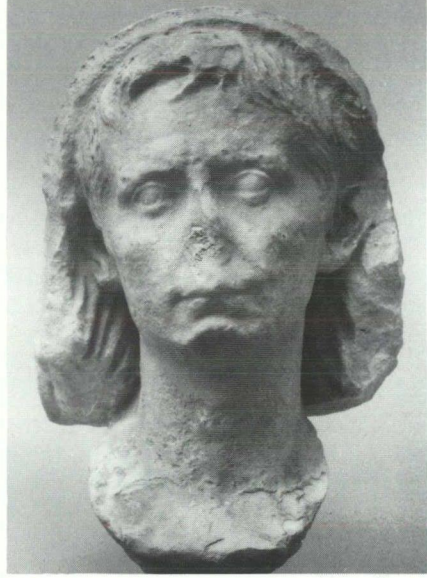
<sup>27</sup> Elle figurera dans le *Catalogue* annoncé ci-dessus.

<sup>28</sup> Cf. H. B. WIGGERS *apud* M. WEGNER et H. B. WIGGERS, *Caracalla bis Balbinus = Das römische Herrscherbild*, III.1 (Berlin, 1971), p. 59 (pour la datation de ce type précis, pp. 17-22).

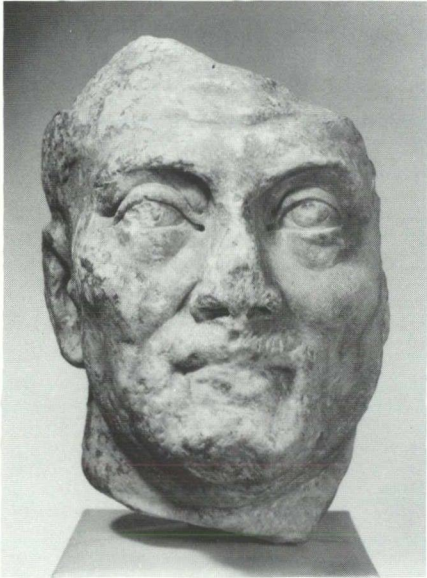
<sup>29</sup> FR. CUMONT, *Catalogue des sculptures, cit.*, numéros 36-37 et 39-40 pp. 46-51 et figg.



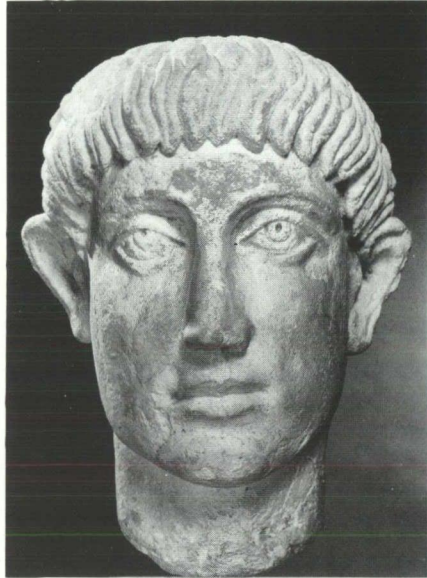
3



4



5



6

3. Buste de Pythagore, vers 340-330 av. n. ère, copie romaine

4. Tête d'Auguste, du type d'Actium, dernier tiers du 1<sup>er</sup> siècle av. n. ère.

5. Tête de l'empereur Balbin, 238 de notre ère (A.C.L., Bruxelles).

6. Tête de Constance II (?), vers 335 de notre ère (A.C.L., Bruxelles).

comptent au nombre des portraits les mieux conservés qui nous soient parvenus de l'antiquité, toutes œuvres de la *pars orientalis* de l'Empire.

Témoin du style bien caractéristique à nouveau d'un moment-clé de l'art romain, en dépit d'une facture grecque — la chose vaut d'être relevée, cette unité stylistique de l'Empire ayant été souvent mise en question<sup>30</sup> —, un portrait fragmentaire de Balbin<sup>31</sup>, qui régna moins de trois mois au printemps 238, suffit à représenter dans nos séries l'ère combien éphémère des empereurs-soldats du III<sup>e</sup> siècle, en pleine crise, avant la stabilisation tentée par Gallien — qu'une intéressante tête d'ailleurs, acquise en 1958<sup>32</sup>, traduit à sa manière face à celle-ci. Expressionnisme d'une part, issu de l'art populaire, retour à un certain classicisme de l'autre, dont l'assise culturelle et idéologique tout à la fois ne saurait être oubliée, sont les deux pôles autour desquels gravite l'évolution artistique durant une bonne partie de l'histoire de l'Empire et plus particulièrement depuis la fin du II<sup>e</sup> siècle.

Procédant d'un même expressionnisme mais développant cette fois un véritable hiératisme né d'une simplification systématique de la construction du visage, une nouvelle tête ne manque pas d'importance non plus pour nos collections, à deux pas de l'étonnant magistrat d'Aphrodisias qu'elle annonce. Portrait officiel ou portrait privé ? On aura quelque difficulté à en décider sans doute car à ce moment de l'évolution se fondent de plus en plus en un style commun diverses tendances constantes de l'art populaire et une vision ou conception nouvelle propre à l'art de cour. Le matériau — un calcaire relativement tendre — évoque celui de nombreuses stèles funéraires à haut relief de l'ancienne province d'Euphratésie (sud de la Turquie actuelle et Syrie du Nord); les traits mêmes de l'œuvre en feraient pourtant une parfaite effigie de Constance II<sup>33</sup>, dont on connaît le long séjour à Antioche, comme César, de 333 à 337. La pauvreté en marbre de toute cette région justifierait alors le choix d'un matériau aussi simple mais qui était stucé et, semble-t-il, rehaussé de couleurs (certaines traces de rouge, à la base des cheveux, en feraient-elles une imitation de portrait en porphyre ?). On hésitera en tout cas, jusqu'à plus ample informé, Antioche ayant quand même livré un de ces rares portraits en porphyre rouge d'Égypte que l'on ne manquait donc pas de faire venir, le cas échéant, pour les besoins de la cour impériale. Mais on ne peut s'empêcher d'esquisser des confrontations tant stylistiques que somatiques avec quelques portraits de Constantin et surtout de son fils et successeur Constance II.

<sup>30</sup> Elle est défendue avec vigueur par KL. FITTSCHEN. *Bemerkungen zu den Porträts des 3. Jahrh. n. Chr.* dans *Jahrb. des Inst.*, LXXXIV (1969), p. 236; cf. ID., compte rendu du livre de J. INAN et E. ROSENBAUM. *Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor* (1966) dans *Gött. Gel. Anz.*, CCXXV (1973), p. 53 et mon article du *Bull. Acad. roy. Belg.*, cit., p. 35.

<sup>31</sup> J. et J. CH. BALTU. *Notes d'iconographie romaine*, I dans *Miscellanea Ch. Verlinden* = *Bull. Inst. hist. belge Rome*, XLIV (1974), pp. 24-45 et pl. I-III.

<sup>32</sup> Cf. B.G. KALLIPOLITIS. χαλκή είκονιστική κεφαλή της εποχής του Γαλλιανού dans 'Αρχ. έφ. (1960, éd. 1965), p. 149 et fig. 2; = *Mon. Piot*, LIV (1965), fig. 3 p. 126; H.P. L'ORANGE. *Romerske Keisere i marmor og bronse* (Oslo, 1967), figg. p. 98; B. HAARLØV. *A Contribution to the Iconography of the Emperor Gallienus* dans *Studia romana P. Krarup* (Odense, 1976), n° 8 p. 116 et fig. 23 p. 119.

<sup>33</sup> *Musées royaux d'art et d'histoire. Acquisitions 1968* (Bruxelles, 1969), n° 25 p. 4 et pl.; *Bull. Mus. Belg.*, IX (1968), p. 12; cf. *Acquisitions 1964-1973*, cit., n° 28. L'identification a été reprise par CH. DELVOYE apud CH. DELVOYE et G. ROUX. *La civilisation grecque de l'antiquité à nos jours*, II (Bruxelles, 1969), pl. 165 face à p. 449.

Une tête de femme, achetée comme un portrait privé du début du II<sup>e</sup> siècle, pourrait bien n'être, au même titre que plusieurs autres qui font toujours difficulté aujourd'hui et sont quelque peu ballottés par les chercheurs<sup>34</sup>, qu'un portrait de l'époque des seconds Flaviens, voire une œuvre de la seconde moitié de ce siècle aussi<sup>35</sup>. Plusieurs impératrices reprirent à cette date des coiffures à la mode au II<sup>e</sup> siècle. Une assez nette stylisation des mèches, en dépit d'un modelé extraordinairement sensible du visage et d'une grande science des passages de plans, suggérerait bien le IV<sup>e</sup> siècle; le globe de l'œil lisse se retrouve dans les portraits de Julien; la facture même et le marbre évoquent les têtes d'Arcadius et d'Honorius (?) à Berlin. N'aurait-on point, là aussi, une création des ateliers constantinopolitains ?

De la fin de la République à la fin de l'Empire d'Occident, ces portraits jalonnent toute l'histoire de l'art romain, à Rome aussi bien que dans les provinces, sur quelque quatre cents ans. C'est cette même diversité d'accent ou de tradition sous une réelle unité stylistique que répercutent en une deuxième salle, de constitution également récente (décembre 1978), sarcophages et stèles d'Italie, de Grèce, de Phrygie, de Phénicie et d'Arabie autour d'une grande cuve, achetée ces dernières années aussi et qui nous retiendra encore un instant<sup>36</sup>. Ornée de « strigiles » alternant avec des panneaux dionysiaques figurant au centre le dieu et une panthère, à l'extrémité gauche un satyre portant un satyre sur l'épaule, à droite une ménade jouant de la double flûte, elle appartient à la production d'un atelier urbain de la fin de l'époque sévérienne, atelier auquel se rattachent une quarantaine d'œuvres caractéristiques<sup>37</sup>, dont deux sarcophages trouvés à l'occasion des fouilles de 1939-1949 sous la basilique Saint-Pierre, dans la nécropole païenne préconstantinienne. Le couvercle, préservé aux deux-tiers, a gardé dans sa partie droite le portrait du défunt qui se détache, en buste, sur un fond de *parapetasma* tenu par deux petites ménades. La coupe de la barbe, portée rase et en collier, et le style, notamment dans le rendu des cheveux, invitent à placer l'œuvre vers 235; on l'en rapprochera de la tête de Balbin illustrée ci-dessus.

Deux salles sont nées de la sorte, du côté réservé aux antiquités romaines, qui regroupent avec une certaine logique un matériel jusque-là hétéroclite et très dispersé dont il était difficile de tirer véritablement parti au niveau de la présentation muséologique. Mais dans le domaine grec aussi, l'acquisition de deux torsos de qualité a conduit à repenser toute l'ordonnance de la salle de sculpture et à rejeter en une salle annexe, vaste exèdre ouverte sur le parc à l'entrée même de la section, au haut de l'escalier, plusieurs œuvres de moindre qualité ou de tendance plus maniériste qui tenaient mal, désormais, face à la masse du Démosthène ou à la rigueur de nos plus anciennes figures d'athlètes. Aussi bien quatre salles de sculpture équilibrent-elles à présent les longues vitrines des salles de céramique; si l'unité chronologique du circuit y perd

<sup>34</sup> En dernier lieu, W. VON SYDOW, *Zur Kunstgeschichte des spätantiken Porträts im 4. Jhdt. n. Chr.* (Bonn, 1969), pp. 148-158 et mon compte rendu du livre de R. CALZA, *Iconografia romana imperiale da Carausio a Giuliano (287-363 d.C.)* (1972) dans *L'ant. class.*, XLV (1976), pp. 650, 651 de même que ma *Problématique*, cit., p. 31.

<sup>35</sup> Elle sera prochainement éditée dans le *Catalogue* annoncé ci-dessus (cf. n. 26).

<sup>36</sup> Elle sera publiée prochainement aussi.

<sup>37</sup> FR. MATZ, *Die dionysischen Sarkophage*, 4 (Berlin, 1975) = *Die antiken Sarkophagreliefs*, IV, 4, pp. 472-482 et pll. 304-329.

quelque peu par rapport à ce que nous avons souhaité en 1966 à la réouverture de la section gréco-romaine<sup>38</sup>, du moins l'œil y trouve-t-il quelque repos après avoir détaillé vases et terres cuites, de plus petite taille. Ce n'est pas le moindre intérêt de ces acquisitions.

<sup>38</sup> J. CH. BALTU et P. GILBERT, *Les nouvelles salles gréco-romaines* (Bruxelles, 1967), pp. 21-23.

## LA CONCEPTION DES RETABLES GOTHIQUES BRABANÇONS

PAUL PHILIPPOT

Les études consacrées jusqu'ici en Belgique aux retables gothiques brabançons des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles se sont essentiellement attachées à la partie sculptée, tandis que les peintures des volets étaient le plus souvent abordées indépendamment de leurs rapports avec la huche, dans le cadre distinct de l'histoire de la peinture<sup>1</sup>. Or cette division de l'approche historique des deux techniques unies dans la conception même du retable — division héritée du positivisme du XIX<sup>e</sup> siècle, auquel on doit aussi une bonne part des démembrements des œuvres aujourd'hui réparties entre les églises et des musées divers — tend à faire perdre de vue ce qui devrait constituer l'angle d'attaque fondamental : la conception du retable comme un ensemble complexe mais unitaire, un *Gesamtkunstwerk*. Que l'on soit amené ici, tout naturellement, à recourir à ce terme allemand, n'est certes pas un hasard. La critique allemande a en effet, la première, adopté avec succès ce mode d'approche<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Voir notamment Comte J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA. *Les retables brabançons 1450-1550*, Editions du Cercle d'Art, Bruxelles 1942; Idem. *Les retables brabançons conservés en Suède*, Bruxelles 1948; Idem. *Notes pour servir à l'étude des retables anversois*, dans Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 4<sup>e</sup> série, 29<sup>e</sup> année, 1957, pp. 2-114. Voir aussi la bibliographie citée à la note <sup>6</sup> ci-dessous; HANS M.J. NIEUWDOORP. « *Het huwelijck van de H. Maagd* » : een Brussels retabelfragment uit het midden van de XV<sup>e</sup> eeuw, dans Bull. IRPA, 1971, 1-4, pp. 7-24. Le traitement séparé de la sculpture et de la peinture se retrouve aussi dans THEODOR MÜLLER. *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, Spain 1400 to 1500*, Pelican History of Art, Harmondsworth 1966. et GERT VON DER ÖSTEN and HORST VEY. *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands*, Pelican History of Art, Harmondsworth 1969.

<sup>2</sup> Une première série d'études dans cet esprit a vu le jour aux environs de 1940; KARL SCHULTZ. *Studien zum deutschen Altar des späten Mittelalters*, Würzburg 1938; WOLFGANG WEGNER. *Der deutsche Altar des späten Mittelalters*, Munich 1941; MAX HASSE. *Der Flügelaltar*, Dresden 1941; EBERHARD HEMPEL. *Der Flügelaltarschrein, ein Stück deutscher, vlämischer und nordischer Kunst*, dans la revue trimestrielle « Die Jomsburg », II, 1938, pp. 137 et suiv. Plus récemment, le problème a été repris et développé par WALTER PAATZ. *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465-1500)*, CARL WINTER Universitätsverlag, Heidelberg 1963. De précieuses observations ont été faites par JOHANNES TAUBERT. *Farbige Skulpturen, Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, Callwey, Munich 1978, spécialement les études *Vom Realitätscharakter farbiger Skulpturen* (pp. 11-18), *Friedrich Herlins Nördlinger Altar von 1462* (pp. 150-166) et *Friedrich Herlins Hochaltar in St Jacob in Rothenburg o.T.* (pp. 167-194) et par HARALD KELLER. *Der Flügelaltar als Reliquienschrein*, dans *Studien zur Geschichte der Europäischen Plastik, Festschrift Theodor Müller zum 19. April 1965*, Hirmer Verlag, Munich 1965.

Les triptyques flamands du XV<sup>e</sup> siècle constitués uniquement de peintures ont fait l'objet d'une étude récente portant essentiellement sur l'ensemble : SHIRLEY N. BLUM. *Early netherlandish triptychs. A study in patronage* (California Studies in History of Art, XIII), California, The University Press of California, 1969, et, pour les retables conservés au Musée du Cinquantenaire, GHISLAINE DERVEAUX-VAN USSEL. *Retables en bois*, Bruxelles 1977.



Considérées de ce point de vue global imposé par la réalité du retable, tant la sculpture que la peinture apparaissent immédiatement sous un jour nouveau et révèlent des aspects qui, sans être à proprement parler inconnus, se chargent cependant de significations nouvelles du seul fait qu'ils sont désormais appréciés en fonction d'un réseau de références inaccoutumé, à la fois spécifique et complexe. Ce sont ces modifications d'appréciation de certains aspects et des relations mutuelles de la sculpture et de la peinture résultant de leur considération en fonction du *Gesamtkunstwerk* constitué par le retable qui nous occuperont ici.

Dans la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle, et même jusqu'aux environs de 1470-80, le phénomène dominant dans l'art des Pays-Bas méridionaux est sans conteste la conquête et le développement, par la peinture, d'une représentation unitaire de l'espace infini.

Cette unification, inaugurée par Jean van Eyck et le Maître de Flémalle, immobilise l'action dans la pure représentation, et fait refluer le temps dans la durée immobile d'une infériorité statique, que nous avons qualifiée de liturgique<sup>3</sup>. A la différence de leurs contemporains florentins, les grands maîtres de la peinture flamande ne conçoivent pas le plan du tableau comme une intersection de la pyramide visuelle fondant la perspective centrale comme manifestation de la structure géométrique de l'espace. L'espace flamand, au contraire, est essentiellement un espace ambiant : il ne se constitue qu'à partir des choses, mais en les dépassant toujours parce qu'il les enveloppe. Aussi son extension infinie se fonde-t-elle sur l'intégration, à la racine même de l'image, de deux facteurs indissociables : d'une part, la valeur structurale conférée au détail qui implique une totalité qui l'enveloppe et le transcende; d'autre part, l'abolition par transparence de la surface picturale qui, comme dans un miroir, en baignant les choses de lumière ambiante, réalise la profondeur infinie de l'image, *derrière* le plan limite du tableau (fig. 1).

La sculpture contemporaine, dont le développement est illustré par les retables de Hakendover (vers 1400-05), de Dortmund (retable supérieur de la Reinoldi Kirche, vers 1410-20) du Musée Sainte-Anne de Lübeck (vers 1430), de Rheinberg (vers 1445), de Rieden (vers 1450, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart), d'Ambierlé (1466) et de Saint-Léonard à Léau (1479) semble ignorer complètement cette quête d'une représentation unitaire de l'infini<sup>4</sup>. Il serait cependant erroné d'interpréter cette situation comme un simple *retard* par rapport à peinture. Car il s'agit, en fait, d'un aspect différent d'une même problématique fondamentale du gothique tardif, déterminé par les conditions spécifiques de la sculpture sur le plan formel.

Ignorant, plus encore que la peinture, le plan d'intersection de la pyramide visuelle, que Donatello interprétait par le bas-relief pictural — le *schacciato* —

<sup>3</sup> PAUL PHILIPPOT, *Du XV<sup>e</sup> siècle à la Renaissance, contribution à l'interprétation de la peinture néerlandaise*, Editions de la Gazette des Beaux-Arts, Paris 1959; Idem, *Pittura fiamminga e rinascimento italiano*, Einaudi, Turin, 1970. Voir aussi, pour la comparaison entre l'espace italien et l'espace flamand au XV<sup>e</sup> siècle, CESARE BRANDI, *Spazio italiano, ambiente fiammingo*, Il Saggiatore, Milan 1960.

<sup>4</sup> Sur la chronologie des principaux retables flamands, cf. THEODOR MÜLLER, *op. cit.*, pp. 88-97 et 155-162 et GERT VON DER OSTEN and HORST VEY, *op. cit.*, pp. 57 à 60 et 237-238, et, surtout, les études de J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA citées ci-dessus à la note <sup>1</sup>, ainsi que les notices de ROBERT DIDIER et JOHN STEYAERT dans le catalogue de l'exposition *Die Parler und der schöne Stil*, Schnütgen Museum, Cologne 1978, pp. 88-95.

et ne pouvant, comme la peinture, exprimer l'espace en termes de transparence, la sculpture se trouvait irrévocablement liée à la profondeur réelle du relief ou de la statue et de sa niche. Plan de pose et plan limite constituent pour elle deux seuils également infranchissables et l'espace, dès lors, ne peut se développer que dans ces limites et sur les prémisses du relief gothique. Aussi assiste-t-on, dans la formule du relief « en chapelle » ou *Kapellenschrein*<sup>5</sup> élaborée par les sculpteurs flamands, à une forme de synthèse du relief et de la niche : l'inclinaison du sol et des côtés construit, dans chaque travée, une scène où se multiplient en profondeur les plans de composition, créant ainsi le schéma d'un espace de représentation plus riche que l'espace de la niche définie par les baldaquins. Toutefois, cette tentative de dilatation de l'espace se heurtant aux limites qui la conditionnent, tout développement ultérieur prend bientôt l'aspect d'un *reflux* du mouvement vers l'intérieur de la niche, où il engendre la problématique qui caractérise le développement des sculptures de retables des environs de 1450 aux environs de 1530 (fig. 2).

D'une part, l'espace enveloppant ne peut se développer, dans les limites où il est contraint, que par une prolifération du détail, qui, creusant les formes, en multiplie les articulations. Mais, au lieu de se présenter comme élément structural, d'où émane l'espace, un tel détail réalise au contraire une *miniaturisation* de l'image, et se charge de valeurs descriptives, narratives et expressives. Aussi le reflux vers la prolifération du détail miniaturisant s'accompagne-t-il de la multiplication des épisodes narratifs et anecdotiques, opposé à l'immobilisation de l'image liturgique qui avait caractérisé le nouveau style pictural du XV<sup>e</sup> siècle, dominé par la représentation.

Par contre, la miniaturisation se présente finalement comme le développement d'une forme ouverte contrainte à la surenchère du détail par la pression d'une forme fermée qui la bloque et qui, en la limitant par son cadre, lui confère le statut représentatif d'un objet vu, d'une pièce de mobilier.

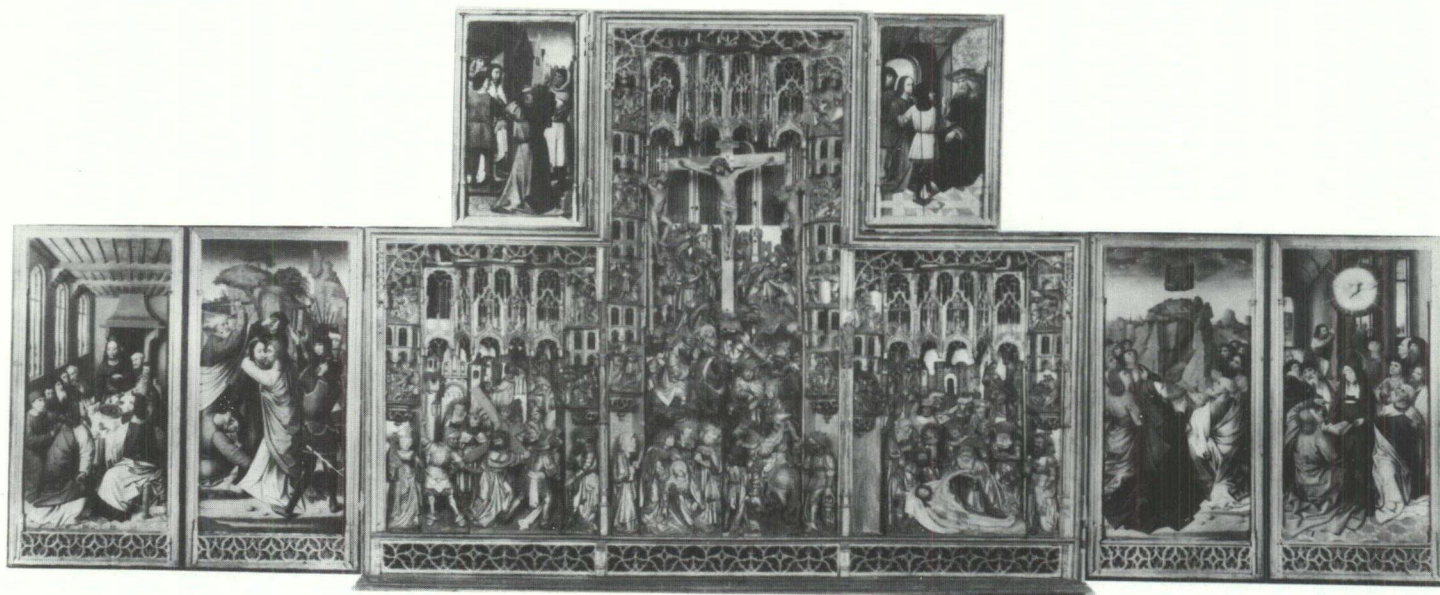
Une telle dynamique, impliquant l'évidement croissant des formes et la réduction finale de la figure gothique à sa représentation, ne pouvait conduire qu'à l'abolition virtuelle de la sculpture dans un émiettement total. Aussi la fin de la sculpture gothique des retables était-elle inscrite dans sa problématique formelle bien avant qu'elle ne se réalise : ce qui contribue certainement à expliquer la surenchère presque frénétique qui s'empare d'elle dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle, sorte de fuite en avant par laquelle elle cache sa situation en porte-à-faux face aux premières apparitions d'une conception « classique » des volumes. Il était dès lors inévitable que, la production en série aidant, l'intuition cède de plus en plus la place à la virtuosité artisanale.

Malgré des relations constantes, l'évolution de la sculpture et de la peinture flamandes du début du XV<sup>e</sup> siècle au début du XVI<sup>e</sup> siècle n'est donc nullement parallèle. Alors que, de Van Eyck et du Maître de Flémalle à Bouts et Memling, le développement de la problématique picturale se présente comme une géométrisation toujours plus rigoureuse de l'espace soumettant le foisonnement initial du détail, celui de la sculpture procède exactement en sens inverse et débouche, à partir de 1470-80, sur une prolifération analytique du détail de plus en plus compliquée et de plus en plus mécanique, répondant au glissement de la production vers la virtuosité artisanale. Le retable de Claude

<sup>5</sup> Sur la notion de *Kapellenschrein* introduite par la critique allemande, voir les études de E. HEMPEL et W. PAATZ citées à la note (1) ci-dessus.



1. Hans Memling, Triptyque de Sir John Donne. National Gallery, Londres. (Reproduced by courtesy of the Trustees, The National Gallery, London).



2. Retable de Praust (Pruszcz, Pologne) (travail bruxellois, début 16<sup>e</sup> siècle). Ensemble ouvert (A.C.L., Bruxelles).

de Villa vers 1470, (Musée du Cinquantenaire), le retable de Saint Léonard de Léau (1479), le retable de Sainte Dymphine à Gheel (vers 1480-90), le retable de Saluces (vers 1500), (Musée communal de Bruxelles), les retables de Lombeek (1515) et d'Oplinter (ca 1530), (Musée du Cinquantenaire), sont autant de jalons de cette course frénétique qui ne pouvait plus déboucher que sur le vide. Il devait cependant appartenir à Jean Gossaert, dans un bref moment du début de sa carrière, qu'illustre le mieux le triptyque Malvagna du Musée de Palerme, de réaliser *en peinture la coincidentia oppositorum* : l'intégration de la miniaturisation gothique du détail et de l'amplification « classique » du volume (5 bis).

La miniaturisation des figures, animée par le développement de scènes narratives, constitue la caractéristique la plus significative des retables flamands, notamment dans son opposition à la tendance inverse, spécifiquement allemande, à la monumentalisation des figures centrales, inaugurée par Hans Multscher et Nicolaus Gerhaert von Leiden, et qui s'impose à partir des années 60. On pourrait, au premier abord, s'étonner que cette conception flamande se soit précisément développée pour des retables d'autel, destinés à être vus de loin par les fidèles : la distance devait, en effet, rendre bien difficile la lecture de l'image. Le fait est, pourtant, que la formule a connu rapidement un grand succès : il n'en faut pour preuve que l'abondance des commandes que les ateliers bruxellois et anversois reçoivent non seulement de France et d'Espagne, mais aussi de Scandinavie et d'Allemagne, où certains ateliers locaux n'hésitent pas à les imiter, alors même que les grands maîtres, de Michael Pachter à Veit Stosz et Tilman Riemenschneider, optent pour la monumentalisation, qui répond si heureusement, dans le Sud, à celle, architecturale, des *Hallekirchen* <sup>6</sup>. Sans doute faut-il voir dans la formule flamande une heu-

<sup>5bis</sup> L'hypothèse de contacts de Gossaert avec des sculpteurs de retables anversois a déjà été suggérée par J. DUVERGER. *Jan Gossaert in Antwerpen*, dans Bull. Museum Boymans Van Beuningen, Rotterdam, XIX, 1968, pp. 16 et suiv., mais en se référant seulement aux relations de famille de Gossaert.

<sup>6</sup> Sur les retables flamands conservés à l'étranger, voir notamment : pour la France : ROBERT DIDIER. *Les retables de Ternant*, dans Congrès Archéologiques de France; Nivernais, 1967; RICHARD H. RANDALL Jr., *A Flemish Altar made for France*, dans Journal of the Walters Art Gallery, vols XXXIII-XXXIV, 1970-71, pp. 9-33; pour la péninsule Ibérique : IGNACE VANDEVIVERE. *Un retable sculpté bruxellois du second tiers du XV<sup>e</sup> siècle au Musée de la « Quinta Dos Cruzes » de Funchal*, dans Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain, V, 1972, pp. 67-80; J.K. STEPPE. *Vlaamse kunst langsheen de bedevaartsweg naar Sint-Jacob van Compostela*, dans Vlaanderen, n° 126, mai-juin 1972, pp. 145-149; pour l'Allemagne : WALTER PAATZ. *Eine nordwestdeutsche Gruppe von frühen flandrischen Schnitzaltären*, dans Westfalen, XXI, 1936, pp. 49 et suiv.; MINA VÖGELEN. *Die Gruppenaltäre in Schwäbisch Hall*, dans Münchner Jb. d.b.K., XXIII, 1923, pp. 121-159; IRMINGARD ACHTER. *Schrein und Flügelgemälde eines gotischen Altars, jetzt in der kath. Pfarrkirche zu Rheinberg*, dans Jb. der Rheinischen Denkmalpflege, XXIII, 1960, pp. 207-257. R. MARIJNISSEN et H. VAN LIEFFERINGE, *Les retables de Rheinberg et de Hackendover*, dans Jb. der Rheinischen Denkmalpflege, XXVII, 1967, pp. 75-89 et H.G. GMELIN. *Spätgotische Tafelmalerei in Niedersachsen und Bremen*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1974; pour la Scandinavie : J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA. *Les retables brabançons conservés en Suède*, Bruxelles 1948; J. ROOSVAL. *Retables d'origine néerlandaise dans les pays nordiques*, dans Revue belge d'archéologie, III, 1933, pp. 136 et ss; K.K. MEINANDER. *Œuvres de l'art flamand du Moyen Age conservées en Finlande*, Helsinki 1930, ARON ANDERSSON et RAXEL UNNERBÄCK. *Strängnäs domkyrka*, II : 2, (Sveriges Kyrkor Södermanland) avec une note sur les retables flamands par C. PÉRIER-D'ETEREN. Uppsala, 1978; pour la Pologne et l'Allemagne de l'Est : H.J. DE SMEDT. *De verspreiding der Brabantse retabels in oostelijke richting*, dans de Brabantse Stad. Mededelingen van de Geschied en Oudheidkundige Kring voor Leuven en Omgeving, 1965, p. 23-36; C. PÉRIER-D'ETEREN. *Contribution à l'étude des volets peints du retable sculpté de Pruszcz*, dans Bulletin du Musée National de Varsovie, XVIII, 1977, n° 2, p. 55 à 66.

reuse conciliation de la sacralité liturgique exigée de l'image d'autel et du goût populaire d'une image illustrative. La conjugaison d'une polychromie réduite, subordonnée au rayonnement dominant de l'or, et de la miniaturisation qui cachait l'infini dans le fini, exprimait à merveille la transfiguration en acte, le passage continu du profane au sacré, du sacré au profane.

Dans le jeu changeant de l'éclairage, les scènes de foule formaient à distance un grouillement fascinant, stimulaient le désir de voir davantage, de se perdre dans une contemplation d'autant plus avide que toujours quelque chose lui échappait. Ne trouve-t-on pas ici une expression originale de l'ambiguïté fondamentale de l'image sacrée, qui suscite précisément le mystère en cachant pour mieux révéler et exciter ainsi l'imagination ! Tel était déjà le principe qui, avec la liturgie des εἰσοδοῦν avait présidé, dans l'église grecque et orthodoxe, au développement de l'iconostase <sup>7</sup>; le même qui, dans les chapelles espagnoles ou au Sacro Monte de Varallo, attise le désir de voir en empêchant par des grilles toute vision complète de l'image : force est de procéder sans fin de proche en proche, la scène entière restant insaisissable. La monumentalité iconique se miniaturisant à l'infini dans le scintillement doré des scènes narratives, l'irréalité de l'or s'animant des couleurs de la vie : telle est la formule qui a pu, dans une synthèse originale, satisfaire à la fois les exigences de la liturgie et de la piété populaire.

Abordons enfin le retable dans sa totalité, faite des relations concertées de la huche et des volets. Commune aux Pays-Bas et à l'Allemagne est l'élaboration d'une typologie fondée sur une progression du retable fermé au retable ouvert, répondant au passage des jours de semaine aux jours de fête. Les circonstances précises de l'ouverture et de la fermeture des retables et leurs rapports éventuels avec la liturgie n'ont pas encore été éclaircis. Constituaient-elles un acte solennel, un développement de la liturgie vers l'image, analogue à celui qui, de la liturgie de Pâques, conduit aux origines du théâtre religieux ? <sup>8</sup> Ou étaient-elles effectuées discrètement par le sacristain ? Quoi qu'il en soit, il est clair que le retable était conçu de manière à réaliser une progression vers l'image la plus sacrée constituée par les sculptures de la huche. Fermé, comme il l'était en semaine, il offrait à la vue des volets qui, dans les retables constitués uniquement de peintures, présentaient généralement des grisailles — signe de deuil, de réalité estompée — puis, de plus en plus fréquemment à partir de 1480-90, des demi-grisailles <sup>9</sup>. Les retables à huche sculptée semblent, par contre, avoir plus volontiers étendu la couleur jusqu'aux revers des volets, la gradation étant assurée par le passage de la peinture à la sculpture. Ouvert, pour étaler toute sa splendeur, le retable présentait alors un aspect très différent dans la production flamande et dans les grandes créations allemandes postérieures à 1450 (fig. 2 et 3).

Dans ces dernières, les figures monumentales de la caisse sont encadrées et préparées par les scènes des volets sculptées en reliefs dont les figures sont

<sup>7</sup> KARL HOLL. *Die Entstehung der Bilderwand in der Griechischen Kirche*, dans *Archiv für Religionswissenschaft*, IX, 1906, pp. 365-384.

<sup>8</sup> Voir notamment, dans ce contexte, *Mittelalterliche Kruzifixe mit schwenkbaren Armen*, dans JOHANNES TAUBERT. *Farbige Skulpturen*.

<sup>9</sup> Cf. PAUL PHILIPPOT. *Les grisailles et les « degrés de réalité de l'image » dans la peinture flamande des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, dans *Bull. des MRBA*, Bruxelles 1965, pp. 225-242.



3. Tilman Riemenschneider, Retable de Creglingen (ca 1505-08) (Photo Staatl. Amt für Denkmalpflege, Stuttgart).

normalement plus petites, de manière à constituer un puissant *crescendo* plastique (par la taille et par la saillie). Telle est, en tout cas, la formule introduite par Nicolaus Gerhaert dans son retable de Constance de 1465-66 (détruit) et reprise notamment dans les retables de Michael Pacher à Gries, de Michael Erhard à Blaubeuren, de Veit Stosz à Cracovie, de Tilman Riemenschneider à Münnerstadt, Rothenburg, Creglingen (Fig. 3) et Windsheim et d'autres encore<sup>10</sup>. La formule flamande présente au contraire soit des volets sculptés comme la caisse centrale, et donc sans *crescendo* de la saillie plastique (Retable de la Passion de Strängnäss vers 1490, retable de 1518 à l'église Sainte Marie de Lübeck) soit — cas de beaucoup le plus fréquent — des volets peints (fig. 2) : solution qui, d'ailleurs, est reprise en Allemagne par Hans Multscher (Retable de la famille Karg à la cathédrale de Ulm, 1433; retables de Wurzach (ca. 1437) et de Sterzing, (1456-9) puis, à sa suite, dans un certain nombre de retables postérieurs comme ceux de Friedrich Herlin à Rothenburg (1466) et Nordlingen (1462) et de Michael Pacher à Sankt Wolfgang (1475-81).

La tendance allemande à la monumentalisation est aussi à l'origine d'un motif caractéristique des retables germaniques et sans correspondant dans les Pays-Bas : le *Gesprenge* ou couronnement de la caisse sous forme de tourelles ajourées s'achevant en flèches, où l'élan vertical des figures centrales, perçant le cadre, se prolonge au-delà de la huche. A l'éclatement des figures plastiques — dont un éclairage rasant détache les saillies sur le fond d'ombre de la caisse — succède ainsi, par une inversion dramatique, la dissolution de l'architecture ajourée du *Gesprenge* dans le contre-jour de l'abside. A ce *crescendo* de transfiguration visionnaire, caractéristique de l'expressionnisme latent dans la culture figurative germanique, s'oppose, dans les retables flamands, l'autorité du cadre qui ferme la huche et y renvoie le mouvement à la prolifération miniaturisante du détail. Même les tentatives anversoises de développement de cadres chantournés et animés de statuette ne modifieront pas cette caractéristique fondamentale, qui tend à réduire la sculpture du retable et les baldaquins au statut d'objet vu, de pièce de mobilier.

Une typologie fréquemment utilisée par les ateliers brabançons de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle pour les retables importants est celle des doubles volets, qui permet de présenter, entre la phase fermée initiale et l'ouverture complète, une phase intermédiaire, entièrement faite de peintures, et vraisemblablement réservée aux dimanches, tandis que l'ouverture des deuxièmes volets offrait, pour les grandes fêtes, la huche rutilante de sculptures dorées et polychromées entre les volets peints.

On ne peut manquer d'être frappé par le fait que, dans les retables flamands à volets peints, le rapport de taille entre les figures peintes et les figures sculptées soit généralement inverse de ce qu'il est en Allemagne entre celles des reliefs sculptés et de la huche. En effet, les figures peintes des volets flamands sont, presque toujours, nettement plus grandes que les petites figures des scènes sculptées centrales. La couleur et un mode de composition plus aéré contribuent, en outre, à assurer une plus grande lisibilité de la composition. Au *crescendo* plastique allemand s'oppose donc ici, en parfaite logique, le mouvement vers la miniaturisation et la fascination de son fourmillement infini. D'autre part, la peinture des volets de retables, telle qu'elle se développe à partir de 1450-60 avec la multiplication des retables mixtes et l'accélération de

<sup>10</sup> Cf. WALTER PAATZ, *op. cit.*



leur problématique spécifique, s'écarte consciemment de la ligne majeure des recherches picturales telle qu'elle s'était affirmée de Van Eyck et du Maître de Flémalle à Memling. Celle-ci, en effet, s'était caractérisée par une prédominance absolue de l'unification statique-représentative de l'espace : unification qui tendait même à dépasser la limite du cadre en absorbant celui-ci dans l'image (*Annonciation* de Van Eyck aux revers des volets de l'*Agneau Mystique*, Triptyque d'Adriaen Reyens, *Châsse de Sainte Ursule* de Memling) ou en étendant l'espace unifié du panneau central aux volets (*Calvaire* de Van der Weyden à Vienne, triptyque de John Donne de Memling) — (fig. 1). Au moment même où Memling porte à ses extrêmes conséquences cette unification totale du triptyque sur la base de la représentation spatiale traditionnelle, les ateliers de peinture qui travaillent pour les retables mixtes sacrifient sans hésitation l'unité représentative de l'espace en groupement compact des personnages inspiré des reliefs et à l'enchaînement dynamique des scènes par des processus de « montage » qui articulent l'image sur des développements narratifs. Nous avons analysé ailleurs<sup>11</sup> les divers aspects de cette démarche nouvelle, qui rompt avec les grands maîtres du XV<sup>e</sup> siècle pour renouer avec des formules de l'enluminure. Mais ce qu'il importe ici, c'est de reconnaître que cette réorientation radicale a son origine dans le souci d'adapter la peinture à une conception globale du retable mixte. La pure représentation picturale ne pouvait que résorber en elle toute réalité « objective » : d'où l'impossibilité d'un dialogue avec la sculpture. Au contraire, en renonçant au primat de la représentation et de son unité spatiale, en réaffirmant le développement de l'image dans le temps et dans le plan — la narration — et en réduisant le jeu des valeurs lumineuses et des transparences pour réaffirmer plus fortement la distribution « objective » des taches chromatiques — rouges, verts, jaunes, bleus — sur toute la surface des volets, la peinture venait s'intégrer dans l'unité plus vaste et plus complexe, mais aussi plus « objective » du retable. Elle conservait ou retrouvait avec la sculpture une solidarité qu'elle avait rompue au début du siècle en absolutisant la pure représentation.

En fait, seule une partie des peintres de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du début du XVI<sup>e</sup>, opte pour cette orientation, qui implique la renonciation à la principale conquête de la peinture flamande et la reprise de certaines positions voisines de celles des enluminures du milieu du siècle : ceux qui se consacrent à la production intensive de retables mixtes pour le marché et l'exportation. Aussi la « peinture de volets » qui est la leur se caractérise-t-elle par l'exécution rapide, souvent sommaire, et la participation de nombreux collaborateurs au sein de chaque atelier. Son sort, d'autre part, était inévitablement, pour les raisons esthétiques profondes que nous avons vues comme pour des raisons économiques, solidaire d'une forme de sculpture condamnée à s'effondrer, peu après 1530, sous le choc de la perspective centrale italienne plus encore que sous celui des iconoclastes. La portée et les limites d'une telle option ne prennent en effet tout leur sens que par rapport à l'autre branche de l'alternative qui s'offrait aux peintres de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et vers laquelle s'orientent, les premiers, Gérard David et Quentin Metsys : celle d'une progressive fusion de l'espace flamand et

<sup>11</sup> PAUL PHILIPPOT. *La fin du XV<sup>e</sup> siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas*, dans Bull. des MRBA, Bruxelles 1962, pp. 3-38, et Idem, *Pittura fiamminga e rinascimento italiano. op. cit.*, pp. 78-99.

de la perspective italienne, recherchée notamment à travers l'expérience d'un retour à Van Eyck et au Maître de Flémalle <sup>12</sup>. Mais il s'agit là, jusqu'aux environs de 1530, d'un problème essentiellement pictural, ignoré de la sculpture, et auquel se consacreront des artistes qui, comme Quentin Metsys, Jean Gossaert et Bernard van Orley, trouvent leur inspiration dans les milieux princiers et humanistes plus que dans la communauté artisanale des ateliers. Il est significatif, d'ailleurs, que la production de Metsys et de Gossaert ne présente pas cette dégradation progressive des formules initiales sous la main des collaborateurs, si caractéristique des grands ateliers producteurs de volets de retables, comme ceux de Colyn de Coter, du Maître de la vue de Sainte Gudule ou du Maître de 1518 <sup>13</sup>. Par contre, Van Orley et Pieter Coeck combinent la réception de l'italianisme et la production d'atelier traditionnelle.

Ces considérations ne sont pas sans jeter un jour nouveau sur le phénomène des « Maniéristes anversois », qui s'explique certainement, dans une très large mesure, par l'association de ces artistes à la production intensive de retables et leurs liens étroits avec la problématique de la sculpture. On est amené dès lors à rechercher les origines profondes de ce mouvement, dont la fin coïncide d'ailleurs approximativement avec celle des retables, dans l'intensification de la collaboration des ateliers de peinture et de sculpture dès le dernier quart du XV<sup>e</sup> siècle.

Nous n'en connaissons cependant pas encore assez sur l'organisation du travail dans les ateliers flamands pour expliquer les modalités de la collaboration du maître et de ses assistants, ni celle du peintre et du sculpteur. Si en Allemagne, des maîtres comme Hans Multscher, Michael Pacher, Bernt Notke ou Veit Stosz, pour ne citer que les plus grands, étaient à la fois sculpteurs et peintres, de tels cas ne semblent pas attestés dans les Pays-Bas, et le fait pourrait bien être significatif. Un examen approfondi des pièces d'archives reste à faire pour établir quelles pouvaient être, dans nos régions, dominées par le prestige de la peinture mais organisées pour la production intensive, la nature de la collaboration, les tâches et les responsabilités respectives du peintre, du sculpteur, et de leurs aides dans la réalisation d'un retable <sup>14</sup>.

Bien des questions soulevées au cours de ce bref exposé nécessiteraient une étude spéciale et approfondie, que nous ne pouvons entreprendre ici. Diverses directions, cependant, sont aujourd'hui explorées dans le cadre du

<sup>12</sup> L'importance de ce « retour aux sources » a été relevée par ERWIN PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, Mss. 1953.

<sup>13</sup> Si, comme le suppose le catalogue de l'exposition de 1965, Gossaert a probablement dirigé un atelier important après 1520, celui-ci devait cependant travailler de façon différente de celle des « peintres de volets » et produire surtout des répliques et des centons basés sur les compositions du maître et visant à la même qualité de « fini ».

<sup>14</sup> Cette question a été abordée, surtout pour la situation en Allemagne, par HANS HUTH, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, 1<sup>re</sup> éd. Augsburg 1925, 2<sup>e</sup> éd. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1967, et MAX HASSE, *Maler, Bildschnitzer und Vergolder in den Zünften des späten Mittelalters*, dans *Jb. der Hamburger Kunstsammlungen*, Bd. 21, 1976, pp. 31-42. Voir dans ce contexte les multiples observations d'ordre technique formulées par J. TAUBERT, *op. cit.*, passim. Diverses observations sur la situation dans les Pays-Bas ont été formulées par M. ERIC VAN DAMME dans sa thèse de doctorat, *De polychromie van gotische houtsculpturen in de zuidelijke nederlanden*, Katholieke Universiteit Leuven, 1978.

séminaire d'histoire de l'art du Moyen Age <sup>15</sup>. Ce qui nous importait d'abord était la question de méthode : nous avons tenté de montrer comment ces différents problèmes — qu'ils touchent à la sacralité de l'image, aux conceptions de l'espace, aux rapports entre sculpture et peinture, à l'évolution respective de ces deux arts et à leurs interactions, à la position socio-économique des artistes ou à l'organisation des ateliers et aux modalités de collaboration — se conditionnent réciproquement et trouvent leur racine commune, et le fondement d'une approche organique, dans la considération du retable d'autel comme un tout unitaire et articulé, un *Gesamtkunstwerk*.

<sup>15</sup> Citons les recherches en cours de Mme CATHELINE PÉRIER - D'ETEREN sur les rapports des ateliers bruxellois de peinture avec les sculpteurs, et celles de M. CLAUDE SOTTIAUX sur l'évolution de la construction de l'espace dans les retables sculptés brabançons.

L'APPLICATION DES MÉTHODES PHYSIQUES  
D'EXAMEN A L'ÉTUDE DU MODELÉ DANS LA PEINTURE  
FLAMANDE  
DU XV<sup>e</sup> AU XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

CATHELINE PÉRIER-D'ETEREN

L'examen scientifique des peintures aide l'historien d'art à retracer le processus de la création artistique, en lui fournissant une somme de données objectives qui apportent un appui concret à sa démonstration.

Dans l'étude du modelé, les méthodes d'examen les plus usitées sont, pour l'examen ponctuel, les coupes transversales, dont la lecture permet de reconstituer la succession des opérations effectuées par le peintre, et pour l'examen de surface, l'analyse des données fournies par l'utilisation des radiations électromagnétiques, qui se distinguent entre elles par leur diverses longueurs d'onde. L'œil humain ne peut percevoir qu'une petite portion du spectre de ces radiations, aussi faut-il pour utiliser les rayons infra-rouges, ultra-violet et X dans l'examen des peintures, recourir à des dispositifs qui permettent de traduire ces radiations en une image visible, pouvant alors être soit captée directement par l'œil (fluorescence) soit enregistrée par une plaque photographique (UV. IR. RX) soit par une caméra de télévision (réflectographie dans l'infra-rouge et l'ultra-violet)<sup>1</sup>

Nous baserons notre étude sur l'examen combiné des données fournies par les photographies de détails et les macrophotographies, qui facilitent la lecture en surface du modelé, les photographies dans l'infra-rouge ou les réflecto-

<sup>1</sup> J. TAUBERT. *Zur Kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen*. Inaugural Dissertation, Philipps-Universität, Marburg, 1956. Cette thèse reste un ouvrage fondamental de référence pour toute étude scientifique des peintures. J. Taubert est le premier à établir la distinction entre l'examen ponctuel et l'examen de surface. Les principes des différentes méthodes d'examen physique et chimique sont résumés par J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER, dans *Scientific examination of early Netherlandish Painting. Applications in Art History*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XXVI, 1975, p. 1 à 27. (tableau du spectre de radiations électromagnétiques, p. 4, bibliographie technique dans les notes, p. 28 à 40) et par M. HOURS, dans *Analyse scientifique et conservation des peintures*, Fribourg, Office du Livre, 1976. Pour l'étude des coupes, voir P. COREMANS, R.J. GETTENS et J. THISSEN, *La technique des Primitifs flamands*, I. Introduction; II. TH. BOUTS, dans *Studies in Conservation*, 1, 1952, p. 1-2.

grammes<sup>2</sup> qui révèlent l'élaboration du modelé au stade du dessin sous-jacent et enfin les radiographies qui donnent une image de sa structure interne.

Seul l'examen combiné de l'original et de ces trois types de documents permet, pensons-nous, de caractériser, en général, une technique d'exécution et son évolution et, en particulier, la « manière » individuelle des artistes.

L'étude du dessin sous-jacent, révélé par les rayons infra-rouges, est surtout un précieux auxiliaire pour l'historien d'art qui examine les peintures flamandes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle. Il lui permet de déceler la première phase de la création artistique, restée intouchée au cours des temps, et qui donc est le vrai témoin de l'intention de l'artiste. Il l'aide aussi à caractériser les diverses écritures et ajoute un nouvel élément critique dans l'étude des problèmes d'attribution. Enfin, il lui permet d'étudier l'évolution stylistique du dessin en corrélation avec celle de la technique picturale.

La lecture des radiographies aide à comprendre les modalités d'exécution du modelé, qui varient selon les époques, les écoles et les artistes, en rendant sensibles la répartition et la densité du blanc de plomb utilisé pour créer les lumières.<sup>3</sup>

Après un bref rappel des techniques picturales antérieures au XV<sup>e</sup> siècle, nous tenterons d'esquisser les grandes lignes d'évolution du modelé dans la peinture flamande du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle. Nous voudrions montrer comment des artistes aussi différents que J. van Eyck, Bruegel et Rubens ont exploité, sur base des mêmes principes, mais avec des modalités d'exécution différentes, les ressources spécifiques de la peinture à l'huile.

La structure picturale la plus simple est celle que l'on rencontre avant le XIII<sup>e</sup> siècle dans la peinture murale comme dans les peintures sur panneaux et qui est décrite déjà au XII<sup>e</sup> siècle, par le moine Théophile<sup>4</sup>. Le peintre, ignorant le modelé, travaille par superposition de tons appliqués en aplats. A un ton de fond uniforme généralisé, il superpose aux endroits désirés le ton d'ombre et le ton de lumière qu'il reprend ensuite par des rehauts dessinés, tandis que les contours des formes sont le plus souvent soulignés par un cerne appuyé. Le Crucifix de la basilique St-François d'Assise (XIII<sup>e</sup> siècle) offre un très bel exemple de cette manière de peindre, qui confère au style un aspect graphique.

<sup>2</sup> J.R.J. VAN ASPEREN DE BOER. *Infrared Reflectography. A contribution to the examination of earlier European paintings*. Thèse présentée à l'Université d'Amsterdam. Amsterdam, 1970. Le système employé pour la réflectographie dans l'IR est sensible à une radiation de longueur d'onde beaucoup plus grande que celle que les films photographiques peuvent enregistrer. Un montage de réflectogrammes offre dès lors une image du dessin sous-jacent de la presque totalité de la surface picturale (les radiations ne percent cependant que rarement les couleurs noires). La photographie dans l'IR donne aussi accessoirement des informations sur l'état du tableau en mettant en évidence les parties endommagées ou les hétérogénéités de matière dues à des restaurations.

<sup>3</sup> La première application des rayons X à l'étude des peintures a été réalisée à l'Université de Munich, peu après la découverte de Röntgen en 1895. C'est CH. WOLTERS qui, dans *Die Bedeutung der Gemäldedurchleuchtung mit Röntgenstrahlen für die Kunstgeschichte*, Francfort, Prestel Verlag, 1938, met en évidence l'importance que revêtent les examens radiographiques pour l'histoire de l'art, en faisant une analyse formelle détaillée de l'usage du blanc de plomb en peinture.

<sup>4</sup> MOINE THÉOPHILE. *Diversarum artium Schemata*, traduction du latin en anglais *The various arts*, introduction par C.R. Dodwell, Londres - Edinburgh - Paris, 1961.

Cette technique de *simple superposition* se modifie à partir du XIII<sup>e</sup> siècle en Italie pour donner naissance à un premier type de modelé, dans lequel il n'y a plus uniquement addition d'un ton foncé ou clair à un ton moyen, mais bien un passage progressif de l'ombre à la lumière qui se fait par *mélange* au sein d'une même couche de couleur.

Cennino Cennini, dans son célèbre *Livre de l'Art*<sup>5</sup>, décrit cette technique en détail. Le peintre dispose de trois tons, un ton d'ombre, un ton de lumière et un ton moyen obtenu par le mélange des deux autres. L'artiste doit procéder de la manière suivante pour que les trois couleurs soient intimement mêlées les unes aux autres : « *Prend un pinceau doux d'écureuil et commence par placer la couleur obscure (...) et conduis cette couleur jusqu'au relief lumineux de la figure. Ensuite prend la couleur claire, fais les reliefs de la partie lumineuse, et de la même façon retourne de nouveau aux plis obscurs; ainsi comme tu as commencé va plusieurs fois avec les couleurs susdites, tantôt de l'une, tantôt de l'autre, recouchant et remêlant ensemble d'une belle manière et fondant avec délicatesse* ». Ce travail terminé le peintre ajoute alors les rehauts clairs ou foncés.

Quelques artistes plus tardifs, tel Girolamo da Cremona presque contemporain de Memling, cherchent à obtenir des effets de surface plus élaborés en relevant certaines ombres de fines hachures foncées.<sup>6</sup>

Si cette technique de modelé par mélange pratiquée par les peintres italiens depuis la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, semble-t-il, jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup>, permettait de créer des formes plastiques, elle excluait cependant tout effet de profondeur et de luminosité des modelés. En effet les œuvres étaient peintes à la détrempe les pigments étant mêlés à un liant constitué généralement d'œuf et d'eau<sup>7</sup>, ce qui rendait les couleurs opaques.

<sup>5</sup> CENNINO CENNINI. *Le livre de l'Art ou Traité de la peinture* (mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier G. Tambroni), traduction de V. Mottez. Paris-Lille, 1891; p. 104 et 106, 6<sup>e</sup> partie.

<sup>6</sup> *Le Christ entre saint Thomas et saint Jean-Baptiste*, conservé aux Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, offre un bon exemple de cette technique d'exécution pratiquée par Girolamo da Cremona (le dessin est gravé dans la préparation).

<sup>7</sup> C.L. EASTLAKE. *Methods and materials of the great schools and painters*. Londres, 1847, réédition Dover, New York, 1960.  
D.V. THOMPSON. *The materials and techniques of Medieval Painting*. Dover, New York, 1956.  
R. GETTENS et J. STOUT. *Painting materials. A short encyclopedia*. Dover, New York, 1966.  
L. MASSCHELEIN-KLEINER. *Liants, vernis et adhésifs anciens*, cours de conservation. Bruxelles, 1978, p. 1-40.

## LES PRIMITIFS FLAMANDS

Perfectionnant des expériences inaugurées au XIV<sup>e</sup> siècle, notamment par Broederlam, Van Eyck transforme au XV<sup>e</sup> siècle le principe de construction du modelé en développant les ressources offertes par la technique de la peinture à l'huile, dans laquelle les pigments sont en suspension dans un liant huileux.<sup>8</sup>

La structure stratigraphique « classique » d'une peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle à partir de Van Eyck se présente comme suit<sup>9</sup> : la *préparation blanche* à base de craie et de colle animale, appliquée en deux couches et poncée pour obtenir une surface tout-à-fait lisse, qui a le pouvoir de réfléchir les rayons qui l'atteignent à travers la couche picturale et de ménager ainsi une source de lumière sous la couleur; une *couche d'imperméabilisation* qui empêche que la préparation n'absorbe le liant et ne diminue l'éclat de la surface picturale; un *dessin sous-jacent* exécuté sur la préparation non encore imprégnée et, enfin, les *couches de couleurs* qui comprennent un ton couvrant clair modelé de l'ombre à la lumière et des glacis translucides<sup>10</sup> qui, par leur propre jeu d'épaisseurs, dédoublent le modelé sous-jacent. Un *verniss* est alors appliqué sur la surface picturale pour l'unifier.

Ce principe de construction des modelés permet à Van Eyck et, après lui, à Van der Weyden, à Bouts et à Memling d'exploiter simultanément les phénomènes de réflexion de la lumière sur la préparation blanche et les effets d'épaisseur et de translucidité des glacis pour obtenir des modelés profonds, lumineux et émaillés, qui correspondent à la volonté des Primitifs flamands d'objectiver le monde extérieur par une représentation picturale la plus parfaite possible.<sup>11</sup>

Dans de tels modelés, la lumière réfléchi sur la préparation traverse d'abord le ton de fond clair qui est modelé par addition d'une faible quantité de blanc de plomb dans la lumière, et ensuite les glacis, dont l'épaisseur module l'effet de luminosité des couches sous-jacentes. En effet, les ombres dans les modelés des Primitifs flamands sont obtenues, non par addition d'un pigment

<sup>8</sup> En plus des auteurs cités dans la note 7, voir :

A. LAURIE. *The pigments and mediums of the Old Masters*. Londres, 1914.

A. EIBNER. *Entwicklung und Werkstoffe der Tafelmalerei*. Munich, 1928.

E. BERGER. *Quellen und Technik der Fresko-, Oel-, und Temperamalerei des Mittelalters*. München, 1912.

A. ZILOTY. *La découverte de Jean van Eyck*. Paris, 1947.

<sup>9</sup> P. COREMANS (sous la direction de), *L'Agneau Mystique au laboratoire. Examen et traitement* (Les Primitifs flamands, III. Contribution à l'étude des Primitifs flamands, 2). Anvers, De Sikkel, 1953. (schéma théorique d'une coupe transversale, p. 16; pour le reste, p. 65 à 76) pour l'ordre des opérations successives de préparation, isolation, dessin sous-jacent voir, J. TAUBERT, op. cit. 1956, p. 68 et 69.

<sup>10</sup> On entend par *glacis* une couche picturale translucide faite d'un liant coloré par dispersion de quelques grains de pigments. Les glacis le plus fréquemment employés par les Primitifs flamands sont les glacis de garance et les glacis vert résinate. Les glacis bleus de lapis-lazuli sont plus rares, le bleu étant généralement de l'azurite.

<sup>11</sup> P. PHILIPPOT. *Vision et exécution eyckienne* dans *L'Agneau Mystique* op. cit., 1953, p. 94 à 97. A. et P. PHILIPPOT. *La Justice d'Othon de Thierry Bouts. Examen stylistique et technique*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, Bruxelles, 1, 1958, p. 31 à 48 et R. SNEYERS et J. THISSEN. *La Justice d'Othon de Thierry Bouts. Examen de laboratoire* dans ce même Bulletin, p. 49 à 55.

coloré mais par multiplication des couches de glacis pour atteindre généralement dans l'ombre la plus profonde le maximum de saturation chromatique que la couleur peut donner.

Ainsi le glacis de garance, fréquemment employé dans la peinture flamande du XV<sup>e</sup>, lorsqu'il est appliqué en plusieurs couches dans le creux des plis d'un manteau rouge, engendre souvent un relief d'aspect noir. Quant aux hautes lumières, elles sont marquées localement par quelques légers empâtements blancs.

Vue en coupe, la structure stratigraphique d'un modelé de type eyckien présente donc toujours dans les ombres en glacis des couches plus épaisses que dans les lumières. Dans les peintures du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles, on observera un renversement progressif de cette technique, évolution qui atteindra son apogée dans les empâtements en fort relief des œuvres de Rubens.<sup>12</sup>

Un exemple convaincant de ce principe de construction nous est donné par la macrophotographie du visage de Judocus Vijdt, donateur de l'Agneau Mystique. Il présente ce modelé délicat, caractéristique des Primitifs flamands, obtenu par un jeu raffiné de glacis translucides et un usage estompé de blanc de plomb (fig. 1 a).

L'image radiographique (fig. 2 b) confirme que la luminosité et la transparence du modelé sont essentiellement déterminées par la réflexion de la lumière sur la préparation blanche. Le visage en effet se présente sous l'aspect d'un volume sombre, parce qu'il est modelé par une fine couche de blanc de plomb et des glacis translucides, qui se laissent aisément traverser par les radiations. Des empâtements de blanc de plomb de faible épaisseur n'apparaissent que dans les hautes lumières, entre autres sous les cernes des yeux.

Tous les modelés peints par Van Eyck, Van der Weyden, Bouts et Memling sont construits selon le même schéma. Que l'on songe, par exemple, au visage du chanoine van der Paele, devant lequel on éprouve une sensation de présence physique, due à l'acuité du détail parfaitement intégré au modelé fluide et à l'extraordinaire luminosité de l'ensemble, ou aux carnations émaillées et lumineuses des Vierges à l'Enfant peintes par Van der Weyden et Bouts, où le passage de l'ombre à la lumière est tout-à-fait progressif; ou encore au rendu tactile de l'épiderme du visage de G. Moreel qui vibre à la lumière.

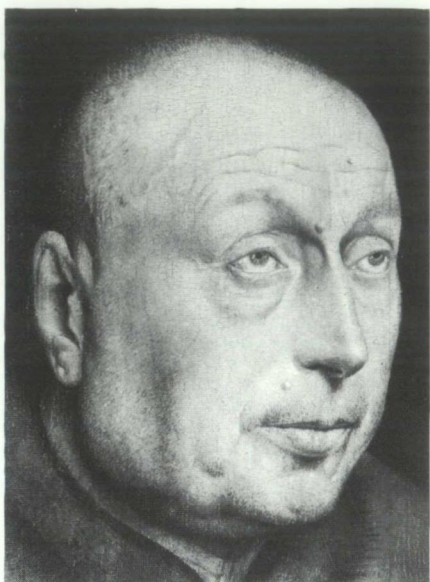
La technique picturale des Primitifs flamands, telle qu'elle a été développée par Van Eyck, est donc basée sur la translucidité des couleurs qui, superposées à une préparation blanche et éclairées par celle-ci, s'additionnent pour créer des modulations purement internes à l'émail de la forme peinte.

Un raffinement technique comparable à celui de Van Eyck, matière émaillée, modelé fluide, transparent et extraordinairement lumineux, ne se retrouvera que dans la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle.

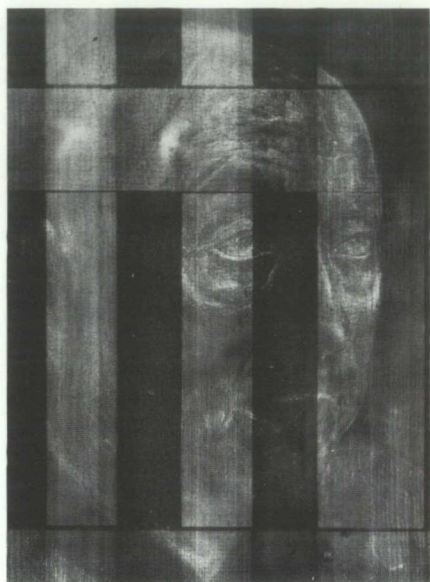
A la fin du XV<sup>e</sup> et au début du XVI<sup>e</sup> siècle la technique des Primitifs flamands évolue soit vers une virtuosité de plus en plus grande dans l'exécution des modelés, soit vers une simplification de ceux-ci, dictée à la fois par un changement de la sensibilité esthétique et par le développement d'une abondante production, qui impose une certaine économie de moyens.

<sup>12</sup> P. COREMANS. *L'Agneau Mystique*, op. cit., 1953, p. 75; A. ZILOTY. *Van Eyck*, op. cit., 1947, p. 188 à 193.





1a



1b



2a



2b

1. J. van Eyck, *Revers de l'Agneau Mystique*, Gand, St-Bavon, détail du visage de J. Vijd  
a) en lumière normale  
b) en radiographie (A.C.L., Bruxelles).
2. Maître anonyme bruxellois, *Retable de Saint Etienne* vers 1510, Enghien, détail du visage du donateur  
a) en lumière normale  
b) en radiographie (A.C.L., Bruxelles).

Gérard David, Quentin Metsijs, Josse van Cleve et Bernard van Orley prolongent la tradition des précurseurs mais, comme l'écrit P. Philippot<sup>13</sup>, Metsijs et Gossart en particulier manifestent une sensibilité plastique nouvelle en développant une transparence accrue du modelé. Celle-ci leur permet de réaliser une osmose lumineuse entre matière et espace ambiant et un assouplissement des formes, sans briser la perfection cristalline de l'émail traditionnel. Dans la *Lignée de Ste Anne* (1509) par exemple la luminosité interne des couleurs est telle, qu'elles deviennent diaphanes et soyeuses jusqu'à se dématérialiser.

Chez les petits maîtres brabançons, au contraire, comme le Maître de la Vue de Ste-Gudule, le Maître de la Légende de Ste-Barbe ou de Ste-Catherine, le Maître de la Madeleine ou même Colyn de Coter, les modelés, simplifiés dans leur structure, perdent de leur transparence et de leur fluidité.

Le ton de fond devient plus épais et plus couvrant et au lieu d'être subtilement modelé dans les lumières il est mêlé de blanc de plomb de manière uniforme, ce qui le rend très lisible en radiographie. Les ombres s'opacifient et les lumières s'empâtent mais surtout les différentes valeurs chromatiques se juxtaposent brutalement au lieu de se fondre les unes aux autres. Dans les ombres profondes les glacis sont souvent remplacés par des pigments foncés tandis que dans les hautes lumières les empâtements de blanc de plomb deviennent denses et larges.<sup>14</sup>

La comparaison en photographie ordinaire (fig. 2 a) et en radiographie (fig. 2 b) du visage du donateur du retable d'Enghien, œuvre d'atelier proche de la manière de Colyn de Coter ( $\pm 1510$ ), avec celui de Judocus Vijdt, fait clairement apparaître ces modifications apportées au modelé eyckien. Le visage du donateur d'Enghien présente des effets de facture, visibles en radiographie, dans le traitement des joues et de la barbe où se marque le travail du pinceau dans la pâte, alors que dans le visage de Vijdt tout effet de facture est volontairement caché pour ne pas rompre la perfection du modelé lumineux et émaillé (fig. 1b).

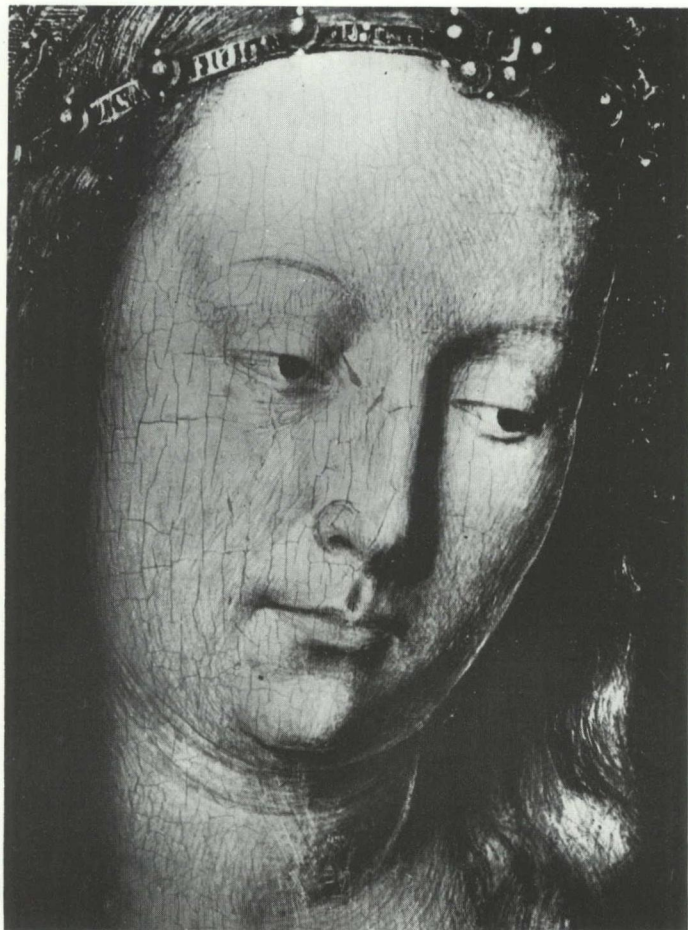
Le modelé très élaboré des Primitifs flamands est le plus souvent préparé par un dessin sous-jacent, que nous qualifierons de dessin de modelé. Ce dessin présente des hachures qui indiquent les parties à ombrer lors de l'exécution picturale. Leur écriture varie grandement d'un peintre à l'autre.<sup>15</sup> Nous n'examinerons dans le contexte de cet article que le dessin sous-jacent de Van Eyck par opposition à celui de Memling, qui est de nature très différente.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> P. PHILIPPOT. *Pittura fiamminga e rinascimento italiano*. Turin. Einaudi, 1970, p. 111 à 129.

<sup>14</sup> L'étude des modifications apportées par les maîtres flamands de la fin du XV<sup>e</sup> siècle à la technique picturale des grands Primitifs flamands constitue un chapitre important de notre doctorat sur *Colyn de Coter et les ateliers brabançons de peinture de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle* (directeur P. Philippot) qui sera présentée à l'ULB.

<sup>15</sup> J. TAUBERT. *Beobachtungen zum schöpferischen Arbeitsprozess bei einigen altniederländischen Malern*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XXVI, 1975, p. 41-70; (Van Eyck, p. 44 à 54; Memling, p. 61 à 68) et M. SONKES. *Le dessin sous-jacent chez les Primitifs flamands* dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, Bruxelles, XII, 1970, p. 197 à 225; (Van Eyck, p. 197 à 201; Memling, p. 212 à 217).

<sup>16</sup> J. BIALOSTOCKI. *Les musées de Pologne (Gdansk, Krakow, Warszawa)* (Les Primitifs flamands, I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 9). Anvers, De Sikkels, 1966; p. 55 à 95.



3. J. Van Eyck, *La Vierge au chanoine van der Paele*, Bruges, Musée communal, détail du visage en infra-rouge (A.C.L., Bruxelles).



4. H. Memling, *Le jugement Dernier*, Gdansk, Musée poméranien, détail de la robe d'un ange en infra-rouge (A.C.L., Bruxelles).

Le dessin de Van Eyck est d'une exécution si fouillée qu'il annonce presque l'état final de la peinture. Tous les détails sont représentés avec la même acuité et le modelé de chaque forme est ébauché dans l'ombre par un réseau serré de fines hachures.

L'exemple le plus célèbre de dessin sous-jacent de Van Eyck se rencontre dans un petit tableau inachevé, la *Sainte Barbe* du musée d'Anvers (1437). Un autre dessin sous-jacent très évocateur de l'écriture de l'artiste est celui du visage de la *Madone au chanoine Van der Paele* (fig. 3). Essentiellement pictural, ce dessin suggère le modelé par un jeu de hachures si subtil qu'il rend sensible dès ce stade le passage progressif de l'ombre à la lumière.

L'indication du modelé dans le dessin sous-jacent de Memling n'a pas le caractère enveloppant de celui de Van Eyck. Au contraire, des hachures parallèles, d'un tracé vigoureux, situent les plans d'ombre des vêtements avec autorité et les limitent le plus souvent par les axes rectilignes des plis (fig. 4). Cette facture assez dure du dessin contraste d'ailleurs de façon étonnante avec les modelés doux propres à ce maître.

Le dessin de modelé si rigoureux des Primitifs flamands se transforme à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Chez Hugo van der Goes déjà, les effets de clair-obscur l'emportent sur le fini du dessin. Des hachures longues et appuyées traversent les formes et par endroits se superposent en séries orientées différemment.<sup>17</sup>

Cette conception nouvelle du dessin s'affirme chez Colyn de Coter à Bruxelles ou chez le Maître de 1518 à Anvers. Ces peintres ne cherchent plus, comme Van Eyck, à serrer la forme de près pour élaborer un modelé progressif, mais bien à préparer un modelé en termes d'ombre et de lumière pour souligner la plasticité des figures.<sup>18</sup> Le dessin procède alors d'une série de larges hachures espacées, d'un tracé enlevé, fréquemment contenues dans des plans qui se recourent (fig. 5).

Chez d'autres artistes comme Jan Joest ou, plus tard, dans les Pays-Bas du Nord, Jan van Scorel, la facture devient plus rapide et les reprises d'un tracé très libre et souvent fougueux se multiplient.<sup>19</sup>

Enfin, chez les petits maîtres brabançons, le dessin sous-jacent évolue dans le même sens que la structure picturale, qui devient plus sommaire. En accord avec les préoccupations dominantes d'une peinture narrative, le dessin de modelé disparaît le plus souvent au profit d'un simple dessin de mise en place des principaux éléments de l'histoire représentée (fig. 6).

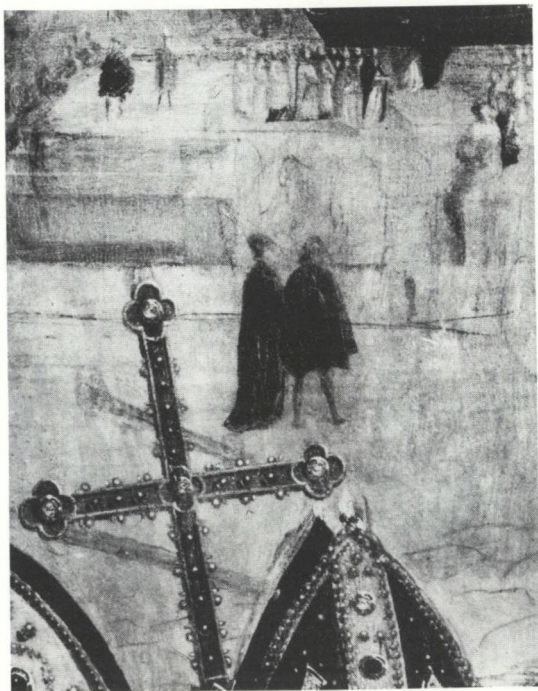
<sup>17</sup> C. THOMPSON et L. CAMPBELL. *Hugo van der Goes and the Trinity Panels in Edinburgh*, National Gallery of Scotland, Edinburgh, 1974.

<sup>18</sup> J. TAUBERT. *La Trinité du Musée de Louvain. Une nouvelle méthode de critique des copies*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, II, 1959, p. 20 à 33, et C. PÉRIER-D'ETEREN. *Note sur les retables de Strängnäs I-II-III*, dans *Strängnäs domkyrka*, 1978, II: 2, p. 147 et 148 (Sveriges Kyrkor-Södermanland).

<sup>19</sup> ERNST WILLEMSSEN. *Die Wiederherstellung der Altarflügel des Jan Joest vom Hochaltar in St-Nikolai zu Kalkar*, dans *Jahrbuch der Rheinischen Denkmalpflege*, B. XXVII, 1967, p. 105 à 211 (très bons documents IR) M. FARIÉS. *Underdrawing in the workshop production of Jan van Scorel. A study with infrared reflectography*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XXVI, 1975, p. 89 à 229.



5. Colyn de Coter, *La Trinité*, Paris, Musée du Louvre, détail buste du Christ en infra-rouge. (A.C.L., Bruxelles).



6. Anonyme, *Le Départ de Saint Rombaut*, fin XV<sup>e</sup> siècle, Dublin, National Gallery, détail du paysage et de la foule en infra-rouge (A.C.L., Bruxelles).

## P. BRUEGEL

La technique picturale de Bruegel, comme celle des Primitifs flamands, est basée sur l'exploitation de la préparation blanche comme source principale de lumière et des glacis translucides qui la nuancent. Bruegel cependant introduit deux innovations d'ordre technique très importantes.<sup>20</sup>

Il développe l'usage d'un ton de fond clair sur la préparation et la technique du frottis, déjà ébauchée par Jérôme Bosch.

Le ton de fond est généralement constitué d'une mince couche de blanc de plomb qui apparaît clairement en radiographie; parfois aussi le peintre use d'une couche d'impression colorée.

Ce ton joue un rôle optique par transparence comme chez les Primitifs flamands, celle-ci étant encore accrue chez Bruegel par la minceur des couches picturales et par la dilution des pigments : il est utilisé aussi comme valeur finale lorsqu'il est réservé par plages ou entre les coups de pinceau. L'usage assez généralisé de ce ton de fond amène d'ailleurs Bruegel à réserver certains éléments de la composition pour éviter qu'ils n'influencent sur l'effet recherché.

Ce ton de fond clair, sensible sous les glacis très légers, par exemple dans le champ de foin de la *Fenaison* de Prague, accroît la luminosité de l'ensemble de la composition, encore augmentée dans les paysages de neige, comme le *Dénombrement de Bethléem* (Bruxelles) ou les *Chasseurs dans la neige* (Vienne) par un constant usage de larges empâtements blancs.

Dans toutes ses peintures, Bruegel joue sur les effets combinés des transparences des glacis et des opacités (fig. 8 a).

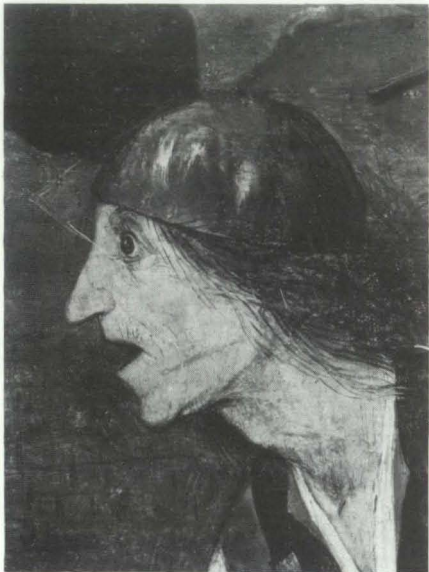
L'empâtement sous forme de plages n'est pas seulement une source de lumière, il sert aussi à accuser la matérialité des éléments représentés, tandis qu'employé sous forme de traits ou de touches au relief très accusé, il joue un rôle expressif.

Ce type de touches, dont la pâte ne s'étale pas, pourrait être qualifié « d'empâtements graphiques ». On les rencontre principalement dans le modelé des vêtements et des carnations.

Ainsi l'image radiographique des peintures de Bruegel se caractérise par l'homogénéité des densités, résultat de l'usage du ton de fond blanc et léger, relevée de quelques accents de pâte qui correspondent aux empâtements plus ou moins étendus (fig. 8 b).

Le visage ravagé de la *Dulle Griet*, conservée à Anvers, offre un merveilleux exemple du modelé propre à Bruegel. En rupture avec la tradition du modelé progressif, à l'aspect lisse et émaillé des Primitifs flamands, ce modelé se construit par touches apparentes d'aspect graphique, se détachant d'un ton moyen assez dense. Il procède de quelques brèves stries empâtées dans les lumières, qui suivent le sens des formes, et d'un jeu de hachures de valeurs différentes dans les ombres (fig. 7 a). L'image radiographique souligne tout particulièrement le caractère graphique de ce genre d'écriture (fig. 7b).

<sup>20</sup> L'étude sur la technique picturale de Bruegel a été réalisée en collaboration avec J. Folie en mai 1976 lors de la rédaction pour les dossiers de l'Institut royal du Patrimoine artistique d'un rapport sur la technique picturale de Bruegel l'Ancien.



7a



7b



8a



8b

7. P. Bruegel, *La Dulle Griet*, Anvers, Musée Mayer van den Bergh, détail du visage.

a) en lumière normale

b) en radiographie. (A.C.L., Bruxelles).

8. P. Bruegel, *Le Dénombrement de Bethléem*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts détail

a) en lumière normale

b) en radiographie. (A.C.L., Bruxelles).

Le dessin sous-jacent de Bruegel est aussi libre que son écriture picturale. Il ne fait qu'ébaucher les formes par quelques traits de contours épais et peu précis, souvent sujets à des reprises. Les hachures de modelé qui indiquent l'emplacement de certaines ombres dans les vêtements sont peu fréquentes. On en décèle quelques-unes dans l'*Adoration des Mages* de Londres et dans le *Calvaire* de Vienne <sup>21</sup>. Les silhouettes des personnages secondaires ne sont généralement qu'esquissées et sont même souvent soit abandonnées, soit tout entières déplacées lors de l'exécution picturale. On observe plusieurs modifications de ce genre dans les petites figures de paysans de la *Fenaison* de Prague.

Le dessin sous-jacent de Bruegel ne s'apparente ni au dessin très rigoureux des grands Primitifs flamands, ni à celui à caractère plastique ou anecdotique de la génération des peintres de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Chez Bruegel, c'est le moment pictural qui a le pas sur la première phase d'élaboration de la composition, comme le prouvent les fréquentes modifications apportées au dessin sous-jacent, déjà fragmentaire et très libre, par opposition à l'exécution picturale quasi sans reprise que révèlent les radiographies.

Par rapport aux Primitifs flamands, Bruegel a encore développé le jeu raffiné des transparences de la matière picturale. Il a accusé, par le ton de fond, très sensible sous les couches en glacis, l'impression de profondeur de l'espace intrinsèque à la couche picturale et il a souligné les effets de translucidité par l'usage d'empâtements juxtaposés.

Enfin, avec une grande économie de moyens, Bruegel a atteint par la liberté, la rapidité et la sûreté de sa facture, ainsi que par la variété de son écriture picturale, une richesse d'expression tout-à-fait nouvelle dans l'histoire de la peinture flamande.

## RUBENS

Rubens, tout en s'inspirant de la peinture italienne, s'inscrit dans la tradition technique des Primitifs flamands et de Bruegel. Il cherche comme eux à obtenir un maximum de luminosité dans les modelés, mais y arrive par un double travail : l'un, traditionnel, basé sur les propriétés de transparence de la peinture, l'autre, au niveau des couches couvrantes, en développant, comme le faisait déjà au XVI<sup>e</sup> siècle l'école vénitienne, l'usage d'empâtements clairs et très denses. Ces empâtements ont un relief plus varié et surtout beaucoup plus marqué que ceux de Bruegel<sup>22</sup> (fig. 9).

Pour donner de la profondeur au modelé, Rubens exploite, comme ses prédécesseurs, la couche de préparation claire et la translucidité des glacis, mais en plus il couvre la préparation d'une mince couche d'impression, (*imprimatura*) grise, elle-même translucide.

<sup>21</sup> R. VAN SCHOUTE et H. MARCQ VEROUGSTRAETE : *Le dessin de peintre (dessin sous-jacent chez P. Bruegel)*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XXVI, 1975, pp. 259 à 267.

<sup>22</sup> P. PHILIPPOT : *La descente de Croix de Rubens, technique picturale et traitement*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, Bruxelles, VI, 1963, pp. 7 à 21, et J.A. VAN DE GRAAF. *Het De Mayerne manuscript als bron, voor de Schildertechniek van de Barok*, Mijdrecht, 1958, n° 121, pp. 190 et 191.





9



10

9. P.P. Rubens. *La Descente de Croix*, Anvers. Cathédrale. détail du visage de Marie-Madeleine (A.C.L., Bruxelles).

10. P.P. Rubens. *Cupidon chevauchant un dauphin*, esquisse. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts, (A.C.L., Bruxelles).

Par cette technique nouvelle, Rubens non seulement tire parti des effets optiques engendrés par un ton chaud transparent appliqué sur une préparation claire, mais encore il introduit dans le modelé un niveau de profondeur supplémentaire. En effet, un espace se développe derrière la couche d'impression perçue comme un écran translucide entre la préparation qui reste apparente et les couches de couleurs proprement dites.

Les esquisses de Rubens révèlent le mieux sa technique picturale, aucune de ses peintures n'en faisant apparaître aussi clairement le principe. Dans l'esquisse de *Cupidon chevauchant un dauphin* (Bruxelles), on observe la couche d'impression grise, très légère, appliquée à larges coups de brosse sur la préparation claire qui transparait. Le modelé de la figure, qui se détache nettement du fond, est enrichi grâce à l'exploitation des deux sources de lumière précitées, les transparences qui permettent la réflexion sur la préparation blanche et les touches empâtées qui assument la densité des formes (fig. 10).

C'est la propriété de transparence de la couche d'impression colorée employée par Rubens qui en constitue l'originalité. En permettant de sentir la couche de préparation blanche sous-jacente, l'imprimatura s'inscrit dans la tradition des modelés propres à l'école flamande depuis Van Eyck.

Au contraire, d'autres écoles de peinture, comme l'école italienne avec les peintres vénitiens du XVI<sup>e</sup> siècle et le Caravage au XVII<sup>e</sup> siècle, ainsi que l'école française du XVII<sup>e</sup> avec Poussin, emploient une couche d'impression rouge ou brun foncé. Cette dernière, tout-à-fait opaque, cache la préparation blanche et modifie donc totalement le principe d'exécution du modelé, les lumières n'étant plus obtenues par transparence mais uniquement par adjonction de blanc. Cette imprimatura foncée favorise en outre les effets froids d'opalescence et donne un aspect plombé et dense à la gamme chromatique. Enfin, elle se prête au développement des effets de clair-obscur magistralement mis en valeur entre autres par Tiepolo.

L'exploitation des ressources de la technique de la peinture à l'huile, qui a connu son premier développement avec Van Eyck, atteint son apogée avec Rubens. Par la variété de densité des couleurs employées, depuis les glacis minces et translucides, plus ou moins denses selon l'intensité des lumières, Rubens crée probablement la gamme des effets opacité-transparence la plus étendue de l'histoire de la peinture du Nord.

Si l'on compare la structure d'un tableau de Van Eyck à celle d'un tableau de Rubens, on constate que les principes restent les mêmes mais qu'il y a de fortes différences d'exécution. La plus sensible réside dans le *renversement des épaisseurs*<sup>23</sup> : alors que dans les modelés des Primitifs flamands les couches de couleur sont minces dans les lumières et épaisses dans les ombres, dans ceux de Rubens au contraire les lumières sont assez empâtées tandis que les ombres sont peintes en fines couches de glacis.

<sup>23</sup> A. ZILOTY, op. cit., 1947, p. 223.

En conclusion, étudiée dans une perspective diachronique, la représentation du modelé dans la peinture a connu jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle plusieurs grandes phases d'évolution.

Le premier type de modelé est le modelé par *mélange*, tel qu'il était pratiqué en Italie à partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Cette technique de modelé était plus ou moins élaborée selon les époques et les artistes mais ne permettait d'obtenir que des effets de surface.

Dans le cours du XIV<sup>e</sup> siècle dans le Nord, puis avec Van Eyck et les Primitifs flamands, se développe le modelé par superposition à une préparation blanche de couches de couleur transparentes. Cette même technique est exploitée et, encore enrichie, successivement par Bruegel et Rubens.

Bruegel pousse très loin les effets de translucidité de la matière picturale et recherche les effets expressifs de facture. Rubens accuse à la fois la profondeur des modelés par une couche d'impression grise translucide, et leur luminosité par addition de blanc en fort relief<sup>24</sup>.

La technique picturale de Rubens exerça une profonde influence sur les peintres des différentes écoles, tant au XVII<sup>e</sup> qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'usage d'une couche d'impression translucide se retrouve principalement dans les peintures de Rembrandt et de Velasquez. On la relève aussi dans les paysages de Van Goyen et de Ruysdael. Enfin, par l'intermédiaire de Van Dijck, l'œuvre de Rubens marqua fortement l'école anglaise de peinture du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>25</sup>.

Pour chaque type de modelé, l'examen technique a permis de mieux caractériser le style des artistes étudiés, ce qui est naturel, la technique étant le support matériel de la forme.

Ce rapport qui lie style et technique à l'intérieur d'une même œuvre, encore trop rarement pris en considération, s'impose aujourd'hui à tout historien d'art qui veut réellement progresser dans la connaissance d'un maître ou d'une œuvre.

<sup>24</sup> Les sujets traités dans cet article sont développés dans le cours, et les exercices de *Technologie des Arts plastiques* donné à l'ULB. (P. Philippot/C. Périer-d'Ieteren). En outre l'étude de la technique picturale et du dessin sous-jacent des peintures flamandes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles sont l'objet de recherches approfondies.

<sup>25</sup> A. ZILOTY, op. cit., 1947, pp. 214 et 215.

A partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, on n'observe plus aucun progrès notable dans l'exploitation des ressources spécifiques à la peinture à l'huile, seule se manifeste une surenchère dans la virtuosité d'exécution. Dans la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, on assiste très souvent à un phénomène analogue à celui qui s'est produit à la fin du XV<sup>e</sup> siècle : le développement d'une technique plus sommaire; la transparence des couleurs diminue, l'usage des glacis disparaît tandis que les couches de couleurs claires et opaques se multiplient. (Ziloty, 1947, pp. 233 et 241).

## NÉCESSITÉ D'UN MUSÉE D'ART MODERNE

PHILIPPE ROBERTS-JONES

Pourquoi un musée d'art moderne, alors que certains mettent en question le principe même du musée ? C'est là une vieille querelle souvent évoquée<sup>1</sup>. Si l'on se limite au siècle présent, la voix de Marinetti tonne, dès 1909 : « Musées, cimetières !... Identiques vraiment dans leur sinistre coudoisement de corps qui ne se connaissent pas. Dortoirs publics où l'on dort à jamais côte à côte avec des êtres haïs ou inconnus. Férocité réciproque des peintres et des sculpteurs s'entre-tuant à coups de lignes et de couleurs dans le même musée »<sup>2</sup>.

Valéry, quant à lui, s'y ennuyait en 1923 : « Quelle fatigue, me dis-je, quelle barbarie ! Tout ceci est inhumain. Tout ceci n'est point pur ». Et curieusement cet esprit, l'un des plus clairs et des plus profonds à la fois de la pensée française, rejoignait l'idée du bouillonnant animateur du Futurisme, tout en y ajoutant d'une nuance la valeur incisive : « C'est un paradoxe que ce rapprochement de merveilles indépendantes mais adverses, et même qui sont le plus ennemies l'une de l'autre, quand elles se ressemblent le plus ». Mais heureusement, selon nous, dans les inscriptions du Palais de Chaillot, inauguré en 1937, Valéry revoit avec bonheur son jugement<sup>3</sup> :

« Il - dépend - de - celui - qui - passe  
que - je - sois - tombe - ou - trésor  
que - je - parle - ou - me - taise  
ceci - ne - tient - qu'à - toi  
ami - n'entre - pas - sans - désir »

Merveilleux appel de l'art à un public toujours potentiel, de l'objet à celui qui peut aimer, appel qui contient, frémissant déjà, l'ardeur d'une réponse.

Or, le musée doit être, par définition et par destination, une école de sensibilité. Tout d'abord pour l'artiste lui-même. Dès le XVIII<sup>e</sup> siècle en France, l'une des raisons invoquées pour la création d'un musée n'est-elle pas celle d'offrir aux artistes des modèles à suivre<sup>4</sup>? Et ce fut un peintre, Hubert

<sup>1</sup> PH. ROBERTS-JONES. *La mémoire des musées*, in : *L'Art Majeur*, Bruxelles, Jacques Antoine, 1974, pp. 105-116.

<sup>2</sup> F.T. MARINETTI. *Manifeste du Futurisme*, in : G. LISTA, *Futurisme. Manifestes — Proclamations — Documents*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973, pp. 87-88.

<sup>3</sup> P. VALÉRY. *Le problème des musées* (1923), in : *Pièces sur l'art*, in : *Œuvres*, II, (Pléiade), Paris, Gallimard, 1960, pp. 1291 et 1582.

<sup>4</sup> Cf. par exemple LAFONT DE SAINT-YENNE. *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, La Haye, 1747.

Robert, garde des tableaux du roi<sup>5</sup>, qui fit œuvre de muséologue avant la lettre, dans ses études d'éclairage de la Grande Galerie après que celle-ci fût ouverte au public, grâce au décret de la Convention du 27 juillet 1793. Il n'est pas sans intérêt de noter, en outre, que l'ouverture du Museum de la République était réservée sept jours sur dix aux seuls artistes, ce qui fait dire à Germain Bazin<sup>6</sup> : « Désormais et jusqu'à Cézanne et Matisse, le musée du Louvre sera le grand laboratoire où s'élaborera l'art moderne ».

Cette intimité entre le créateur et le musée, cette fonction de révélateur par l'accord ou le désaccord, ne s'arrête cependant pas à Matisse. Ainsi Miró : « ma peinture ne s'oppose pas à ce qu'on voit au Louvre. Tout s'enchaîne », et parlant de ses visites : « Ça m'aidait, par choc ou par opposition »<sup>7</sup>. Des artistes plus contemporains, tels Christian Dotremont ou Gérard Titus-Carmel, en portent également témoignage : « Je suis le plus favorable aux musées qui offrent la possibilité d'aller voir ou revoir telles œuvres d'époques très diverses, dans une perspective de temps, artistique et autre, qui permet d'échapper à l'actualisme. Perspective de temps qui doit aller jusqu'à l'art actuel, parce qu'il se présente ainsi dans un commencement de distanciation... », déclare Dotremont<sup>8</sup>. Cette fonction a-temporelle du musée mérite d'être retenue car elle apporte sa voix à une vision du musée continu qui nous est chère, c'est-à-dire celle qui ne sépare pas l'ancien du moderne, celle qui ne crée pas, de manière forcément arbitraire, une solution de continuité dans l'évolution des arts quel-les qu'en soient les apparentes réactions ou ruptures.

« Quant aux conditions muséales idéales, affirme Titus Carmel à l'occasion de Beaubourg, elles seront réunies le jour où l'on remarquera que ces deux mots riment sans que cela fasse sourire pour autant : le jour où le musée ne sera plus qu'une agora en forme de musée où se rencontreront librement les gens qui font des choses et ceux qui viennent les voir »<sup>9</sup>. Sans le savoir sans doute, l'artiste rejoint l'idée que Paul Valéry, en poète, inscrivait au fronton du Trocadéro et la fonction du musée comme lieu de rencontre entre l'œuvre et le public.

L'artiste étant un pourvoyeur d'images, de sensations, de découvertes, il est essentiel que le public en prenne connaissance. Le musée d'art moderne doit être le siège de cette rencontre puisque « témoin de la sensibilité de l'époque, il doit donner à ses contemporains l'occasion de confronter leurs émotions, leurs angoisses, leurs joies et leurs aspirations, avec celles d'autres contemporains qui font profession d'exprimer ces rythmes humains par des

<sup>5</sup> Hubert Robert fut désigné à ces fonctions en 1784, suivant en cela une tradition ancienne qui vit Donatello assumer les fonctions de conservateur auprès de Cosme de Medicis, Raphaël conseiller auprès de Léon X, Teniers conservateur des collections de Léopold-Guillaume et Vélasquez chargé de multiples missions par Philippe IV.

<sup>6</sup> G. BAZIN, *Le temps des musées*, Liège, Desoer, 1967, p. 171.

<sup>7</sup> P. SCHNEIDER, *Les dialogues du Louvre*, Paris, Denoël, 1972, p. 117.

<sup>8</sup> *Le musée au regard des artistes*, in : *L'Arc*, n° 63 (Beaubourg et le musée de demain), Aix-en-Provence, 1975, p. 71.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 72.

gestes colorés ou des formes plastiques »<sup>10</sup>. Le développement des musées d'art moderne créés de par le monde depuis les années 1950/60 en est la preuve<sup>11</sup>. Faut-il insister sur des choses qui paraissent aller de soi ? Hélas oui, puisque ceux qui, pendant vingt ans, n'ont rien fait pour le Musée d'Art Moderne de Bruxelles ou ceux qui s'y sont opposés n'étaient pas analphabètes.

Un bref historique s'impose<sup>12</sup>. En 1959, l'ancien Musée d'Art Moderne situé place du Musée, dans le Palais Charles de Lorraine depuis près de cent cinquante ans, fut fermé pour permettre l'aménagement du Mont des Arts et, en particulier, l'implantation de la Bibliothèque Royale Albert 1<sup>er</sup>. De nombreux emplacements et projets de reconstruction furent alors étudiés ou suggérés, tels le parc du Cinquantenaire, le parc de Woluwé, la rue aux Laines, le Petit Sablon, le Bois de la Cambre, le site de l'Expo 58, le Jardin Botanique, Meise, la Bourse ou Glaverbel...<sup>13</sup>.

En 1962 nous obtenions du Ministère des Travaux Publics la location, 1 place Royale, d'une ancienne bijouterie et sa transformation en salles d'exposition. Une première manifestation eut lieu en septembre, et ce qui ne devait être à l'origine que des « locaux provisoires » vit à ses cimaises nonante-deux expositions temporaires jusqu'en juin 1978. Le succès de ces initiatives auprès du public, la haute fréquentation de ces locaux, malgré leur exigüité, ne firent que confirmer au cours des années ce qui, dès 1966, s'imposait à nous comme étant le meilleur site pour un nouveau Musée d'Art Moderne. Outre cette raison majeure, d'autres options ou considérations militaient en faveur de ce choix.

La vocation du Mont des Arts comme lieu de concentration d'institutions scientifiques et artistiques remonte au règne de Léopold II, et la présence des Archives Générales du Royaume, de la Bibliothèque Royale, du Musée d'Art Ancien, pour ne citer que les principales, ne pouvait que stimuler l'intérêt du public, qu'il soit amateur, chercheur ou touriste.

Des circonstances matérielles furent, d'autre part, déterminantes à nos yeux. Les travaux de génie civil destinés à reprendre en sous-œuvre les façades de la place du Musée avaient créé à cet endroit une profonde fouille dont le coût s'élevait à l'époque à environ cent et dix millions. L'immeuble de la place Royale, ayant été mis en vente, fut à notre demande exproprié par l'Etat afin que les activités du musée provisoire puissent se poursuivre. Ce bâtiment s'ajoutait ainsi à deux autres, également expropriés pour des raisons de sécuri-

<sup>10</sup> PH. ROBERTS-JONES. *Structures et fonctions d'un musée d'art moderne*, in : *L'Art Majeur*, op. cit., p. 119.

<sup>11</sup> Par exemple, Rio de Janeiro, Guggenheim à New York, Louisiana, Folkwang Museum à Essen, Musée du XX<sup>e</sup> siècle à Vienne, Fondation Maeght à Saint Paul de Vence, Mexico, Whitney Museum à New York, Neue Nationalgalerie à Berlin, nouvelle aile du Boymans à Rotterdam, Université de Berkeley, Musée Van Gogh à Amsterdam, Hirschorn à Washington, Beaubourg à Paris, extensions de la National Gallery à Washington.

<sup>12</sup> Il ne peut être question d'évoquer ici tous les épisodes et encore moins de les détailler: si le dépouillement de nos archives pouvait donner naissance à un roman riche en rebondissements, il ne serait guère édifiant quant au rôle que jouent la culture et l'art dans la gestion d'un pays. De plus trop de noms devraient être cités.

<sup>13</sup> Nous avons été personnellement mêlés à chaque moment de cette « aventure », en qualité de conseiller culturel du Ministre de l'Instruction Publique de novembre 1958 à avril 1961, et depuis lors en tant que Conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

té, au coin de la place Royale et de la rue de la Régence<sup>14</sup>. Le prix élevé de ces travaux et l'acquisition de ces immeubles devaient, en toute logique, être rentables et ne pouvaient le devenir que par des fonctions muséales (fig. 1).

L'implantation à cet endroit du Musée d'Art Moderne devait séduire l'architecte Roger Bastin que nous connaissons par ses projets pour le Musée de Mariemont. Ce fut d'ailleurs le début d'une féconde et longue amitié. Mais il fallut attendre 1969 pour que l'étude qu'il fit, dans un esprit d'étroite collaboration, trouvât l'appui de l'association des Amis des Musées, association qui ne cessa, dès ce moment, de promouvoir la réalisation du Musée d'Art Moderne. La même année, une commission internationale, composée de sociologues, muséologues, architectes et urbanistes, confirme le choix du site, et le gouvernement décide au mois de décembre de la reconstruction.

De 1970 à 1973, les architectes Bastin et Beeck, en collaboration avec le Ministère des Travaux Publics, la direction des musées et l'association des Amis, élaborent les plans qui seront officiellement rendus publics le 9 mai 1973 par le Ministre des Travaux Publics, les Ministres de la Culture et le Ministre des Affaires Bruxelloises. Ce projet comportait le réaménagement de l'immeuble de la place Royale, la démolition de l'îlot situé entre la Montagne de la Cour et la rue du Musée, afin de dégager l'immeuble et d'en ajouter un autre d'esprit moderne. Celui-ci, aux proportions parfaitement intégrées à l'environnement, devait servir d'entrée à des salles d'expositions temporaires et à un musée permanent en partie souterrain. Deux étages de parking étaient également prévus<sup>15</sup> (fig. 2).

Une campagne de dénigrement menée par des groupements, tels que l'ARAU et Inter-Environnement, devait s'élever avec violence contre les principes d'urbanisme et d'esthétique retenus et, d'autre part, en faveur de l'habitat, inexistant cependant à cet endroit depuis plusieurs années. L'architecture de certaines maisons fut également défendue, quoique leur qualité et leur caractère historique fussent pour le moins discutables. Quoiqu'il en soit, cette opposition fut écoutée et, malgré l'action positive des Ministres de la Culture d'alors, le projet fut mis en question.

Une solution de compromis, maintenant en principe les maisons concernées, fut l'objet d'une décision gouvernementale en juillet 1974. Elle impliquait une révision complète des plans et la suppression, entre autres, du bâtiment moderne hors sol et des parkings. Le nouveau projet fut encore l'occasion de nombreuses controverses et ce n'est que le 13 septembre 1978 que l'ouverture du chantier fut officiellement inaugurée<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Il s'agit des hôtels Gresham et d'Argenteau dont nous avons obtenu l'expropriation, suite au vol des « Têtes de Nègre » de Rubens en 1964.

<sup>15</sup> Une brochure, intitulée *Le Musée d'Art Moderne à Bruxelles*, fut éditée à cette occasion par le Service des Relations Publiques du Ministère des Travaux Publics (Bruxelles, 1973). On y trouve plans, photographies et les idées qui sont les nôtres et qui ont présidé au projet.

<sup>16</sup> L'inauguration fut faite par le Ministre Henri Simonet, à qui revient l'initiative de la décision en sa qualité de Secrétaire d'Etat à l'Economie Régionale Bruxelloise, et par le Ministre des Travaux Publics Guy Mathot. Dans cette lutte longue, pénible et passablement absurde, des appuis essentiels, tels le Conseil d'Administration des Amis des Musées et son président, le comte Boël, les Ministres de la Culture déjà mentionnés, la Direction Générale des Bâtiments, la Ville de Bruxelles, ainsi que d'autres amis et sympathisants, ont permis d'aboutir à une solution valable.



1. Vue aérienne de la Place Royale et de l'emplacement des Musées Royaux des Beaux-Arts.

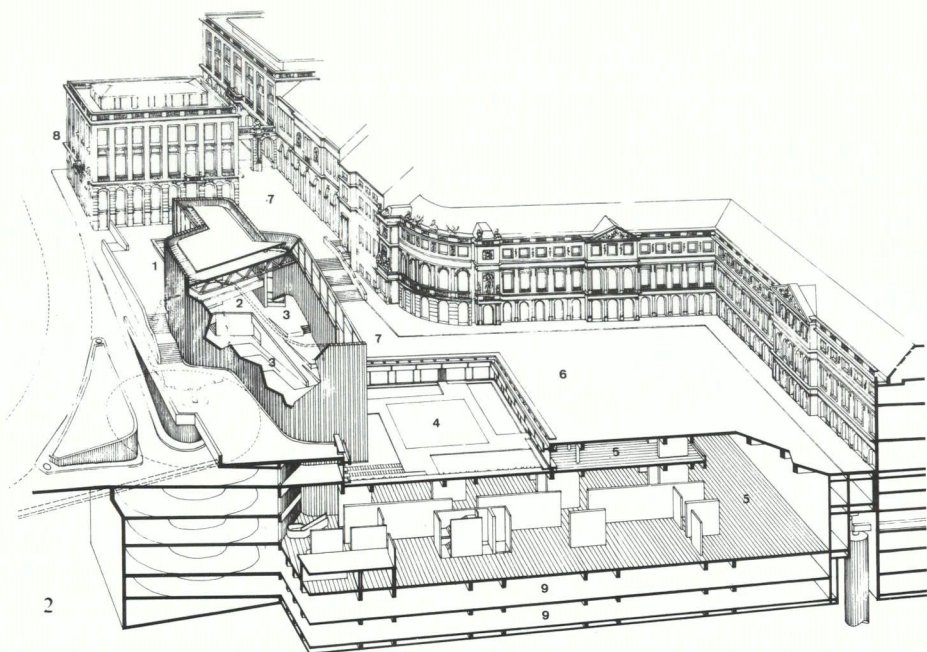
La conception du musée repose sur le principe de deux éléments distincts mais complémentaires : une architecture souterraine et un bâtiment hors sol. Celui-ci (l'immeuble dit Altenloh, place Royale), agrandi en profondeur et doté d'une quatrième façade, remplit une double fonction : entrée du musée au rez-de-chaussée, il comportera deux étages réservés aux expositions temporaires, tandis que le sous-sol s'ouvre sur un vaste hall d'accueil desservant le musée permanent. Ce dernier se développera sur trois niveaux situés sous la place du Musée, et la liaison se fera par un large accès sous la rue du Musée. A cet endroit même, une autre liaison est prévue menant au grand hall du Musée d'Art Ancien. Il est à noter que le problème majeur auquel s'est vu confronté l'architecte était la dénivellation de 5,50 m entre la place Royale et la place du Musée



- 1 Entrée
- 2 Hall d'accueil
- 3 Expositions temporaires

- 4 Patio
- 5 Collections
- 6 Place du Musée

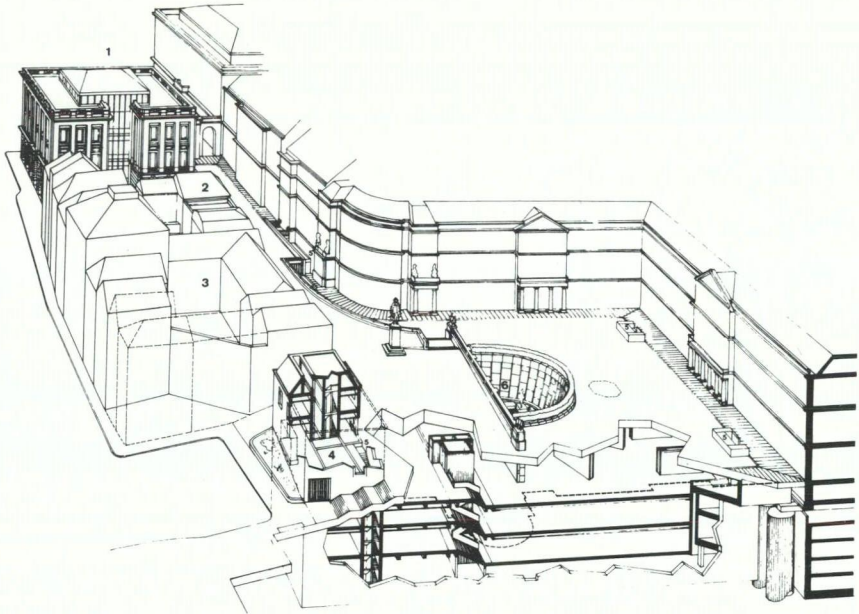
- 7 Rue du Musée
- 8 Sections nouvelles
- 9 Parking



2. Projet du Musée d'Art Moderne, 1973, plan éclaté.

3. Projet du Musée d'Art Moderne, 1978, plan éclaté.

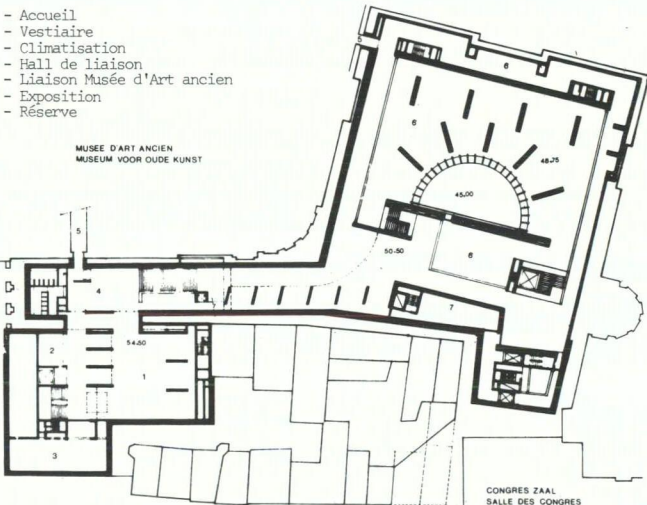
4. Projet du Musée d'Art Moderne, 1978, plan du sous-sol de l'hôtel Altenloh et du premier niveau du musée souterrain.



3

- Légende :
- 1 - Accueil
  - 2 - Vestiaire
  - 3 - Climatisation
  - 4 - Hall de liaison
  - 5 - Liaison Musée d'Art ancien
  - 6 - Exposition
  - 7 - Réserve

MUSEE D'ART ANCIEN  
MUSEUM VOOR OUDE KUNST



-1

CONGRES ZAAL  
SALLE DES CONGRES

0 5 10 15 20 25

4

Le musée souterrain, où seront exposées les œuvres les plus significatives de l'art belge et étranger de 1880 à nos jours, est articulé autour d'un puits de lumière qui occupe deux niveaux. Sorte de colonne vertébrale en demi-cercle, elle permet de rythmer le développement interne des salles et de créer une ambiance originale pour la présentation des œuvres. D'importantes réserves et des locaux techniques complètent cet ensemble entièrement climatisé et dont l'éclairage est l'objet d'une étude très poussée. Cette architecture, véritable support dynamique des collections, compensera, nous en sommes certains, la méfiance instinctive liée à la notion d'une réalisation souterraine<sup>17</sup> (fig. 3-4).

Cette solution, bien qu'en retrait par rapport au projet précédent, rencontre les options muséologiques fondamentales que nous avons retenues pour le développement et la rénovation des Musées royaux des Beaux-Arts dans leur ensemble. Le Musée d'Art Moderne s'inscrit en effet dans le cadre d'une politique générale qu'il faut évoquer ici. Les extensions du Musée d'Art Ancien et du XIX<sup>e</sup> siècle, sur l'emplacement de l'ancienne Bibliothèque Royale et comprenant, outre les salles d'expositions permanentes, des salles d'expositions temporaires, des réserves et une salle de spectacle de 650 places, furent inaugurées en février 1974.

La rénovation du bâtiment de la rue de la Régence, connu sous le nom de Musée Balat, a été entamée et sa première phase est actuellement achevée. L'aménagement des immeubles de la rue du Musée, qui abritent aujourd'hui la conservation, la bibliothèque, le cabinet des dessins etc..., ainsi que des immeubles acquis récemment au coin de la place Royale et de la rue de la Régence afin d'y installer entre autres une cafetaria, a été décidé et son étude est entamée. La reconstruction du Musée d'Art Moderne, on le voit, s'insère donc dans une vision globale, animée d'une part par le souci de maintenir l'unité des collections, d'éviter une distinction entre la notion subjective d'ancien et de moderne et, en outre, par des soucis de rationalisation et d'économie en évitant le dédoublement de tous les services communs.

La centralisation des musées au Mont des Arts maintient une longue tradition qui a fait ses preuves depuis près d'un siècle et demi. Elle doit assurer, de plus, à Bruxelles, lieu d'accueil national et international, la possibilité de voir un ensemble riche et significatif de peintures, sculptures ou dessins du XIV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, à tout visiteur d'où qu'il vienne.

Nous avons, par ailleurs, insisté sur la nécessité du caractère urbain des « musées-références » dont le but est d'être accessibles en toutes saisons et de répondre facilement à la curiosité ou à l'intérêt du public, par opposition aux « musées-promenades », dès lors extra muros, et visités surtout le week-end et à la belle saison<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Le musée souterrain disposera, dans ses trois étages sur une profondeur de 18 m., de 8.185 m<sup>2</sup> (comportant 1.200 m<sup>2</sup> courant de cimaises fixes, auxquels viendront s'adjoindre environ entre 30 et 40 % de cimaises mobiles) et de 1460 m<sup>2</sup> de réserves et surfaces techniques. Le bâtiment de la place Royale disposera, pour les expositions temporaires, d'environ 1.350 m<sup>2</sup> (comportant 220 m<sup>2</sup> courant de cimaises fixes augmentés de cimaises mobiles) et d'un hall d'accueil couvrant 570 m<sup>2</sup>.

<sup>18</sup> Voir PH. ROBERTS-JONES. *Structures et fonctions d'un musée d'art moderne*, op. cit., passim.

Le rôle fondamental que nous souhaitons au futur Musée d'Art Moderne est de mettre, après vingt ans d'absence, le public en contact direct avec l'art de son époque, avec ce miroir sensible parfois inquiétant, parfois bouleversant. Un autre objectif est celui de faire connaître des collections de haute qualité et, au sein de celles-ci, l'apport de l'art en Belgique qui, d'Ensor à Magritte, n'a rien à envier aux siècles passés<sup>19</sup>. Réévaluation donc d'artistes, meilleure connaissance des multiples facettes de l'art, mission éducative, enrichissement du patrimoine, étude scientifique des courants contemporains, tels sont les impératifs auxquels devrait répondre un musée d'art moderne et qui justifie pleinement sa nécessité.

<sup>19</sup> Le département d'art moderne des Musées royaux comporte, pour ses collections des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles (peinture, sculpture, aquarelle, dessin, gravure, affiche) environ 7.750 pièces et présente, à partir de 1880, la plus belle collection d'art en Belgique d'Ensor à Magritte, de Fernand Khnopff à Paul Delvaux, de Rik Wouters à Gaston Bertrand, de Constant Permeke à Pierre Alechinsky, de Victor Servranckx à Roel D'Haese, de George Minne à Pol Bury, collection à laquelle il faut ajouter des maîtres des écoles étrangères dont quelques chefs-d'œuvre de l'art international de Gauguin, Seurat, Bonnard, Vuillard, Bacon, Dali, Kokoschka, Tanguy, Ernst, Vasarely, Hartung, Wunderlich, Moore, Zadkine, Marini...

## LE CUBISME A-T-IL INFLUENCÉ LA LITTÉRATURE ?\*

PAUL HADERMANN

Pratiquement dès leur naissance, et malgré des divergences au sujet de leur signification respective, le futurisme, l'expressionnisme, le dadaïsme et le surréalisme se sont affirmés comme tels, dans les domaines tant artistique que littéraire. Nombre d'auteurs, de peintres et de sculpteurs ont accepté ces étiquettes, ou se les sont même arrachées dans des querelles parfois épiques.

Le cubisme, on le sait, n'a pas eu la même fortune. Dérivé probablement d'une observation narquoise de Matisse (« Tiens, des petits cubes ») et forgé par un critique malveillant (Vauxcelles, dans « Gil Blas », en 1908 et 1909), le terme ne s'imposa pas d'emblée. Il ne rencontra guère d'enthousiasme chez les initiateurs du mouvement, Braque et Picasso, et n'acquiesça un certain droit de cité auprès des artistes et du public que vers 1911, date à laquelle Apollinaire put constater dans sa préface au catalogue de l'exposition de Bruxelles : « Les peintres nouveaux qui ont manifesté ensemble cette année au Salon des Artistes indépendants de Paris leur idéal scientifique, acceptent le nom de cubisme qu'on leur a donné ». Encore le poète s'empressait-il d'ajouter cette réserve : « Cependant, le cubisme n'est pas un système et les différences qui caractérisent non seulement le talent, mais la manière même de ces artistes en sont une preuve manifeste »<sup>1</sup>.

Lui-même d'ailleurs se voulut probablement moins le porte-étendard du mouvement que ne tendrait à le faire croire son essai paru en 1913 sur *les peintres cubistes*. L'ouvrage se fit attendre et son titre était dû, en fait, à une permutation opérée par l'éditeur Figuière, l'intitulé principal prévu par Apollinaire étant en effet *Méditation(s) esthétique(s)*.

C'est chez Figuière aussi qu'avait paru, l'année précédente, *Du « Cubisme »* de Gleizes et Metzinger, où le recours aux guillemets dans l'intitulé peut étonner de la part de ces peintres considérés comme les doctrinaires de l'école. Ceci semble indiquer que, cinq ans après l'apparition du phénomène, le consensus était loin d'être total au sujet de l'appellation « cubiste » en peinture.

\* Cet article paraîtra bientôt sous une forme plus développée et avec une ample bibliographie dans *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> Siècle*, publié sous les auspices de l'Association Internationale de Littérature Comparée par le Centre d'étude des avant-gardes de l'Université de Bruxelles, sous la direction de J. WEISGERBER. 2 vol., Paris-Budapest, Didier — Akadémiai Kiadó.

<sup>1</sup> G. APOLLINAIRE : *Chroniques d'art (1902-1908)*. Paris, Gallimard, 1960 p. 188.

Quoi d'étonnant, dès lors, à ce que les poètes se récriassent lorsqu'en 1917 F. Lefèvre voulut appliquer ce vocable à toute une tendance de *la jeune poésie française*, représentée par Guillaume Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, Jean Cocteau, Pierre Albert - Birot, avec des revues comme « Nord-Sud », « Sic », « L'Elan » ?<sup>2</sup>.

Force nous est de constater que même parmi les plus ardents défenseurs de la nouvelle peinture, aucun poète français de l'époque ne s'est proclamé « cubiste ». Dans sa revue « Nord-Sud », où il avait consacré un article au cubisme dès le premier numéro, Reverdy posait la question de façon très nette : « mais pourquoi vouloir désigner un art du nom qui désigne déjà un autre art ? Je crois bien que c'est faute d'un terme propre : et celui-là ce n'est pas à nous de le créer. On ne se baptise pas soi-même. La désignation s'imposera, elle jaillira de la caractéristique de l'art que nous représentons. Mais jusque-là nous trouvons déplacé l'usage que l'on fait du mot « cubiste » à notre intention. »<sup>3</sup> Le moins que l'on puisse dire est qu'en effet le mot « cubiste » ne jaillit pas avec évidence des caractéristiques de quelque poésie que ce soit, et qu'il risque fort d'éveiller l'idée d'une antériorité de la peinture, voire d'une simple transposition du plastique au littéraire. Cette raison suffit à expliquer l'hostilité des poètes et la méfiance des critiques.

Cela n'empêche que des amitiés comme celles d'Apollinaire et de Picasso, de Picasso et de Jacob, d'Apollinaire et de Delaunay, de Reverdy et de Braque ou de Gris, ont été parmi les ferments les plus actifs de l'avant-garde parisienne. Ces amitiés, souvent d'ailleurs, datent d'avant le cubisme proprement dit. Picasso se lie avec Max Jacob et le critique d'art Gustave Coquiot dès 1901. Installé au « Bateau-lavoir », il fait connaissance en 1904 et en 1905 avec le peintre Van Dongen et les écrivains Raynal, Mac Orlan, Salmon et surtout Apollinaire, qui, conquis, lui consacre aussitôt une de ses premières critiques d'art. Peu de temps après, Picasso rencontre Léo et Gertrude Stein, amis de Jacob. Apollinaire, vers la même époque, fréquente Derain et Vlaminck à Chatou. Il présente Braque à Picasso en 1907.

Son amour pour Marie Laurencin date de la même année, qui voit s'interroger les initiés, au « Bateau-lavoir », autour des *Demoiselles d'Avignon* toutes fraîches. L'on sait qu'originaires d'un bordel de la « Carrer d'Avinyo » à Barcelone, elles avaient été rebaptisées par Salmon, de sorte que les amis se plurent à reconnaître en l'une d'elles la grand'mère avignonnaise de Max Jacob<sup>4</sup>. Toujours en 1907, l'Allemand Kahnweiler ouvre une galerie de tableaux et achète des toiles de Derain, Vlaminck et Van Dongen. Il fait la connaissance de Braque, dont il s'assure aussitôt l'exclusivité des ventes, et se lie avec Picasso grâce à son compatriote, l'écrivain et collectionneur Wilhelm Uhde, qui possède, lui aussi, une petite galerie.

Ainsi donc, l'année même où se tient la première grande rétrospective de Cézanne, au moment où s'élabore chez Braque et Picasso une nouvelle esthétique picturale à travers leurs premiers nus coupés à la hache et leurs paysages

<sup>2</sup> M. DÉCAUDIN : *Cubisme littéraire*, in : *Dizionario critico della Letteratura francesca*. Torino, U.T.E.T., 1972, pp. 321-324.

<sup>3</sup> P. REVERDY : *L'Image* in : *Nord-Sud*, n° 13, mars 1918. Repris dans P. Reverdy : *Nord-Sud, Self-défence et autres écrits sur l'art et la poésie (1917-1926)*. Paris, Flammarion, 1975, pp. 73-79, p. 79.

<sup>4</sup> P. CABANNE : *L'épopée du cubisme*, Paris, La Table Ronde, 1963, p. 31.

cristallins de l'Estaque ou de Horta de Ebro, les rapports entre peintres et littérateurs sont déjà fréquents. Ils se multiplient encore par la suite, à tel point qu'il serait difficile de concevoir sans eux l'histoire du cubisme. Mais il n'entre pas dans mes intentions de rappeler ici les fréquentes rencontres entre artistes et poètes qui eurent lieu dans le cadre du Bateau-Lavoir, de la Ruche, de la Rotonde, de la Closerie des Lilas ou de l'appartement des Stein ou des Kahnweiler. Je laisserai également de côté l'activité de critique artistique par laquelle Apollinaire, Salmon, Raynal, Reverdy ont défendu le cubisme contre l'hostilité du grand public. Retenons-en la conscience aiguë qu'avaient ces écrivains « d'esprit nouveau » d'une esthétique commune à leur littérature et à la peinture qu'ils soutenaient.

Modernisme des sujets et des formes, refus de la « représentation » au profit de la « présentation », reconstruction du réel à partir de ses éléments préalablement isolés, art de conception et de surprise, autonomie et rigueur d'expression : autant de traits généraux qui s'appliquaient parfaitement à la nouvelle poésie et à la peinture cubiste, mais non de manière exclusive ni exhaustive puisqu'à des degrés divers ils caractérisaient aussi bien le futurisme. Ces communs dénominateurs entre l'art et la poésie ne suffisaient donc pas à justifier une éventuelle extension du terme « cubisme » à la littérature. S'il ne s'est pas manifesté, à mon sens, de mouvement cubiste en littérature, il n'en est pas moins évident qu'au cours de leur cheminement créateur des écrivains ont pu, consciemment ou non, rapprocher quelquefois leur démarche de celle de leurs amis peintres. Il n'y eut guère de poètes cubistes en France, mais il existe des poèmes qui peuvent être considérés comme tels. Mon propos sera d'analyser quelques procédés littéraires susceptibles d'être mis en parallèle avec certains moyens d'expression plastique auxquels eurent recours les peintres cubistes.

Quelques remarques occasionnelles mises à part, je me limiterai essentiellement à la poésie et à la France. Nous l'avons vu, ce sont surtout des poètes qui ont escorté dès sa naissance le développement du cubisme et celui-ci a rayonné (relativement peu d'ailleurs) à partir de Paris. Il me semble plus probant et plus prudent, dans un terrain encore peu exploré, d'examiner d'abord des affinités éventuelles là où un contact quasi permanent est historiquement établi<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Ceci ne signifie nullement que j'exclue la possibilité de rapports d'influence ou d'affinité entre le cubisme et le roman, la nouvelle ou le théâtre. Mais ces genres littéraires se comparent plus difficilement aux arts plastiques que la poésie, ne fût-ce que par leur emploi différent du temps et du langage. On y décèle moins aisément les « déviations » stylistiques par rapport à l'usage courant et à la tradition, dont ils sont restés à cet égard plus longtemps tributaires. Les comparaisons qui ont été tentées dans ce domaine sous l'angle du cubisme (Sypher, Guiney) se basent surtout sur les communs dénominateurs suivants : neutralité objective du ton, polyperspectivisme, redistribution fragmentaire du temps et de l'espace, et, dans certains cas, auto-réflexivité de l'œuvre, celle-ci se prenant elle-même pour sujet. Les exemples cités vont de Pirandello à Gide en passant par Proust et Joyce. (Il est étonnant qu'on n'y trouve pas mention du *Bebuquin* de Carl Einstein, qui s'intéressa au cubisme de manière beaucoup plus active et soutenue que ces auteurs). La plupart des caractéristiques « cubistes » énumérées ci-dessus sont d'un ordre assez général et peuvent s'appliquer aussi bien à certaines œuvres nées avant le cubisme (et après, cela va de soi) : que l'on songe aux dernières pièces de Strindberg, aux livres de Henry James, à la technique du monologue intérieur chez Dujardin ou à ce roman sur le roman qu'est déjà *Paludes* (1895) de Gide. Remarquons à ce propos que la « absolute Prosa » de *Bebuquin* a été « für André Gide geschrieben 1906/1909 », comme l'atteste la première édition du roman d'Einstein. Celui-ci était, de plus, grand admirateur du Mallarmé d'*Igitur* et du *Coup de dés* (cf. S. Penkert : *Carl Einstein*, Beiträge zu einer Monographie. Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht, 1969, pp. 48-49).

Plus que l'expressionnisme ou que le futurisme, le cubisme est un art du montage. Tous trois remettent en question le statut du monde réel et notre perception des phénomènes : l'expressionnisme, style de l'intensité expressive, déforme le monde selon l'émotion subjective; le futurisme, style du mouvement, le découpe en tranches successives dont la représentation simultanée vise à évoquer la continuité d'un dynamisme; le cubisme, style du montage, déconstruit les objets pour les reconstruire idéalement. (Par montage j'entends l'assemblage d'éléments épars en vue d'obtenir un nouvel ordre). Bien sûr, l'on pourrait parler de « montage » dans le cas du futurisme également, mais les éléments rassemblés y font partie d'office d'une chaîne chronologique, d'une succession narrative. La discontinuité est plus marquée dans le cubisme, car ici le but n'est pas de représenter le mouvement, mais de cerner l'objet statique dans ses relations avec l'espace ambiant et avec notre a priori de perception. Les objets futuristes bougent : c'est nous qui bougeons autour des objets cubistes. Mais par sauts : chaque perspective est stable, prise d'un point de vue. La simultanéité cubiste consiste en l'assemblage de ces différentes perspectives discontinues en une image totale, à aspects multiples. Cette simultanéité est statique par rapport à celle, dynamique, du futurisme, et cela se reflète, la plupart du temps, dans le choix des sujets : aux trains, chevaux, batailles, avions, chiens et autres passants, le cubiste préfère une carafe, une pipe, une guitare, un personnage au repos, çomme champ d'expérience.

Pas plus qu'à une perspective unique, ces choses ne sont soumises à l'éclairage « classique » provenant d'une source lumineuse repérable. Chaque objet, ou chaque fragment, irradie sa propre luminosité. Même s'il s'arrondit parfois d'une ombre arbitraire, celle-ci n'existe qu'en fonction d'un contraste purement pictural ou d'une épaisseur qui n'a rien à voir avec la sensation empirique et quotidienne du relief et du poids. Considérés sous ce dernier rapport, les plans cubistes s'interpénètrent, se contredisent, et en dernière analyse, annulent souvent leur multiplicité dans la surface de la toile. Même absence d'une perspective unique, d'un « éclairage » bien délimité dans les poèmes : Apollinaire fait alterner la première et la deuxième personne comme sujet des impressions, souvenirs et désirs de « Zone » (dans *Alcools*), et chez Reverdy un présent figé souvent se renforce par le mélange subtil des passés composés, des futurs ou des conditionnels :

(...) Et comme personne ne chante  
Les hommes se sont réveillés  
La pendule s'est arrêtée  
Personne ne bouge...  
Comme sur les images  
Il n'y aura plus de nuit  
C'est une vieille photographie sans cadre<sup>6</sup>.

De même que l'espace perspectif trouant la toile en son point de fuite, se trouve aboli le temps linéaire, « vectoriel », du discours logique ou descriptif. En leur lieu et place, procédant par déformations et reconstructions, le montage instaure le polyperspectivisme et la polyphonie.

Il est bien évident pourtant qu'en poésie toute simultanéité sera relative et entachée d'un élément narratif ou de succession. Un poème se distingue d'un

<sup>6</sup> P. REVERDY : *Plupart du temps*, 1915-1922, I : Poèmes en prose. Quelques poèmes. La lucarne ovale. Les ardoises du toit. Paris, N.R.F. Gallimard, 1969, p. 87.



tableau déjà par le fait que, même calligramme, même à plusieurs voix, il a un début et une fin, il est à sens unique. « Zone » d'Apollinaire, exemple type de la discontinuité, de la fragmentation et du montage, n'en débute pas moins par une image du matin pour se terminer à la fin de la nuit. Mais entre ces points fixes s'étale une mosaïque de courtes réflexions et d'impressions présentes et passées formulées pour la plupart au présent, rarement au passé composé, sans signes de ponctuation.

Ce présent plus ou moins extensible joue à mon sens un rôle analogue à celui de l'espace vertical presque plan du tableau cubiste. Dans un cas comme dans l'autre, le résultat est une absence de hiérarchie parmi les éléments présentés, tous « présentifiés » avec une égale intensité, ce qui permet d'ailleurs leur permutabilité relative. Il s'agit-là d'une tendance générale chez Picasso, Braque, Gris, Gleizes, Metzinger à leur époque cubiste, tout comme chez l'Apollinaire de « Zone » et des *Calligrammes*, chez Reverdy, Jacob, Cocteau. Il n'y a ni horizon lointain ni passé absolu : tout est là, à portée de la main, dans une simplicité peut-être trompeuse ou dans une complexité qui se veut déchiffrable.

L'évolution semble aller d'ailleurs, en peinture, dans le sens d'un montage de plus en plus plan, et, en littérature, d'un présent de plus en plus immédiat, de plus en plus punctiforme, si je puis dire.

Sans entrer dans des distinctions aussi subtiles que celles d'Apollinaire dans ses *Peintres cubistes*, il n'est pas difficile de constater deux phases formellement différentes qui coïncident grosso modo avec le cubisme analytique et le cubisme synthétique.

Le cubisme analytique, se fondant sur des objets dont il géométrise les éléments, connaît encore une certaine profondeur, comparable, à celle d'un bas-relief. C'est ce qui donne cette impression tactile d'angles et de facettes disposés en tous sens, par lesquels les choses se recréent à force de brefs et multiples tâtonnements, dans un espace nouveau tendant à la « bidimensionnalité ».

Le cubisme synthétique, par contre, part d'éléments plans et géométriques, et va à la rencontre d'objets dont il adapte les formes en les simplifiant, en les synthétisant. La structure est, cette fois, rigoureusement plane, encouragée par l'emploi, dorénavant, du papier collé. Les formes des objets sont découpées en surfaces simples et nettes, superposées sans épaisseur, permettant un jeu de couleurs et de transparences.

D'un cubisme à l'autre, la profondeur du champ s'est abolie.

Ne pourrait-on voir une analogie entre le cubisme analytique, qui dans des tons gris et ocre assez monochromes recompose progressivement une nature-morte ou un portrait par la répétition et la combinaison d'éléments ultra-simples, angles droits, petites courbes, segments — et une démarche comme celle de Gertrude Stein ? Dans ses portraits de *Cézanne*, *Matisse* et *Picasso*, — tout comme dans son roman *The Making of Americans* — celle-ci procède par la répétition inlassable de petites phrases neutres, banales, où ne varient qu'un ou deux éléments à la fois et dont l'ensemble, une fois écoulé le poème, forme un tout cohérent. Voici la fin de son *Picasso*, qui fut publié dans *Camera Work* dès 1912 :

« This one was one having always something being coming out of him, something having completely a real meaning. This one was one whom some

were following. This one was one who was working. This one was one who was working and he was one needing this thing needing to be working so as to be one having some way of being one having some way of working. This one was one who was working. This one was one having something come out of him something having meaning. This one was one always having something come out of him and this thing the thing coming out of him always had real meaning. This one was one who was working. This one was one who was almost always working. This one was not one completely working. This one was one not ever completely working. This one was not one working to have anything come out of him. He always did have something having meaning that did come out of him. He always did have something come out of him. He was working, he was not ever completely working. He did have some following. They were always following him. Some were certainly following him. He was one who was working. He was one having something coming out of him something having meaning. He was not ever completely working »<sup>7</sup>.

Gertrude Stein croyait faire du cinéma, mais l'effet en est pour nous passablement ralenti. Je penserais bien plus volontiers à tel portrait de Kahnweiler (fig. 1) ou de Vollard par Picasso, où peu à peu, parmi les angles et les demi-cercles, une personnalité émerge grâce à quelques signes qui guident l'œil à travers la monotonie des facettes. Même s'il y a dans ces portraits une recherche de simultanéité, le temps présent n'y tient pas dans une seconde fugitive, mais dans une « zone » plus étalée, comparable en cela à celle où Apollinaire ou Reverdy tracent un itinéraire de perceptions, de sentiments et de souvenirs.

Pas plus que Braque ou Picasso, Gertrude Stein ne s'en tint à un style : à cette vision analytique fait suite celle, beaucoup plus directe, des *Tender Buttons*, où, de son propre aveu, l'écrivain vise à donner l'équivalent littéraire de certaines natures mortes cubistes. Ici la réalité d'un objet ou d'une expérience se saisit intuitivement dans la brièveté d'un instant, dans le contact rapide entre une subjectivité et le monde extérieur.

#### A NEW CUP AND SAUCER

Enthusiastically hurting a clouded yellow bud and saucer,  
enthusiastically so is the bite in the ribbon<sup>8</sup>.

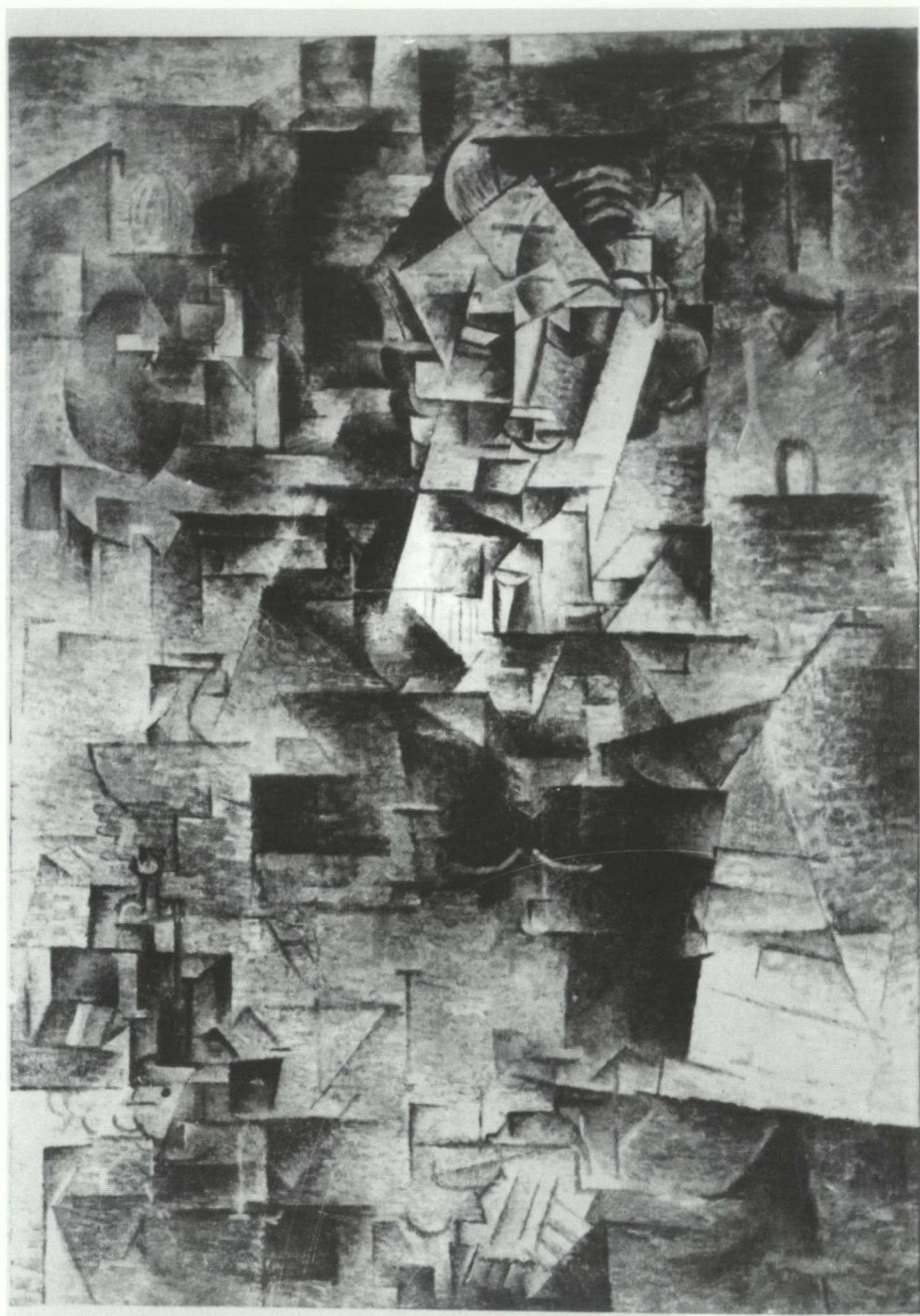
— Partant de ces exemples extrêmes, il est possible d'opposer chez certains poètes des démarches « analytiques » basées sur des analogies, des répétitions, des variations musicales, des associations, voire des narrations, — à des visions plus « synthétiques », concentrées en images-chocs révélant, même parfois visuellement, un présent immédiat.

Apollinaire serait ainsi passé de « Zone » aux *Calligrammes* et Cocteau du *Cap de Bonne Espérance* aux *Poésies* de 1920 (du type « Un dahlia c'est lourd/penché après la pluie ») tandis que Reverdy, d'emblée, aurait comme Gris exprimé une saisie globale plus directe, non seulement dans ses poèmes mais même dans un roman comme le *Voleur de Talan*.

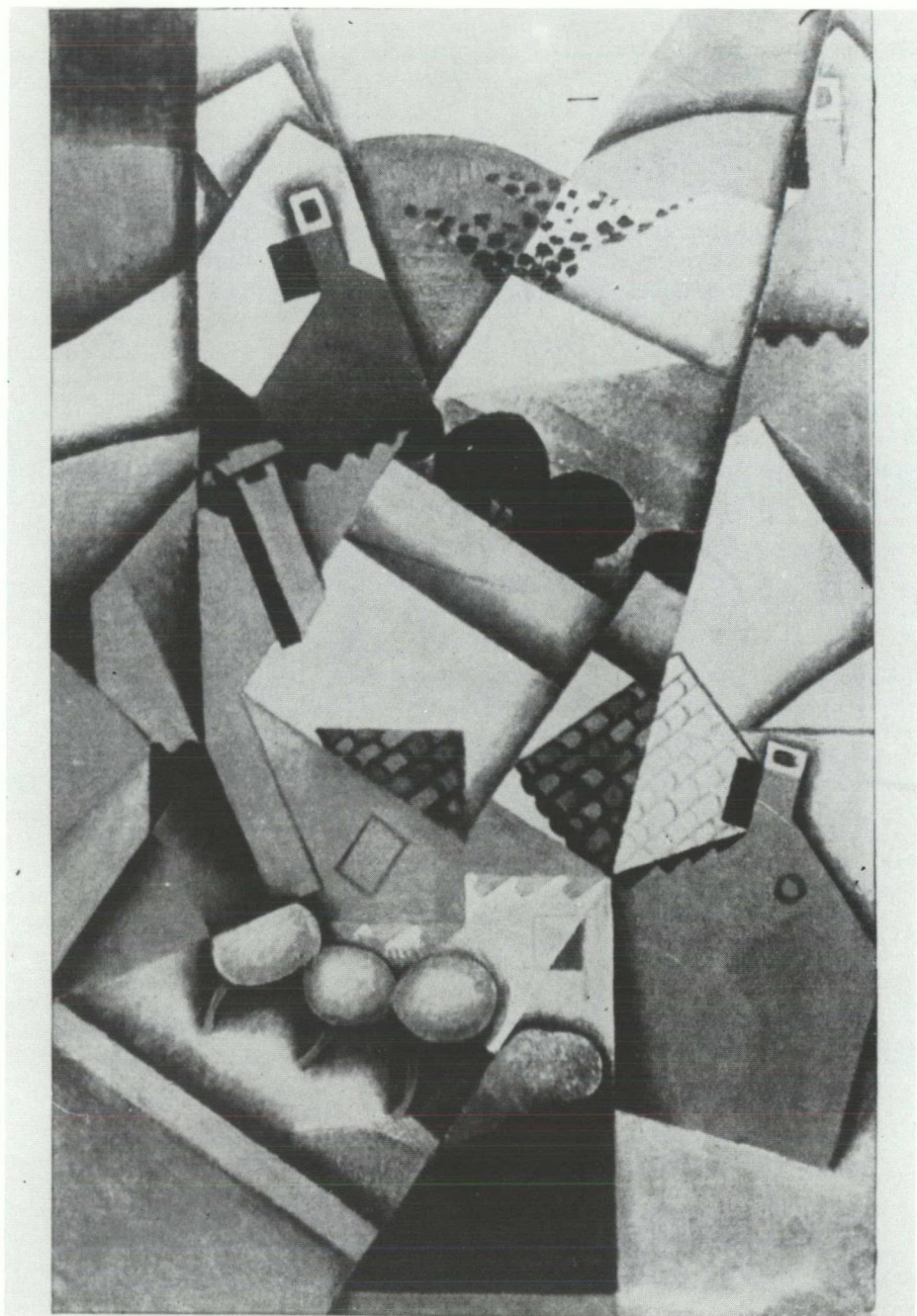
Dans le cadre d'une esthétique du discontinu qui rejette — les poètes l'ont dit comme les peintres — la reproduction au profit de la création, mais qui

<sup>7</sup> G. STEIN : *Selected Writings*. Ed. C. Van Vechten. New-York, Random House, 1946, pp. 293-295, pp. 294-295.

<sup>8</sup> G. STEIN, op. cit., p. 415.



1. Picasso. *Portrait de M. Kahnweiler*. 1910. Chicago. The Art Institute. coll. Mrs. Gilbert Chapman.



2. Gris. *Paysage à Céret*. 1913. Propriétaire actuel inconnu.

n'entend jamais se déprendre totalement du réel, il y aurait d'une part une démarche essentiellement analytique, associative et ouverte, et d'autre part une diction plus concentrée, plus ramassée, basée davantage sur le choc ou le contraste entre des noyaux d'énergie latente.

Examinons d'un peu plus près en quoi ces deux tendances ont pu susciter des analogies formelles dans les domaines pictural et littéraire.

Le cubisme analytique recourt de préférence à un mode de récapitulation, non de la réalité telle qu'elle est perçue directement, mais de ses éléments constitutifs rassemblés en un montage conceptuel « multiperspectif ».

Dans des toiles comme « l'homme à la pipe » (1911) de Picasso ou « Piano et mandoline » (1910) de Braque, les facettes se répondent, se font écho en une analyse progressive des qualités essentielles de l'objet, mais en même temps leurs formes répétées, modulées, orientent d'une manière autonome la construction du tableau dont elles déterminent les champs de force.

Dans la prose de Gertrude Stein, nous l'avons vu, un rôle analogue est joué par les courtes propositions dont la répétition, l'enchaînement et les modifications successives finissent par imprimer au texte un mouvement global. Celui-ci puisant en lui-même sa force de locomotion ne produit de « sens » définitif qu'une fois achevé le « portrait ».

Chez Apollinaire, ce n'est pas la phrase, si courte et neutre soit-elle, qui constitue l'unité à partir de laquelle l'œuvre s'échafaude. Plutôt que par la prolifération répétitive de G. Stein, Apollinaire procède par associations d'images ou d'idées, encore que son parcours s'articule volontiers sur l'effet d'écho des paronomases et des calembours. La rime et toute répétition sonore indiquent souvent la route à suivre : « L'avion se pose enfin sans refermer les ailes / Le ciel s'emplit alors de millions d'hirondelles / A tire d'aile viennent les corbeaux les faucons les hiboux »<sup>9</sup> « Adieu Adieu / Soleil cou coupé »<sup>10</sup>. Ou encore : « Mots finissant en el comme le nom des anges / O puérités / Le ciel que l'on médite et le miel que l'on mange / Fraicheur du miel ô ciel d'été »<sup>11</sup>. Le rôle dévolu par G. Stein à la phrase est assigné ici aux « syllabes matricielles ». Ce qui est vrai pour Apollinaire l'est à plus forte raison pour Max Jacob, dont la démarche poétique, par l'usage fréquent de tels procédés, tend davantage à sacrifier les données de l'expérience quotidienne à l'autonomie du fait littéraire.

L'exemple-type de sa prédilection pour les jeux de facettes sonores est son court poème « Comme un bateau » :

Comme un bateau le poète est âgé  
Ainsi qu'un dahlia, le poème étagé  
Dahlia ! Dahlia que Dalila lia<sup>12</sup>

C'est dans le même esprit qu'Edith Sitwell compose ses « abstract pat-

<sup>9</sup> G. APOLLINAIRE : *Alcools*, Ed. T. Tzara, Paris, Le Club du meilleur livre, 1953, p. 4.

<sup>10</sup> Ibid. p. 11.

<sup>11</sup> Id. : « Acousmate » (un de ses premiers poèmes signés, reproduit dans l'*Album Apollinaire*, iconographie réunie et commentée par P.M. Adéma et M. Décaudin, Paris, N.R.F., Gallimard, 1971, p. 31), cité par J.-C. Chevalier : *Apollinaire et le calembour*, in : *Europe*, 451-452, décembre 1966, pp. 56-76, p. 62.

<sup>12</sup> M. JACOB : *Le cornet à dés*. Paris, N.R.F. Gallimard, 1967, p. 65.

terns » de *Façade*<sup>13</sup> : « When / Sir / Beelzebub called for his syllabub in the hotel in Hell (...) ».

Si les répétitions de telles « matrices » — phrases, mots, rythmes, syllabes ou sons — évoquent les juxtapositions de segments et de petits plans coupés propres au cubisme analytique, les accents plus forts, certains leitmotifs plus insistants qui viennent resserrer l'unité des longs poèmes font penser à ces rappels de couleur plus intense ou ces droites plus accusées qui, chez Gris, Braque ou Picasso, affirment les axes majeurs du tableau.

Il en est ainsi des « J'attends ! j'entends » qui jalonnent le « Jardin mystérieux » de Jacob<sup>14</sup>, des « Te voici à... » dans « Zone » d'Apollinaire, du refrain : « Deux voix se choquaient en rebondissant » dans telle « Promenade » de Soupault<sup>15</sup>, de l'exclamation « Innocence du monde, / Innocence ! Innocence ! » ponctuant certains passages du *Prikaz* de Salmon, ou de la question de la petite Jehanne de France : « Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre ? » dans la *Prose du Transsibérien* de Cendrars.

La nécessité d'aménager des temps forts s'est fait sentir particulièrement dans les œuvres du cubisme analytique, à cause de la multiplicité des perspectives et de la fragmentation des formes. De manière analogue, c'est dans les poèmes plus longs d'Apollinaire, de Cendrars, de Cocteau, de Salmon, de Soupault où des temps différents, des impressions, des associations et des rêves se juxtaposent en mosaïques centrifuges, qu'un balisage de leitmotifs ou de répétitions espacées s'est avéré indispensable.

Le cubisme analytique et les poèmes qui s'en rapprochent, se caractérisant par une démarche ouverte, une progression par analogies formelles, constantes rythmiques, rimes et parallèles successives, nécessitent en effet le frein, le contre-courant d'une force centripète et l'imposition d'une clôture. De même que certains portraits aux mouvements particulièrement « décomposés », tel *l'Homme à la pipe* de Picasso (1911), les natures mortes « analytiques » sont fréquemment inscrites dans des médaillons, à moins que le trapèze ou l'ovale de la table, présentés verticalement, n'enferment eux-mêmes partiellement l'expansion des formes fuguées en les faisant refluer comme les ondes d'un bassin troublé d'un jet de pierre.

Même souci de fermeture dans les longs poèmes associatifs et centrifuges dont l'éloquence nécessite une sorte de clausule péremptoire : « et ce soir je souris parce que je suis ici » (Soupault : « Westwego »); « Puis je rentrerai seul / Paris / Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue » (Cendrars : « La Prose du Transsibérien »), « Soleil cou coupé » (Apollinaire : « Zone »).

La vision créatrice est d'emblée plus concentrée, plus ramassée dans le cubisme synthétique. Si le cubisme analytique visait l'Idée ou plutôt le concept de l'objet, par la présentation simultanée et morcelée de tous ses aspects constitutifs, le cubisme synthétique procède, par une intuition globale, à une sorte de « réduction eidétique » et crée « un nouvel objet qui ne présente (...) plus aucune particularité accidentelle, mais comprend (...) seulement les pré-

<sup>13</sup> E. SITWELL : *Collected Poems*. London, Macmillan and Co, 1957, p. 158.

<sup>14</sup> MAX JACOB : *Les pénitents en maillot rose*. Paris, Kra, 1925. Repris dans *Anthologie de la nouvelle poésie française*. Paris, Kra, 1924, pp. 294-295.

<sup>15</sup> PH. SOUPAULT : *Aquarium*. Paris, Au Sans Pareil, 1917. Repris dans *Anthologie de la Nouvelle poésie française*, op. cit., p. 387.

dicats essentiels », ceux qui « s'ils étaient absents, empêcheraient l'objet d'être ce qu'il est »<sup>16</sup>.

Plus qu'une succession de détails provoquant le divisionnisme des formes, importent dès lors les larges découpes, les plans unis, les contrastes évidents, les rapports immédiats. A cette saisie plus globale des objets entraînant une lecture plus aisée du tableau, il semble que corresponde souvent une composition d'ensemble plus « rayonnante ». La démarche du cubisme analytique se trouve ici inversée : là, une multiplicité de fragments centrifuges appelait dialectiquement une construction fermée; ici, les formes plus compactes et mieux délimitées imposent d'elles-mêmes certains axes dynamiques à l'espace qu'elles occupent, et ces axes, projetés vers le cadre, tendent à se prolonger au-delà et à déterminer autour du tableau des figures géométriques virtuelles (fig. 2).

L'on peut toutefois considérer, comme E. Strauss l'a fait à propos de la technique de Gris<sup>17</sup>, que ce sont au contraire ces figures idéelles qui concentrent leurs faisceaux dans le tableau en y créant « en passant » les contours des objets. Mais peu importe, au fond, le sens dans lequel se fait la démarche : le résultat tangible, l'œuvre que nous avons sous les yeux, n'est en tout cas que la partie visible coïncidant avec les contours contrastés des objets qu'elle présente, d'un réseau qui la dépasse de toutes parts. L'œuvre est ellipse.

Cette sobriété toute en puissance allusive, cette expression qui reste « en deçà », se retrouvent à des degrés divers dans les poèmes brefs, « instantanés » des *Tender Buttons* de Stein, dans les *Calligrammes* d'Apollinaire, certaines *poésies* de Cocteau, la *Rose des Vents* de Soupault, les « grands fétiches » et les « natures mortes » (dédiées à Roger de la Fresnaye) de Cendrars, plusieurs poèmes en prose du *Cornet à dés* de Jacob, et surtout les vers de Reverdy et certains passages de son *Voleur de Talan*.

Ici règnent le contraste, l'ellipse et les silences. Les phrases généralement dépouillées suscitent des prolongements. Les mots sont des constellations qu'active le blanc de la page. Leur rayonnement est tu. Poésie de l'absence, a-t-on dit de celle de Reverdy, volontiers négative ou potentielle. La large simplicité des formes, correspondant à une saisie intuitive et globale de l'instant dans sa fulgurance ou d'une « plage » de souvenirs et de potentialités tend à remplacer les rythmes courts de l'analyse, les progressions analogiques du calembour, les échos des rimes. Celles-ci ne disparaissent pas mais puisent dans leur raréfaction et leur éloignement une valeur expressive accrue.

Ainsi dans « Poste » (*Les Ardoises du toit*), deux petits faits concrets sont-ils présentés dans leur enchaînement mécanique par des rimes rapprochées en -ève, tandis que la distance assourdit l'effet des autres rimes, et intensifie l'impression d'incertitude.

POSTE

Pas une tête ne dépasse

Un doigt se lève

Puis c'est la voix que l'on connaît

<sup>16</sup> G. HABASQUE : *Cubisme et phénoménologie*, in *Revue d'esthétique*, II, 2, avril-juin 1949, pp. 151-161, pp. 158-159.

<sup>17</sup> E. STRAUSS : *Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto*. München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1972, pp. 91-111.

Un signal

une note brève

Un homme part

Là-haut un nuage qui passe

Personne ne rentre

Et la nuit garde son secret

Par un jeu assez analogue d'échos formels, Juan Gris instaure dans sa peinture qui relève du cubisme synthétique un système de « rimes » — c'est lui-même qui emploie le terme — à la fois moins strict et plus ample que celui des répétitions multiples de petites matrices juxtaposées, propre au cubisme analytique. Il s'agit chez Gris de rappels rares mais évidents de la forme de certains objets par d'autres, représentés dans le même tableau.

Si nous pouvons donc déceler avec la prudence requise des structures analogues dans la peinture cubiste et dans la poésie de l'époque, il n'en est pas toujours de même en ce qui concerne les sujets (alors que l'expressionnisme et le futurisme permettent des comparaisons dans ce domaine). A cet égard il peut paraître étonnant que le parti pris de simplicité, de rigueur, d'une certaine ascèse même, dont font preuve les déclarations des poètes et des peintres ne semble avoir d'incidence pratique que sur les thèmes de ces derniers. Contrairement à leurs confrères futuristes, ceux-ci n'embrassent guère de projets nouveaux et se cantonnent généralement — Delaunay mis à part, qui ne resta pas cubiste — dans des paysages, des nus et surtout des natures mortes sans opulence extérieure.

Pendant ce temps, les poètes font volontiers appel non seulement aux merveilles de la technique et aux séductions des villes proches ou lointaines, mais encore, dans certains cas, au rêve, à l'irrationnel, voire au non-sens.

On a essayé, parmi les partisans plus ou moins déclarés du terme « cubisme littéraire », de faire coïncider l'irruption de la fantaisie dans la réalité quotidienne avec les intersections de plans<sup>18</sup> en oubliant que ceux-ci sont, dans le tableau cubiste, strictement de même nature puisqu'ils servent à juxtaposer les données d'une même expérience sensorielle. On a cru voir aussi dans l'ambiguïté du jeu de mots l'équivalent du « passage » d'un plan à un autre<sup>19</sup>. On a même comparé les équivoques et les métamorphoses continues des poèmes en prose de Max Jacob à de prétendus doubles-sens figuratifs chez Gris<sup>20</sup> alors que celui-ci, modèle justement de rigueur et de classicisme dans le cubisme, n'a rien d'un Arcimboldo : je le répète, les termes des rapprochements formels qu'opère Gris sont tous clairement présents et concrets dans le tableau, sans la moindre équivoque possible.

S'il fallait déterminer un « cubisme » des motifs ou des « contenus » littéraires, il ne suffirait pas de rechercher dans les poèmes de l'époque des éléments géométriques ou des correspondances d'ordre plastique. Certes, une vision géométrique tendant à aplanir la profondeur, ou à la « cubifier », a pu inspirer certains poèmes. L'on pourrait en multiplier les exemples : « La maison paternelle est là ; les marronniers sont collés à la fenêtre, la préfecture

<sup>18</sup> CHR. BACHART : *Picasso et les poètes*, in : *Europe*, XLVIII, 492-493, avril-mai, 1970, pp. 165-177, pp. 172-173.

<sup>19</sup> G. KAMBER : *Max Jacob and the Poetics of Cubism*. Baltimore-London, Johns Hopkins Press, 1971, p. 27.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 35-42.



est collée aux marronniers, le mont Frugy est collé à la préfecture » (Max Jacob)<sup>21</sup>. « Dans la ville où le dessin nous emprisonne, l'arc de cercle du porche, les carrés des fenêtres, les losanges des toits. Des lignes, rien que des lignes, pour la commodité des bâtisses humaines. Dans ma tête des lignes, rien que des lignes; si je pouvais y mettre un peu d'ordre seulement »<sup>22</sup> (Reverdy).

Et l'on connaît le fameux poème des *Fenêtres* qu'Apollinaire écrivit dans l'appartement des Delaunay à l'époque où Robert peignait précisément, comme une sorte d'adieu au cubisme, sa série de toiles du même nom. Le poème lui est d'ailleurs dédié.

Des « transpositions » de ce genre témoignent de l'influence d'une vision picturale au moins partiellement cubiste, mais il convient d'ajouter que si on les situe dans l'ensemble des œuvres de leurs auteurs respectifs, elles apparaissent comme relativement peu fréquentes.

Autre signe d'un rapprochement entre la poésie et la peinture de l'époque, voire d'un souci commun de simultanéité dans l'expression verbale et plastique, les typographies figuratives particulières d'Apollinaire, Pierre Albert-Birot, Reverdy, Cendrars, Cocteau, Vioirol, Huidobro, Van Ostaïen, Van Doesburg, Maïakovski et tant d'autres font pendant, en quelque sorte, aux insertions de lettres, de mots, d'expressions comme « ma Jolie » ou de journaux, chez cubistes, futuristes et dadaïstes.

Une caractéristique qui rapproche de l'esprit du cubisme certains calligrammes d'Apollinaire et surtout les typographies beaucoup moins sophistiquées de Reverdy, Cocteau, Cendrars, etc... réside dans leur fonction structurante. Comme celle du *Coup de dés*, des « partitions »<sup>23</sup> déterminent le rythme de la phrase, soulignent les accents forts et intensifient les silences. L'élément graphique n'y dessine point d'objets mais (re)produit avec plus ou moins d'insistance les lois de composition qui gouvernent le poème. Ainsi, dans « Carrés » de Reverdy<sup>24</sup>, la disposition typographique en rectangles tantôt superposés, tantôt juxtaposés, fait-elle s'affronter et se répondre huit expériences lyriques différentes. On retrouve ici à la lettre sa conception du poème « carré, construit, comme un bloc »<sup>25</sup>.

Par contre, c'est le déroulement du souvenir et du voyage, le fait d'« être en route », que souligne Cendrars dans sa *Prose du Transsibérien* en une succession rapide, sur une page de deux mètres de long, de caractères d'imprimerie différents — un par épisode en général —, tandis que Sonia Delaunay en comble les « blancs » par des plages de teinte unie, tout en brassant dans l'ample marge une avalanche de tourbillons colorés qui accompagne la lecture jusqu'à la tour Eiffel, en bas.

La « lettre-Océan » d'Apollinaire<sup>26</sup> apporte une solution intermédiaire

<sup>21</sup> M. JACOB : *Le cornet à dés*, op. cit., p. 27.

<sup>22</sup> P. REVERDY : *Plupart du temps*, op. cit., p. 35.

<sup>23</sup> On sait que Mallarmé emploie lui-même ce terme dans sa préface au *Coup de dés*. Cf. S. Mallarmé : *Œuvres complètes*. Ed. H. Mondor et G. Jean-Aubry. Paris, Gallimard, 1956, Pléiade, p. 455.

<sup>24</sup> P. REVERDY : *Plupart du temps*, op. cit., pp. 65-66.

<sup>25</sup> Cf. M. SAILLET : Chronique du Voleur de Talan, in : P. Reverdy : *Le Voleur de Talan*. Roman. Paris, Flammarion, 1967, pp. 157-181, p. 176.

<sup>26</sup> G. APOLLINAIRE : *Calligrammes*, Ed. M. Décaudin, Paris, Club du meilleur livre, 1955, pp. 24-25.

T  
S  
F

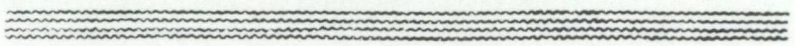
Vive la République  
 Zut pour M. Zurlinden  
 Artez-vous  
 Vive le Roy  
 Hou le croquant  
 Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna  
 Des clefs j'en ai vu mille et mille  
 Evviva il Papa  
 A bas la botte  
 Jacques  
 La Tu n'as rien fait de li cieux  
 non si vous avez une mouche  
 ta gueule mon vieux pad  
 fondes un journal

BONJOUR ANOMO  
 ANORA  
 TU NE CONNAITRAS JAMAIS BIEN  
 LES

# Mayas

Te souviens-tu du tremblement de terre entre 1885 et 1890  
 on coucha plus d'un mois sous la tente

**BONJOUR MON FRÈRE ALBERT** à Mexico



3. Apollinaire : Partie médiane de «Lettre-Océan» (Calligrammes).

entre un semblable « déroulement » et la simultanéité rayonnante de certains poèmes futuristes en incorporant deux structures graphiques en étoile à une longue suite de souvenirs, d'impressions et de « collages » (fig. 3).

Une typographie particulière a parfois pour but de mettre en relief ce qu'on pourrait appeler un « collage littéraire ». Le but des premiers collages cubistes, qu'il s'agisse de lettres, de mots, ou de papiers de tapisserie, d'enveloppes, d'imitations de bois et de marbre, est de nous renvoyer à l'environnement quotidien préexistant, au monde des objets et de la matière brute. A cette démarche l'on peut assimiler en poésie l'emploi des poèmes-conversations, les bribes de chansons accompagnées parfois de notations musicales, les écriteaux et les enseignes reproduites avec leur cadre, les textes publicitaires repris dans leur typographie originale, les marques de fabrique, les cachets de la poste, etc.

Alors que dada et le surréalisme auront recours à des collages plus subversifs, confusionnistes, parodiques, le cubisme et la poésie qui s'en rapproche entendent faire référence explicite à la réalité de tous les jours, dont ils mettent ainsi entre guillemets certains éléments isolés.

Après les évasions romantiques et les évanescences symbolistes, le cubisme ne serait-il pas — entre autres — un effort de révalorisation du lieu commun qu'est l'expérience quotidienne, recomposée selon des lois de construction qui lui confèrent un caractère de pérennité ? Reverdy l'a souligné dans un essai sur Braque : « ce qui garantissait le salut de ces peintres, c'était le contact immédiat et farouche qu'ils avaient eu l'esprit et l'instinct de prendre et de garder avec la plus forte et la plus humble réalité. L'amour de ce qui se conçoit mais aussi de ce qui se touche ».<sup>27</sup> Picasso le confirme : « mon effort consiste à reconstruire le réel »<sup>28</sup>; « Les tableaux (...) on les fait toujours comme les princes font leurs enfants : avec des bergères. On ne fait jamais le portrait du Parthénon; on ne peint jamais un fauteuil Louis XV. On fait des tableaux avec une bicoque du Midi, avec un paquet de tabac, avec une vieille chaise »<sup>29</sup>.

Bien qu'ils ne semblent pas avoir accentué la parenté de ce « réalisme » cubiste avec leurs intentions poétiques, Apollinaire, Jacob, Reverdy, Albert-Birot, Cendrars, Maïakovski, Van Ostaijen, Van Doesburg, d'autres encore, ont marqué maintes fois une prédilection de principe pour les sujets modestes, quotidiens, non consacrés par une tradition que de toute façon ils rejettent : Apollinaire : « J'aime le réel. Je le rêve et je le crée, vrai et pur et simple et sain »<sup>30</sup> Jacob : « Regardez ce qu'il y a autour de vous, vous regarderez le reste après si votre vie est assez longue »<sup>31</sup>. Quoi d'étonnant à ce que ces poètes transcrivent, non dans un but anecdotique mais pour en dégager la réalité profonde d'une présence au monde, des bribes de dialogues qu'ils mettent bout à bout, des chansons fredonnées dans les tranchées, des textes d'affiche écla-

<sup>27</sup> P. REVERDY : *Georges Braque. Une aventure méthodique*, in P. Reverdy : *Note éternelle du présent. Ecrits sur l'art (1923-1960)*. Paris, Flammarion, 1973, pp. 39-104, pp. 75-76.

<sup>28</sup> D. PORZIO et M. VALSECCHI : *Connaître Picasso. L'aventure de l'homme et le génie de l'artiste*. Paris, Hachette, 1974, p. 88.

<sup>29</sup> Cité par A. BRETON : *Anthologie de l'humour noir*. Paris, Editions du Sagittaire, 1950, p. 254.

<sup>30</sup> Lettre à Madeleine, citée par J. CL. CHEVALIER : *Apollinaire et le calembour*, op. cit., p. 65.

<sup>31</sup> M. JACOB : *Art Poétique*. Paris, Emile-Paul frères, 1922, p. 10.

boussant les murs, des termes prosaïques, ou techniques, jusqu'alors dédaignés par la muse ?

Il ne faudrait cependant pas perdre de vue que leur apparition précède souvent de loin l'avènement du cubisme. Shattuck fait remarquer à juste titre qu'un premier essai de poème-conversation se trouve dans « Les femmes » qu'Apollinaire écrivit en 1901 <sup>32</sup> Et Laforgue n'utilise-t-il pas le collage littéraire de façon soutenue dès 1885, dans sa « Grande Complainte de la Ville de Paris » :

« Bonne gens qui m'écoutez, c'est Paris, Charenton compris. Maison fondée en... à louer. Médailles à toutes les expositions et des mentions. Bail immortel. Chantiers en gros et en détail de bonheurs sur mesure. Fournisseurs brevetés d'un tas de majestés. Maison recommandée. Prévient la chute des cheveux. En loteries ! Envoie en province. Pas de morte-saison. Abonnements (...) » <sup>33</sup>

Il nous reste à considérer le rôle de l'image poétique. L'image, qui d'un coup, par l'étincelle d'une analogie, ouvre une dimension autre dans le poème, n'échappe-t-elle pas, de toute manière, au cubisme ? (Alors qu'elle est compatible avec l'esprit de la peinture surréaliste). On connaît le précepte du *Gant de Crin* : « Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte ». Toutefois la suite du texte apporte un correctif important : « deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement » <sup>34</sup>. Plus loin encore, nous lisons : « Matérialisme et idéalisme, deux aveuglements également dangereux : ce qui importe, c'est le réalisme » <sup>35</sup>.

Pourtant l'image poétique, Reverdy l'emploie pour maintenir à l'intérieur de son réalisme une certaine distance par rapport au réel. Son rôle est dès lors sous ce rapport analogue à celui du montage (pictural et littéraire). Reverdy a expliqué la raison de cette distance dans son essai sur *Braque* : « Quand une image, tout d'abord surprenante, est usée, c'est qu'elle s'est trop identifiée au réel, qu'elle évoquait tout d'abord avec quelque précarité. Ainsi le langage poétique, pour garder sa vigueur et sa puissance comme facteur d'émotion, est-il constamment obligé de se renouveler et de conserver une certaine *distance* entre ses termes propres et les *objets de la réalité*. C'est exactement là ce que ces peintres (cubistes) pour la première fois dans l'histoire ont l'insurpassable mérite d'avoir fait » <sup>36</sup>. La distance que Reverdy obtient par l'image, les cubistes la créent par le montage.

Concluons. Entre d'une part le dynamisme brut de la vie moderne dont s'enivrent, chacun à sa manière, Cendrars, Delaunay, les futuristes, les expressionnistes, et d'autre part les eaux profondes du songe, du subconscient et du non-sens qu'exploreront dadaïstes et surréalistes, le cubisme artistique et la poésie qui s'en rapproche occupent une zone d'équilibre, où les choses et les

<sup>32</sup> R. SHATTUCK : *The Banquet Years. The Arts in France 1885-1918*. London, Faber and Faber, 1959, p. 237.

<sup>33</sup> J. LAFORGUE : *Poésies complètes*, Ed. P. Pia, Paris, Gallimard, 1970, pp. 115-116.

<sup>34</sup> P. REVERDY : *Le gant de crin*. Paris, Plon, 1927, p. 32. La réflexion se trouve déjà sous le titre « L'image » dans « Nord-Sud » (n° 13, mars 1918).

<sup>35</sup> P. REVERDY : *Le gant de crin*, op. cit., pp. 54-55.

<sup>36</sup> GEORGES BRAQUE : *Une aventure méthodique*, in : P. REVERDY : *Note éternelle du présent*, op. cit., pp. 89-90.

expériences nous sont suffisamment familières pour permettre qu'une distance, un montage, un jeu de l'esprit nous les restitue dans toute leur nouveauté.

Y a-t-il eu une véritable influence de la peinture sur la littérature ? C'est évident dans la mesure où certains poèmes isolés, d'Apollinaire, de Reverdy, de Gertrude Stein, ont pu s'inspirer occasionnellement de la vision picturale de leurs amis.

Mais d'une manière générale il semble préférable de parler d'une interaction et d'un parallélisme d'optique et de démarche. Ce parallélisme, annoncé dans la remise en question et la fragmentation de l'espace pictural par Cézanne et du temps poétique par Mallarmé, aboutit dans un cas comme dans l'autre à la notion du montage, déconstruisant le réel pour lui imposer l'ordre dynamique et l'unité d'une structure imaginaire.

Origine des photographies :

Fig. 1 et 2 : J. Golding : *Le Cubisme (Cubism)* Traduit de l'anglais par F. Cachin. Paris, René Julliard s.d.

Fig. 3 : G. Apollinaire : *Calligrammes*. Edition présentée et annotée par M. Décaudin. Paris, Le Club du meilleur livre, 1955.

## L'INFLUENCE ANGLAISE SUR HENRY VAN DE VELDE. AUTOUR DU « BLOEMENWERF »

FRANÇOISE AUBRY

Depuis les livres des précurseurs comme S. Tschudi Madsen, R. Schmutzler et R.H. Guerrand<sup>1</sup>, nous savions que les racines de l'Art Nouveau plongeaient en Angleterre. Des signes avant-coureurs apparaissent chez W. Blake, puis parmi les pré-raphaélites. Le véritable « proto-Art Nouveau » commence avec Arthur Heygate Mackmurdo, fondateur en 1884 du journal *The Century Guild Hobby Horse* et surtout auteur de la célèbre page de titre pour le livre *Wren's City Churches* (1883) où courent des jeux de lignes courbes, florales.

Un grand champ, peut-être insuffisamment exploité, s'ouvrait ainsi à la recherche. A l'occasion d'une exposition au Musée Horta consacrée à *L'Art Nouveau Liberty*<sup>2</sup>, nous avons eu l'occasion d'étudier les influences anglaises sur Henry Van de Velde. C'est le fruit de ces recherches que nous livrons ici.

Pour une bibliographie générale sur H. Van de Velde, nous renvoyons à notre article paru en 1977 dans la *Revue de l'Institut de Sociologie*<sup>3</sup>. Qu'il suffise de préciser ici que nous nous sommes surtout basée sur les feuillets manuscrits, et pour la plupart inédits, des *Mémoires* de Van de Velde conservés aux Archives Henry Van de Velde à la Bibliothèque Royale de Bruxelles<sup>4</sup>.

En 1891 apparaissent à Bruxelles, dans les magasins à l'enseigne de la « Compagnie Japonaise », les premiers objets exportés d'Angleterre par la

<sup>1</sup> ROBERT SCHMUTZLER. *Art Nouveau*. New York, Abrams, 1962; ROGER H. GUERRAND. *L'Art Nouveau en Europe*. Paris, Plon, 1965; STEPHAN TSCHUDI MADSEN. *Sources of Art Nouveau*. Oslo, 1956 (réimpr. New York, Da Capo Press, 1976).

<sup>2</sup> Du 15 février au 31 mars 1979. Un résumé du présent article figure dans le catalogue de l'exposition.

<sup>3</sup> FRANÇOISE AUBRY. *Henry Van de Velde ou la négation de la mode* in *Revue de l'Institut de Sociologie (de l'Université Libre de Bruxelles)*, 1977, 2, p. 293-306; voir la note 1, p. 302-303.

<sup>4</sup> Nous remercions ici M. J. WARMOES, conservateur du Musée de la Littérature.

firme Liberty<sup>5</sup>. Bruxelles était alors le seul endroit sur le continent où l'on pouvait voir des productions de cette firme<sup>6</sup>.

L'année suivante, au Banquet d'ouverture du Salon des XX, Van de Velde est placé aux côtés de W. Finch qui lui parle de Ruskin et de Morris, dont Van de Velde s'est aussitôt procuré des livres parmi lesquels *Les sept Lampes de l'Architecture* de Ruskin<sup>7</sup>. Lorsqu'en 1893, Van de Velde rencontre pour la première fois Maria Sèthe, tout naturellement il lui parle de ses grandes admirations : « Je lui révélai l'impression profonde qu'avait produite sur moi la lecture de leurs écrits (sc. Morris et Ruskin) autant que celle des œuvres de Bakounine, Kropotkine, Elisée Reclus »<sup>8</sup>.

Au moment de cette rencontre, une partie difficile s'ouvrait pour Van de Velde; il souhaitait créer à l'Institut des Beaux-Arts d'Anvers un cours d'application de l'art à l'industrie. Le cours s'étalerait sur deux ans; « je fis dans le courant de cette année un court exposé de l'histoire et des techniques, de quelques métiers qui, plus que d'autres, se basaient sur les éléments du dessin, de la peinture, c'est-à-dire ceux du vitrail, de la tapisserie de haute lisse, de la mosaïque, des tapis ou papiers-peints et des tissus d'ameublement. Tous métiers de la ligne et du motif. Je me réservais l'année suivante ceux dont la forme était l'élément principal »<sup>9</sup>.

Maria Sèthe devant se rendre en Angleterre, Van de Velde la charge de se renseigner sur différents artistes en vue de son cours. Parmi ceux-ci, Essex and Co, Jeffrey (papiers-peints), Voysey, Morris (*cabinets and sideboards* de Jacks et tapisseries sur cartons de Burne-Jones), la Fitzroy Picture Society (qui édite entre autres des chromolithographies de Selwyn Image et Heywood Sumner), un « curieux » illustrateur Beardsley (pour la *Morte d'Arthur* éditée chez Dent and Co)<sup>10</sup>. Maria Sèthe remplit bien sa mission<sup>11</sup> : elle rapporte des renseigne-

<sup>5</sup> Sur Liberty : ALISON ADBURGHAM, *Liberty's. A Biography of a shop*. Londres, Georges Allen and Unwin Ltd, 1975; catalogue *Liberty's 1875-1975*. Londres, Victoria and Albert Museum, juillet-octobre 1975; A.J. TILBROOK, *The designs of A. Knox for Liberty and Co*. Londres, Ornament Press, 1976; Sh. BURY, *New Light on the Liberty metalwork venture in Bulletin of the Decorative Arts Society 1890-1940*, 1, 1976, p. 14-27; Sh. BURY, *Liberty Metalwork in The Anti-Rationalists* (edited by N. PEVSNER and J.M. RICHARDS). Londres, The Architectural Press, 1973 (réimpr. 1976), p. 152-158. « Alors que de ce côté de la Manche, il se trouvait une vitrine à Bruxelles, rue Royale, dans un grand magasin qui s'intitulait « Compagnie Japonaise » où s'arrêtaient tous nos amis des XX, où nous conduisions les artistes étrangers invités au Salons annuels que nous soupçonnions sensibles à l'allure fraîche et de « Renouveau » des objets étalés dans cette vitrine : tissus imprimés, papiers-peints, poteries populaires, objets en verre et en métal (cuivre rouge de préférence) venant en droite ligne des magasins « Liberty » de la Oxford street de Londres » (sic) : Bruxelles, Bibliothèque Royale, Fonds Van de Velde, dossier FSX 47.

<sup>6</sup> HENRY VAN DE VELDE, *Geschichte meines Lebens* (ed. Hans CURJEL). Munich, R. Piper und Co, 1962, p. 56.

<sup>7</sup> HENRY VAN DE VELDE, *Récit de ma vie*, p. 80 (manuscrit n° 525 du Fonds Van de Velde de la Bibliothèque de La Cambre à Bruxelles).

<sup>8</sup> Fonds Van de Velde, dossier FSX 47.

<sup>9</sup> Fonds Van de Velde, dossier FSX 71.

<sup>10</sup> Fonds Van de Velde, dossier FSX 786 : lettre d'H. Van de Velde à Maria Sèthe. Tous les noms cités par Van de Velde dans cette lettre sont ceux d'artistes dont il est question dans le tome I (1893) du *Studio* : JOSEPH PENNELL, *A new illustrator : Aubrey Beardsley* (p. 14-19); *The First Publications of the Fitzroy Picture Society* (p. 28-29); *Current notes on the applied Arts* (p. 34-35 : papiers-peints de Jeffrey and Co); J.S. GIBSON, *Artistic House* (p. 214-226 : nombreuses illustrations d'intérieurs de Morris et mention des cartons de tapisserie de Burne-Jones); *An interview with Mr. Charles F. Annesley Voysey, architect and designer* (p. 231-237).

<sup>11</sup> Réponse de Maria Sèthe envoyée du Badhuis de Catzand, à Van de Velde, après son retour d'Angleterre, Fonds Van de Velde, dossier FSX 786.

ments sur William de Morgan<sup>12</sup>, Philip Webb et Jaks, dessinateurs de meubles pour W. Morris. « Grâce à ses soins dévoués, je disposai d'une importante collection d'échantillons et de reproductions de toutes sortes d'objets du domaine de la création la plus récente artisanale autant que de celle des industries d'art qui, sous l'impulsion d'artistes et d'artisans groupés dans l'Association des « Arts and Crafts »<sup>13</sup>, étaient partis allègrement « au-delà du détroit » à la conquête du public et d'une clientèle pour lequel le prix des productions des ateliers de W. Morris serait toujours inabordable et plus disposé à suivre une direction esthétique moins sévère et classique que celle du précurseur »<sup>14</sup>.

La leçon inaugurale du cours fut publiée dans l'*Art Moderne* sous le titre de *Première Prédication d'Art*<sup>15</sup>. A la fin du semestre, une certaine distanciation se produit vis-à-vis de l'œuvre de Morris. Il ne se prononce pas sur « l'écroulement de l'édifice de Morris qui avait cru ériger un monde artistique sur la base d'un ordre social et d'un décor néogothique qui manquait de la fraîcheur de la vraie jeunesse »<sup>16</sup>, allusion nette aux *News from Nowhere* de W. Morris<sup>17</sup>. Pourtant, lorsque Octave Maus demande à Henry Van de Velde une conférence à l'occasion du Premier Salon de la Libre Esthétique en 1894 et propose le titre et le sujet : *L'Art futur*<sup>18</sup>, Van de Velde se réfère, tout en citant quelques artistes français, toujours aux artistes dont les noms apparaissaient dans la lettre à Maria Sèthe, et au précurseur William Morris : « Mais la frénésie les (sc. ceux qui recherchent un Art nouveau) posséda si furieusement à Londres où ils stationnèrent épuisés d'enthousiasme devant les magasins de Morris, devant ses meubles, ses tapisseries, ses verrières, tâtant ses poteries, ses tissus; leurs doigts fiévreux jouirent du tant spécial moelleux du papier en feuilletant ses fastueuses impressions dont les trois types : le « Golden type », le « Troy type », le « Chaucer type », surpassent en beauté décorative tous les caractères romains anciens »<sup>19</sup>. Il y ajoute simplement le relieur Cobden Sanderson qui devait grandement influencer les reliures d'H. Van de Velde<sup>20</sup>.

<sup>12</sup> ROGER PINKHAM. *Catalogue of Pottery by William de Morgan*. Londres, Victoria and Albert Museum, 1973.

<sup>13</sup> GILLIAN NAYLOR. *The Arts and Crafts Movement*. Londres, Studio Vista, 1971.

<sup>14</sup> Fonds Van de Velde, dossier FSX 47.

<sup>15</sup> *L'Art Moderne*, XIII, n° 53 : 31 décembre 1893, p. 420-421; XIV, n° 3 : 21 janvier 1894, p. 20-21; XIV, n° 4 : 28 janvier 1894, p. 27. Les cahiers du cours même, où éclate à chaque page, l'influence de Morris et Ruskin, sont conservés aux Archives Van de Velde sous le n° FSX 1061. La substance de ces cours sera reprise dans trois articles postérieurs, sous le titre *Les Arts d'industrie et d'ornementation populaire* dans *L'Avenir Social*, I, 1896, p. 47-49, 98-100 et 286-290.

<sup>16</sup> H. VAN DE VELDE. *Geschichte meines Lebens*, p. 85.

<sup>17</sup> Parues dans la *Société Nouvelle* en feuilleton (t. VIII, 1892 n° 85 à 90). Nous renvoyons à l'édition annotée de PAUL MEIER. *Nouvelles de Nulle Part*. Paris, Editions Sociales, 1961.

<sup>18</sup> Conférence tenue le 6 mars 1894 (cf. MADELEINE-OCTAVE MAUS. *Trente années de lutte pour l'Art*. Bruxelles, L'Oiseau Bleu, 1926, p. 173) et publiée sous le titre *Déblaiement d'art* sous forme de plaquette ainsi que d'article dans la *Société Nouvelle*, X, n° 17 : avril 1894, p. 444-456.

<sup>19</sup> H. VAN DE VELDE. *Déblaiement d'Art*, loc. cit., p. 452.

<sup>20</sup> Dès 1894, dans le *Studio* (t. II, p. 53-57), paraissait un article intitulé *The Art of Bookbinding. An interview with M. Cobden Sanderson*. En 1898, Van de Velde invita à dîner au Bloemenwerf Cobden Sanderson qui devait faire une conférence à la Maison du Peuple. Au cours du repas, Van de Velde et ses amis s'aperçurent que le relieur maniait très mal le français. Ce fut Elisée Reclus qui trouva la solution : « Chers amis, vous monterez à la tribune ensemble. On veillera à ce que deux verres se trouvent près de la carafe d'eau et nous assisterons à une longue causerie que Cobden Sanderson fera en anglais et que Van de Velde commentera pour le public en français. Les projections dont Cobden Sanderson dispose feront le reste » (Fonds Van de Velde, dossier FSX 43).



Deux positions apparaissent dans le *Déblaiement d'Art* de 1894 : opposition à l'imitation des styles dont ni Morris, ni ses disciples ne s'étaient dégagés, et adhésion à la machine.

Si Van de Velde abandonne son cours d'Anvers après l'hiver, il accepte par contre de donner cours à l'Université Nouvelle à Bruxelles dès octobre 1894. A la leçon inaugurale où étaient présents les frères Elie et Elisée Reclus<sup>21</sup>, il reprend et développe le thème de la *Première Prédication d'Art*. Les cours de Van de Velde furent publiés sous le titre de *Cours d'Arts d'industrie et d'ornementation populaire*<sup>22</sup> et leur bibliographie fait encore une large part aux arts décoratifs anglais<sup>23</sup>.

En 1894, Van de Velde apparaissait en Belgique comme un chantre des arts décoratifs anglais, tout comme Serrurier-Bovy<sup>24</sup>. Il était donc tout naturel que Victor Horta, à la recherche de papiers-peints et de tissus anglais pour la décoration de l'hôtel Tassel, s'adressât à Van de Velde<sup>25</sup>. Sur des photos anciennes de l'hôtel Tassel<sup>26</sup>, nous reconnaissons sans problème deux papiers-peints de Voysey (Tokyo et Elaine) et un tissu de garniture de Lindsay P. Butterfield<sup>27</sup>. En 1897 encore, Horta se fournissait en pièces de soie Liberty chez Van de Velde<sup>28</sup>.

<sup>21</sup> H. VAN DE VELDE. *Geschichte meines Lebens*, p. 98.

<sup>22</sup> Bruxelles, Ed. Lamertin, 1894 : année académique 1894-1895, Extension Universitaire de Bruxelles.

<sup>23</sup> WILLIAM MORRIS. *Six lectures; Les Arts mineurs; l'Art populaire; Gothic Art; News from Nowhere*; WALTER CRANE. *Claims of decorative Art*; LEWIS F. DAY. *Principles of everyday art; The anatomy of Pattern*.

<sup>24</sup> Dans le dossier FSX 47 du Fonds Van de Velde, Van de Velde ajoute aux quelques lignes concernant la « Compagnie Japonaise » : « Un ébéniste de Liège, Serrurier étalait les mêmes objets dans la vitrine où il montrait aux rares passants d'une rue peu fréquentée quelques meubles créés par lui ». Il est question dans un feuillet de ce même dossier des liens entre Serrurier et Van de Velde d'une part et les artisans anglais d'autre part. Liens fragiles d'après Van de Velde : « Serrurier qui avait subi leur influence ne s'en libéra entièrement qu'en 1894. Cette déclaration n'est valable que pour ses meubles car pour ce qui est de la décoration, il ne s'en est jamais affranchi. Moi-même en 1895, j'utilisais encore pour la garniture de mes meubles, pour les rideaux des chambres que j'installais, des tissus de W. Morris ». Sur Serrurier, voir JACQUES-GREGOIRE WATELET. *Gustave Serrurier-Bovy, architecte et décorateur 1858-1910*. Bruxelles, Palais des Académies, 1975.

<sup>25</sup> Fonds Van de Velde, dossier FSX 47 : « Horta vint me voir à Uccle. Il était muni d'une lettre de recommandation d'un ingénieur Ch. Lefébure dont j'avais fait récemment connaissance. Il était un ami intime de l'ingénieur E. Tassel qui avait chargé Horta de l'exécution des plans de la maison ». Le Musée Horta possède dans ses dossiers la facture envoyée par Van de Velde à Horta à cette occasion.

<sup>26</sup> Archives du Musée Horta, à Saint-Gilles.

<sup>27</sup> Ce dernier tissu avait été tissé par Alexander Morton en 1895 pour Liberty (catalogue *Liberty's 1875-1975*, cité n. 5, n° 19 A).

<sup>28</sup> Facture de Henry Van de Velde and Co, datée du 9 juin 1897; reproduite dans F. BORSI et P. PORTOGHESI, *Horta*. Bruxelles, M. Vokaer, 1970, pl. in texte 136.

Nous avons choisi pour illustrer l'influence de l'art anglais sur Henry Van de Velde de présenter sous cet angle la maison qu'il se fit construire à Uccle au 102 avenue Vanderaey en 1895 pour abriter son foyer — il s'était marié en 1894 avec Maria Sèthe — sous le nom de « Bloemenwerf »<sup>29</sup>. (fig. 1 a et b)

La conception du Bloemenwerf, foyer où l'artiste crée dans une atmosphère propice, trouve ses précédents en Angleterre. En 1859, Morris se marie avec Jane Burden, modèle des peintres pré-raphaélites. En 1860, il s'installe dans le Kent dans une demeure construite pour lui par Philip Webb qui avait également dessiné une partie du mobilier, des verres, des chandeliers,... Les murs étaient recouverts de broderies exécutées par Janey et Georgiana Burne-Jones; Rossetti avait décoré les meubles. C'est de « Red House » que vint l'idée d'une association d'artistes pour dessiner et exécuter un meilleur mobilier. Dès 1861, la firme Morris, Marshall, Faulkner and Co est fondée<sup>30</sup>.

C'est poussé par les mêmes raisons que Van de Velde créa à Uccle, en 1898, sa firme d'« Arts d'industrie, de construction et d'ornementation »<sup>31</sup>. Comme Morris et ses amis, Van de Velde avait d'abord créé un mobilier qui convenait à ses goûts et à ceux de sa femme et ensuite s'était senti poussé par le désir de diffuser ses créations pour améliorer le cadre de vie du plus nombreux public possible.

En 1885, peu après son mariage, Voysey dessinait les plans d'une maison — jamais réalisée — pour lui-même et sa femme<sup>32</sup>. Les plans parus dans le *Studio*<sup>33</sup> sont à notre avis une source indéniable du Bloemenwerf dont l'apparence de *cottage* anglais ne laisse pas de surprendre dans la banlieue bruxelloise. Comme Voysey, Van de Velde utilise la brique crépie, le pignon de bois aux couleurs alternées, les fenêtres rectangulaires à petits carreaux, les *bow-windows*. La même année que ce projet de Voysey, le *Studio* publiait un fort intéressant article de Baillie Scott<sup>34</sup> sur une « suburban house »<sup>35</sup>. Il faut rappeler que la demande d'autorisation de bâtir introduite par H. Van de Velde auprès de la commune d'Uccle portait la mention « demande en autorisation de bâtir d'une maison de campagne »<sup>36</sup>.

Le programme de la maison de Baillie Scott est identique en de nombreux points à celui du Bloemenwerf : par exemple le porche, le petit vestiaire à côté de l'entrée, l'importance du hall à deux niveaux<sup>37</sup>, la présence chaleureuse des cheminées aux garnitures de cuivre et au manteau de brique — qui nous sont familières grâce au *Studio* —, les peintures peu nombreuses mais choisies (au Bloemenwerf, portrait de Maria Sèthe par Théo Van Rysselberghe aujourd'hui

<sup>29</sup> Nous avons eu l'occasion de traiter du Bloemenwerf et des circonstances qui présidèrent à son édification dans un article à paraître dans *La Maison d'Hier et d'Aujourd'hui*, en mars 1979.

<sup>30</sup> RAY WATKINSON, *William Morris as designer*. Londres, Studio Vista, 1967, p. 14-19.

<sup>31</sup> H. VAN DE VELDE, *Geschichte meines Lebens*, p. 143-145.

<sup>32</sup> Catalogue C.F.A. Voysey, *architect and designer, 1857-1941*. Brighton, 11 juillet - 30 septembre 1978, p. 37-38.

<sup>33</sup> *An artist's Cottage by C.F.A. Voysey in The Studio*, IV, 1894, p. 34.

<sup>34</sup> Sur Baillie Scott, JAMES D. KORNWOLF, *M.H. Baillie Scott and the Arts and Crafts Movement. Pioneers of Modern Design*. Baltimore et Londres, The John Hopkins Press, 1972.

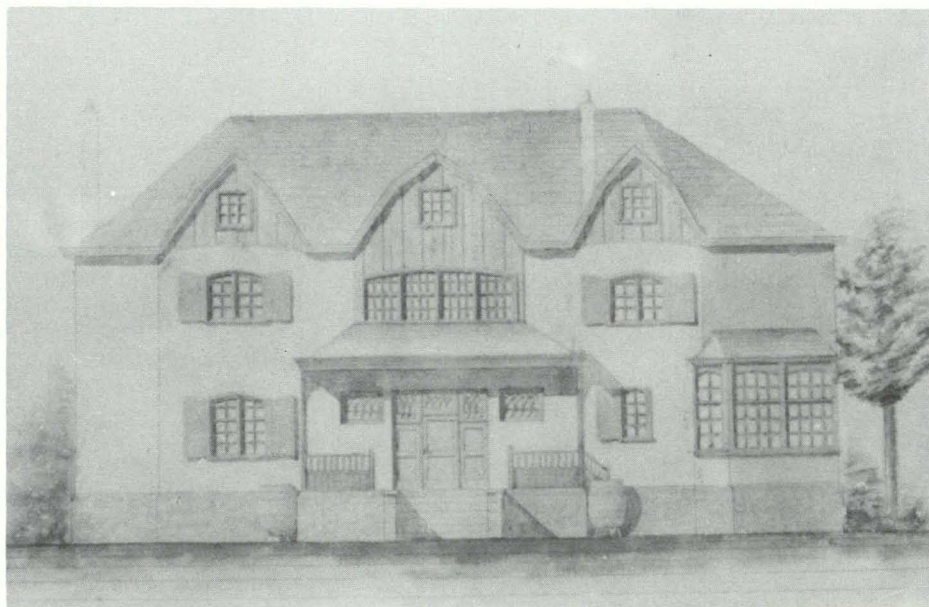
<sup>35</sup> M. H. BAILLIE SCOTT, *An ideal Suburban House in The Studio*, IV, 1894, p. 127-132.

<sup>36</sup> Administration communale d'Uccle. Service des Bâtisses. Dossier 1875.

<sup>37</sup> Baillie Scott souligne l'importance de cette disposition pour la musique. La sonorité y est meilleure. Au Bloemenwerf, le piano de Maria Sèthe se trouvait dans le hall.



1a



1b

1 a. Le « Bloemenwerf », 102 avenue Vanderaey à Uccle (A.C.L., Bruxelles).

1 b. Projet aquarellé pour le « Bloemenwerf ». 39 x 51,5 cm. Exécuté par Henry Van de Velde, vers 1895 (Fonds Van de Velde, inv. 1842).

au Musée d'Anvers; *Dimanche à Port-en Bessin* de Seurat, aujourd'hui au Kroller-Muller à Otterlo; un dessin de Van Gogh), la cuisine donnant à la fois sur la salle à manger et une importante resserre. Comme chez Baillie Scott, le hall est un lieu où l'on se tient et un lieu commun au service et à la famille; au Bloemenwerf, partent du hall à la fois l'escalier de service et l'escalier vers l'étage. La partie gauche de la maison abrite les pièces les plus intimes : chambre et salle de bain; la partie droite, la salle à manger, la cuisine et l'office. La fin de l'article de Baillie Scott semble un encouragement à Van de Velde : « The conception of an interior must necessarily include the furniture which is to be used in it and this naturally leads to the conclusion that the architect should design the chairs and table as well the house itself »<sup>38</sup>.

Le terme-clé de cet article de Baillie Scott nous semble être « homely and simple »<sup>39</sup>.

Comme pour les cheminées, si nous examinons la rampe de l'escalier, c'est à Voysey que nous pensons<sup>40</sup>.

Après l'architecture, le domaine où l'influence anglaise nous paraît la plus frappante est celui des papiers-peints. Dans ses articles sur les papiers-peints<sup>41</sup>, les faveurs de Van de Velde vont au papier-peint ornemental, comme ceux de Voysey (Tokyo, Dahl, Elaine) plutôt qu'au papier-peint illustratif, comme ceux de Crane<sup>42</sup> (*The House who Jack built*, *The four Seasons*, *Fairy Garden*)<sup>43</sup>. En 1895, S. Bing et Meier Graefe admirèrent chez Madame Sèthe, la belle-mère d'Henry Van de Velde, deux papiers-peints de la main de Maria Sèthe<sup>44</sup> : l'un au motif de « Dahlia », l'autre au motif de « Tulipe »; ce dernier, dans les tons verts, ornait la salle à manger du Bloemenwerf. Un troisième papier-peint, également au motif de « Tulipes », présente des lignes plus souples, plus harmonieuses; il est plus « naturaliste » et fort proche des papiers anglais<sup>45</sup>.

<sup>38</sup> M.H. BAILLIE SCOTT, *art. cité* n. 35, p. 132.

<sup>39</sup> Nous trouvons dans le dossier FSX 47 du Fonds Van de Velde cette phrase : « Maria Sèthe était aussi avide que moi d'une vie où la forme saine et pure des objets dont nous nous environnerions serait aussi véridique et morale que les êtres que nous choisirions comme amis ».

<sup>40</sup> Voir l'escalier d'une maison de Chelsea dessiné par Voysey et reproduit dans l'article de J.S. GIBSON, *Artistic Houses in Studio*, I, 1893, p. 214-227, à la p. 225.

<sup>41</sup> H. VAN DE VELDE, *Artistic Wall Papers in L'Art Moderne*, XIII, n° 25 : 18 juin 1893, p. 193-195 et n° 26 : 25 juin 1893, p. 202-204; ID., *Essex and Co's Westminster Wall Papers in L'Art Moderne*, XIV, n° 32 : 12 août 1894, p. 254-255; ID., *Les papiers-peints artistiques in Pan*, supplément français, tome I, 1895, p. 31-34.

<sup>42</sup> ISOBEL SPENCER, *Walter Crane*. Londres, Studio Vista, 1975.

<sup>43</sup> « Le papier-peint ornemental recule le mur parce qu'il participe quand même du dehors qu'il évoque, mais qu'il n'instaure pas comme le papier-peint illustratif. Il suggère la vie sans plus l'affirmer, de peur de troubler le recueillement que nous recherchons dans telle place, de peur de troubler la discrétion dont nous voulons entourer notre foyer » (H. VAN DE VELDE, *Les papiers-peints...* cité n. 41, p. 34).

<sup>44</sup> Fonds Van de Velde, dossier FSX 47 : « Bing appréciait l'heureux effet de l'harmonie amarante vert bleu indigo du papier avec la couleur du bois de cèdre du mobilier que j'avais dessiné. En fait ce furent les premiers meubles que je fis exécuter ».

<sup>45</sup> H. VAN DE VELDE, *Artistic Wall Papers in L'Art Moderne*, XIV, n° 26 : 25 juin 1893, p. 203. Van de Velde fait là l'éloge de « Tulipe », papier-peint d'Heywood Sumner. Nous pourrions aussi citer un tissu de Voysey pour Liberty and Co, vers 1890, au motif de tulipes (*Catalogue Stoffe um 1900*, Krefeld, Textilmuseum, 1977, n° 31).

Il nous faut ici faire une parenthèse sur ce motif de la tulipe, fréquent dans les premiers motifs décoratifs d'Henry Van de Velde et qui est la marque, pour nous la plus remarquable, de l'influence anglaise<sup>46</sup>. Dans le domaine de l'illustration du livre, le motif de la tulipe s'impose dans l'*Almanach des Etudiants Libéraux de l'Université de Gand* dont Van de Velde avait réalisé, en 1896, la couverture et les vignettes<sup>47</sup>. Nous le retrouvons dans une reliure dont le modèle est daté de 1893 pour le livre de Fournier, *L'Art de la reliure en France*<sup>48</sup>. Nous voyons aussi ces mêmes lignes grasses et gonflées des reliures dans les vitraux des deux demeures que Van de Velde décora un peu plus tard : les hôtels Otlet et De Brouckère<sup>49</sup>. C'est probablement de la même époque que date une très jolie dentelle, toujours au motif de tulipe, publiée dans l'*Art Décoratif* avec cette légende « Dentelle d'après un dessin des commencements »<sup>50</sup>. Cette dentelle et de nombreuses broderies dessinées par Van de Velde témoignent de l'intérêt porté par celui-ci au vêtement<sup>51</sup>.

Nous avons déjà eu l'occasion d'aborder ailleurs les relations de Van de Velde avec la mode<sup>52</sup>. Qu'il nous suffise de rappeler que Van de Velde dessinait des modèles de robes pour sa femme, souvent exécutées ensuite dans des tissus de William Morris<sup>53</sup>.

Dans le domaine de l'ameublement, Van de Velde semble préférer deux tissus de William Morris aux motifs d'oiseaux : « Dove and Rose » (1879) et « Birds » (1878)<sup>53bis</sup>.

Le mobilier créé par H. Van de Velde pour le Bloemenwerf nous semble témoigner d'une bien moindre influence de l'art anglais<sup>54</sup>. Pourtant, lorsqu'un scandale éclata en 1896 lors de l'ouverture de la maison d'Art Nouveau de Bing pour laquelle Van de Velde conçut une salle à manger, un fumoir, un cabinet

<sup>46</sup> Il suffit de parcourir, par exemple, le livre de PAULINE AGIUS. *British Furniture 1880-1915*. Antique Collector's Club, 1978, où la tulipe en bouton ou épanouie décore les meubles, marquetteries et ferronneries; ou encore ISABELLE ANSCOMBE et CHARLOTTE GERE. *Arts and Crafts in Britain and America*. Londres, Academy Editions, 1978.

<sup>47</sup> Voir la contribution de R.L. DELEVOY au catalogue *H. Van de Velde 1863-1957*. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 13 au 29 décembre 1963 (p. 23-45), surtout p. 33.

<sup>48</sup> Reliure dans J.M. MEIER-GRAEFE. *Some recent continental bookbindings in The Studio*, IX, n° 43 : octobre 1896, p. 45; et dont le modèle est conservé au Fonds Van de Velde de la Bibliothèque de La Cambre, n° 1727.

<sup>49</sup> JACQUES STEVENS et EMILE HENVAUX. *Octave Van Rysselberghe 1885-1929 in Aplus*, XVI, mars 1975, p. 16-55. JOHN RUSSEL TAYLOR. *The Art Nouveau Book in Britain*, Londres, Methuen and Co, 1966.

<sup>50</sup> *L'Art décoratif*, n° 1 : octobre 1898, consacré à Henry Van de Velde.

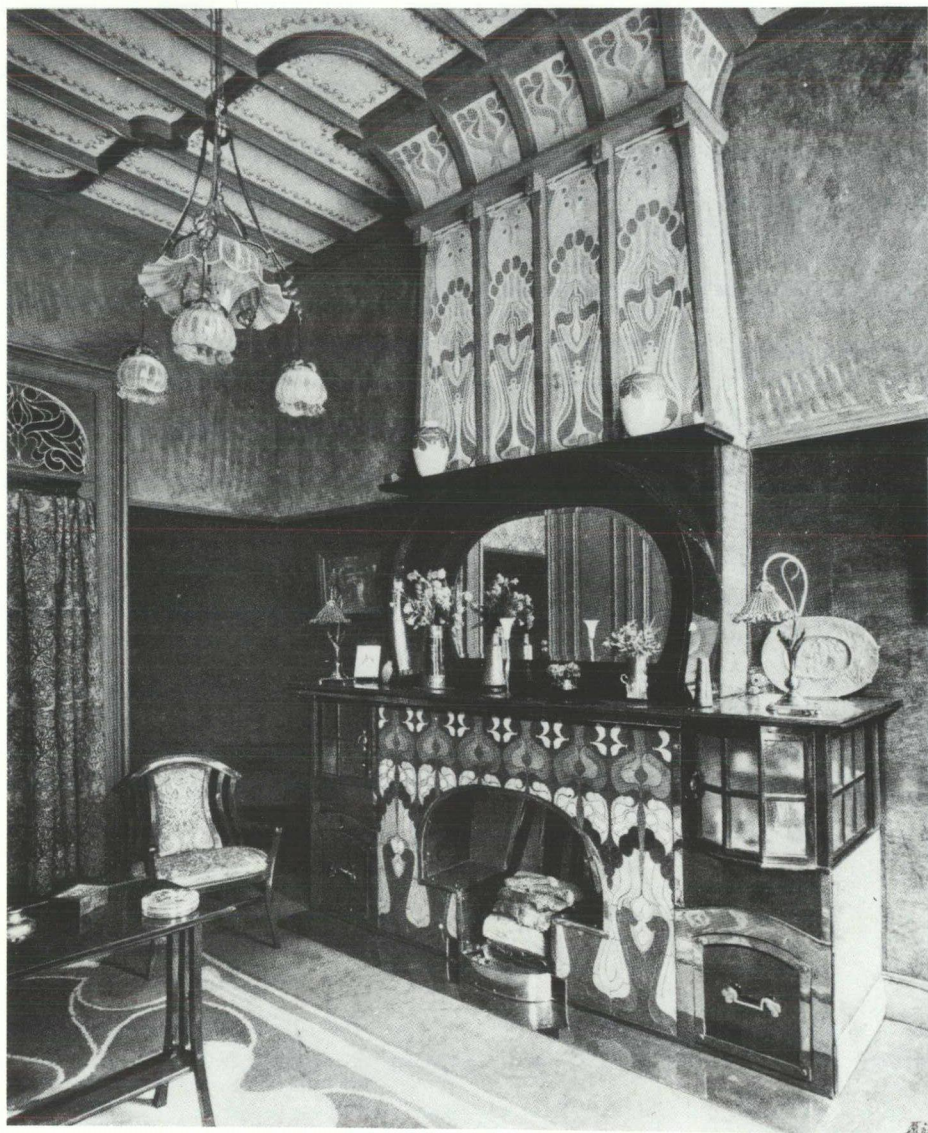
<sup>51</sup> Plusieurs broderies sont conservées au Musée Bellerive de Zurich; cf. ERIKA GYSLING-BILLETER. *Objekte des Jugendstils*. Berne, Benteli Verlag, 1975, n° 256-259.

<sup>52</sup> Article cité *supra* n. 3.

<sup>53</sup> FIONA CLARK. *William Morris. Wallpapers and Chintzes*. Londres, Academy Editions 1973, 4<sup>e</sup> impr. 1977. Entre autres, le tissu « Iris » (1876) dont un fragment est conservé à la galerie « L'Écuyer » à Bruxelles.

<sup>53bis</sup> Un fragment du tissu « Birds » est conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles (Archives Henry Van de Velde, inv. 3207 en dépôt aux M.R.A.H.). Il a été utilisé notamment pour les fauteuils du Bloemenwerf.

<sup>54</sup> Au salon de la Libre Esthétique en 1896, Van de Velde exposait un ensemble de meubles intitulé « five o'clock tea »; cf. M.O. MAUS. *Trente années de lutte pour l'Art*. Bruxelles, L'Oiseau Bleu, 1926, p. 211.



2. Intérieur d'une demeure particulière non identifiée, vers 1898. La cheminée est inspirée de modèles anglais, le tissu de la poêle comme celui qui recouvre le siège sont des tissus de William Morris au motif « Dove and Rose », 1879 (cliché Archives d'Architecture Moderne).

d'amateur et une rotonde<sup>55</sup>, dans la bouche des critiques c'est le mot « style anglais » qui prédomine<sup>56</sup>. (fig. 2)

Il nous semble à présent avoir à suffisance démontré le rôle prépondérant exercé par les arts décoratifs anglais dans les premières incursions de Van de Velde dans les arts dits mineurs. Les conséquences de ce rôle furent multiples. En 1901, Van de Velde est appelé à Weimar où en 1907, il devient directeur de la Kunstgewerbschule et co-fondateur du Deutsche Werkbund, aboutissement de la renaissance des arts décoratifs génialement entamée par les deux précurseurs que furent Ruskin et Morris<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Fonds Van de Velde, dossier FSX 43.

<sup>56</sup> Edmond de Goncourt parle de « yacht-style » (*Journal des Goncourt*, t. IX, 1892-1895. Paris, Flammarion-Fasquelle, s.d., au 30 décembre 1895, p. 289). Pour Arsène Alexandre, dans le *Figaro*, n° 362 de 1895 : 28 décembre, p. 1, col. 3 : « Et tout cela est confus, incohérent, presque malsain. Tout cela est par moment trop négligé et par moment trop propre, tantôt chose mal venue d'homme qui ne sait pas son métier, tantôt caricature de l'art anglais ».

<sup>57</sup> En janvier 1898, H. Van de Velde fait le point à l'occasion d'une conférence à la Maison du Peuple : *William Morris, artisan et socialiste* (Bruxelles, Editions de l'Avenir Social, 1898). Avec cette conférence se termine la vivifiante influence anglaise sur son œuvre; Van de Velde part alors à la recherche d'autres horizons. Sur les liens entre W. Morris et H. Van de Velde, voir aussi HELENE THOMAS BRAUN, *Henry Van de Velde et William Morris in Cahiers Henry Van de Velde*, n° 8, 1967, p. 21-27, et MARIO MANIERI ELIA, *William Morris e l'ideologia dell'architettura moderna*. Rome-Bari, Editori Laterza, 1976.

## CHRONIQUE

Les suggestions concernant la chronique et les exemplaires de travaux (du corps enseignant, des anciens étudiants... ou étudiants) destinés à une recension dans la revue peuvent être envoyés à la rédaction, ou directement au responsable de cette chronique : Alain DIERKENS, Aspirant au F.N.R.S., 110i, rue Sans Souci 1050 Bruxelles.

### I. LISTE DES THÈSES DE DOCTORAT ET DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 1978 (\*)

#### a) THÈSES :

##### *Sous-section civilisations non-européennes :*

DE MARET, Pierre — Chronologie de l'âge du fer dans la dépression de l'Upemba en République du Zaïre, directeur : M. L. de Heusch.

##### *Sous-section Moyen-Age/Temps modernes :*

SCHREIDEN, Pierre — L'influence française à Vienne dans les Arts Plastiques au cours de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, directeur : M. F. Souchal.

#### b) MÉMOIRES :

##### *Sous-section Préhistoire/Protohistoire :*

CATTELAÏN, Pierre — Les propulseurs du paléolithique supérieur, directeur : M. P. Bonenfant.

DOYEN, Jean-Marc — La voirie protohistorique en bois, directeur : M. P. Bonenfant.

PICAVET, Danielle épouse TABARY — Contribution à l'étude de la céramique néolithique de la bosse de l'Tombe à Givry (Mons - Hainaut), directeur : M. P. Bonenfant.

WARMENBOL, Eugène — Les nécropoles à tombelles hallstattiennes de Gedinne, directeur : M.P. Bonenfant.

##### *Sous-section Antiquité :*

SPILEERS, Vinciane épouse DOMINIQUE — La notion de transparence dans l'image égyptienne du nouvel empire, directeur : M. R. Tefnin.

STENUIT, Marie-Eve — La représentation de l'eau dans l'art égyptien (peinture et reliefs), directeur : M. R. Tefnin.

---

(\*) Je tiens à remercier Madame Friand, secrétaire de la section d'HAA, d'avoir bien voulu établir cette liste. A.D.



*Sous-section Moyen-âge/Temps modernes :*

ALARD, Muriel — Noé et sa famille s'apprêtant à entrer dans l'arche, étude de la tapisserie du musée archéologique de Nivelles : analyse et comparaison, directeur : M. Fr. Souchal.

BAISIEUX, Jean-Pierre — Contribution à l'étude des peintures sur toiles dans les Pays-Bas méridionaux — 1400-1530, directeur : M. P. Philippot.

CLAES, Patrick — Le Maître de Vasque de « Lucène » et la miniature bruxelloise du XV<sup>e</sup> siècle, directeur : M. P. Philippot.

DEMAESENEIRE, Andrée — Essai de reconstitution architecturale de l'ancien hôpital St.-Jean à Bruxelles, directeur : M. V.G. Martiny.

FORNARI, Bruno — Jacob Van Oost le Vieux, essai de catalogue de l'œuvre directeur : M. P. Philippot.

GLADY épouse VAN CUTSEM, Yvonne : Typologie du retable baroque anversois, directeur : M. Fr. Souchal.

PIRLOT, Anne-Marie — Un sculpteur belge du XVIII<sup>e</sup> s. : Adrien Joseph Anrion, directeur, M. Fr. Souchal.

*Sous-section Art contemporain*

COLARD, Didier — Victor Bourgeois, 1897-1962, directeur : M. V.G. Martiny.

DATH, Suzanne — Les thèmes paradisiaques dans la peinture fin 19<sup>e</sup> s. et début 20<sup>e</sup> s., directeur : M. Ph. Roberts-Jones.

D'HUART, Nicole — Marcel Arnould, directeur : M. Ph. Roberts-Jones.

GERDOM, Anne, épouse GILLOTAY — Les prix de Rome belges en architecture, directeur : M. V.G. Martiny.

LIPPENS, Florence — Quelques illustrateurs d'Alice au pays des merveilles et Alice au travers du miroir de Lewis Carroll, directeur : M. Ph. Roberts-Jones.

MATTART, Astrid — La paraphrase picturale au vingtième siècle. Une approche à travers l'œuvre de Pablo Picasso et celle de René Magritte, directeur : M. Ph. Roberts-Jones.

*Sous-section Civilisations non européennes :*

BOUTTIAUX, Anne-Marie — Les masques Dan et Guere de Côte d'Ivoire, directeur : M. L. de Heusch.

DAMOISEAUX, Evelyne — Etude de la céramique Chimu à décor en bas-relief dans les collections précolombiennes des musées royaux d'art et d'histoire, directeur : Mme A. Dorsinfang.

DELETAÏLLE, Christine — Etude iconographique d'un vase Maya de l'époque classique, directeur : Mme A. Dorsinfang.

FAUCONNIER, Françoise — Iconographie et fonction des « Tissus à jonques » du Sud de Sumatra (étude portant sur des pièces provenant de collections belges), directeur : Mme A. Dorsinfang.

GERARD, Jacqueline — Le jeu de Polo dans la miniature persane du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> s., directeur : Mme A. Destrée.

HAUMONT, Dominique — Essai d'approche de l'iconographie de l'oiseau au travers de sa représentation dans la céramique persane du X<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> s. Etude de quelques pièces des musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles, directeur : Mme A. Destrée.

LEURQUIN, Anne — Aspects de la personnalité d'Eşu, directeur : M. L. de Heusch.

LIESENS, Liliane — Etude socio-morphologique des masques amulettes des Pende occidentaux, directeur : M. L. de Heusch.

MISSON, Liliane — Le symbolisme cosmique du Mandala Tibétain, directeur : M. J. Naudou.

MORARUANG, Prapassorn — La céramique comme décoration de l'architecture religieuse en Thaïlande, directeur : Mme A. Dorsinfang.

O'BRIEN, Linda — Les déesses de l'eau aztèques Chalchiuhtlicue et Uiztocihuatl, directeur : Mme A. Dorsinfang.

RECULEZ, Philippe — La symbolique des pyramides mexicaines, directeur : Mme A. Dorsinfang.

#### *Sous-section Musicologie :*

CORTEN, Walter — Le « procès de canonisation » de Sébastien Bach en France au 19<sup>e</sup> siècle, directeur : M. R. Wangermee.

EECKMAN, Marianne — Un recueil de pièces pour cistre de Vreedmann (1568). Etude critique et transcription, directeur : M. R. Wangermee.

FRICHE, Michèle — Contribution à l'étude de la vie musicale à Mons au XIX<sup>e</sup> siècle, directeur : M. R. Wangermee.

KOWALIK, Teresa épouse BIENIASZ — Quatuors à cordes de Dimitri Chostakovitch. Problèmes de composition, directeur : M. R. Wangermee.

LECLERCQ, Fernand — Contribution à l'étude des sources musicales polyphoniques médiévales conservées en Belgique, directeur : Mme. U. Gunther.

PATERNOTRE, Edwige — Maurice KUFFERATH (1852-1919), critique musical, directeur : M. R. Wangermee.

## II. RÉSUMÉS DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1978)

1. Walter CORTEN, *Le « Procès de canonisation » de Sébastien Bach en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. 211 p., 11 pl. d'ill. hors-texte (Sous-section « Musicologie »; directeur : M. R. Wangermee).

A propos de Jean-Sébastien Bach, une vision reste tenace dans le chef de beaucoup de nos contemporains : celle de l'artiste humble et pieux, serein et fécond, bon père et bon époux ! Son génie musical est accepté comme le symbole d'un monde esthétique supérieur et inaccessible. Ce mythe, c'est le Romantisme qui nous l'a légué. Si, au XIX<sup>e</sup> siècle, Bach a été « ressuscité » en Allemagne à la faveur du nationalisme et du renouveau protestant (cf. Mendelssohn), il fut aussi « récupéré » en France, cette fois au nom d'une mentalité catholique et bourgeoise. Une étude menée à travers la littérature et les sources musicales de cette époque montre comment on a fait de Bach un « saint », antidote des passions romantiques : en un mot, le Père de la musique, respecté et haï tout à la fois. Admise non sans peine, cette canonisation mythique du musicien a entraîné une sérieuse méconnaissance, sinon une incompréhension, de l'œuvre du maître. Toutes les idéologies du XIX<sup>e</sup> siècle y convergent. On a mis Bach à toutes les sauces : esthétiques, sociales, politiques, morales, reli-

gieuses... Cela fait sourire aujourd'hui, mais en sommes-nous si éloignés, de cette vision naïve et mutilante ?

2. Suzanne DATH. *Recrudescence des thèmes paradisiaques dans la peinture fin du XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècle*. 128 p., 79 ill. (Sous-section « Art contemporain »; directeur : M. Ph. Roberts-Jones).

La notion de Paradis, vaste et subjective, correspond ici à une vision adamique de l'homme en harmonie avec la nature : le Paradis n'a pas été envisagé d'un point de vue eschatologique, mais mythologique.

Le 1<sup>er</sup> chapitre s'attache à montrer l'universalité et la pérennité du sentiment du paradis à retrouver ou à atteindre, et le rôle médiateur de l'art dans l'expression du mythe.

Le 2<sup>e</sup> chapitre étudie la recrudescence des thèmes paradisiaques dans le contexte historique, social, philosophique de l'ère industrielle. Nous relevons en particulier l'importance du bergsonisme.

Le 3<sup>e</sup> chapitre est consacré à l'étude de la symbolique paradisiaque particulière des artistes et de leur engagement par rapport à l'histoire. L'analyse des œuvres suit une classification thématique qui va du simple au complexe : fruits, fleurs, fenêtres, jardins, nus dans un paysage, thèmes qui posent des problèmes particuliers de couleur-lumière-espace. Certaines œuvres ont été analysées dans l'optique du matérialisme imaginaire de Bachelard pour faire ressortir la dynamique de l'imagination créatrice à partir d'un élément cosmique et l'unité cosmogonique qui en découle.

Dans un 4<sup>e</sup> chapitre, l'œuvre édénique est envisagée sous un éclairage qui relève de la psychologie de la joie : le dionysiaque et l'apollinien.

L'épilogue trace la trajectoire stylistique parcourue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle dans les visions édéniques : de la nature au symbole, du symbole au signe.

3. Anne LEURQUIN. *Aspects de la personnalité d'Eṣu*. 250 p., 133 fig. (Sous-section « Arts non-européens »; directeur : M. L. de Heusch).

Ce mémoire se présente comme un essai de synthèse des informations qui peuvent être recueillies à travers la littérature africaniste, à propos d'un des grands dieux du panthéon yoruba (Nigéria), le « truqueur » Eṣu (Eshu).

Le mémoire comporte trois orientations : historique, religieuse et artistique. La première partie vise à présenter succinctement l'ensemble de la culture yoruba et son mode d'organisation politique particulier (royauté sacrée), réservant une place importante à l'analyse de ses fondements historico-mythiques. La deuxième partie est essentiellement consacrée aux différents aspects de la personnalité d'Eṣu qui s'exprime non seulement au travers de son iconographie, mais encore dans les mythes et dans sa participation effective à tous les rituels. Sont successivement analysés l'ensemble des objets du culte d'Eṣu, la littérature mythique et divinatoire, les pratiques rituelles et les espaces liturgi-

ques et profanes où il se manifeste. La relation privilégiée qu'il entretient avec Ifa, le maître de la divination et avec Şango (Shango), le premier roi mythique et fondateur de la royauté sacrée, conduit à approfondir le rôle qu'il joue au sein de ces deux institutions fondamentales de la pensée religieuse yoruba.

Enfin, l'analyse des différentes catégories d'objets qui participent au culte d'Èşu permet de poser la question des relations qu'entretiennent sur le plan esthétique les différents aspects de la personnalité du dieu avec une certaine conception de la plastique.

4. Linda O'BRIEN, *Les déesses de l'eau mexicaines*. 137 p., 32 pl. (Sous-section « Arts non-européens »; directeur : Mme A. Dorsin角度).

A travers le dédale des sources et des interprétations souvent contradictoires, Linda O'Brien esquisse un portrait d'une importante divinité mexicaine. Déesse de l'eau terrestre par excellence, Chalchiuhtlicue n'en est pas pour autant identifiée à cet élément même, qui constitue la substance originelle du monde. Sous la forme du déluge, elle mit fin aussi à l'une des ères (« soleils ») qui ont précédé la nôtre. Quoiqu'il en soit, Chalchiuhtlicue « possède » les eaux terrestres, elles s'échappent de son corps.

Cette déesse ne peut être analysée indépendamment du dieu de la pluie, Tlaloc, dont elle est soit la sœur, soit la mère. Les montagnes constituent le lieu où les nuages se transforment en eau terrestre. C'est pourquoi Chalchiuhtlicue fait partie du groupe des divinités « Tepictoton » associées aux lieux élevés, parmi lesquelles figurent les Tlaloque, les assistants de Tlaloc. Dans quatre importants rites cycliques mensuels, Chalchiuhtlicue et Tlaloc apparaissent ensemble, bien qu'ils règnent chacun pour leur compte sur l'un des trois ou quatre « soleils » qui ont précédé le nôtre.

La déesse de l'eau est invoquée dans les rites de passage concernant la naissance, le mariage et la mort. Elle est aussi fréquemment associée à la déesse du maïs et parfois les auteurs les confondent. Dans deux rituels mensuels, l'eau et le maïs se trouvent célébrés ensemble, bien que Chalchiuhtlicue ne soit pas expressément nommée; elle se trouve remplacée ici par une déesse de l'eau, mineure, Atlatonan. Cette interaction, bien compréhensible dans des rites de caractère agraire, ne trouve cependant pas d'écho évident dans les mythes.

En revanche, l'iconographie met bien en évidence la solidarité de la déesse de l'eau et de la déesse du maïs, Chicomecoatl. Elles partagent un grand nombre de symboles : le même type de coiffure et de collier, le même nœud plissé sur la nuque, un trait noir sur le visage, une aigrette de maïs ou de plumes de l'oiseau quetzal. Ceci rend particulièrement difficile l'étude des figures hybrides.

Dans cette imbrication de symboles, il est impossible d'assigner à Chalchiuhtlicue un seul attribut qui lui appartienne en propre. Même le chicahuaztli, le bâton-hochet, qui permet de la distinguer des divinités du maïs, est porté par d'autres dieux : les Tlaloque et Xipe Totec, un dieu de fertilité.

On a pu montrer enfin que la déesse de l'eau partage un certain nombre de traits avec la déesse du sel, Huixtocihuatl.

5. Danielle PICAUVET (épse TABARY), *Contribution à l'étude de la céramique néolithique de la Bosse de l'Tombe à Givry (Hainaut)*. 147 p., 85 pl., 13

annexes. (Sous-section « Préhistoire-Protohistoire »; directeur : M. P.P. Bonenfant).

Ce mémoire présente et étudie le mobilier céramique récolté en surface et en stratigraphie au cours des fouilles de la Société de Recherches Préhistoriques en Hainaut (Mons) pratiquées sur le site de la Bosse de l'Tombe à Givry (Hainaut) de 1951 à 1953 et de 1970 à 1976. Le matériel avait été préalablement trié en fonction de ses caractéristiques principales (décor, moyens de préhension, bords). L'étude comparative des tessons a rejoint les conclusions d'un rapport pédologique, concordé avec les datations au Carbone 14 (GrN 6021 :  $5.310 \pm 60$  BP — Lv 853 :  $5.360 \pm 70$  BP — échantillon : charbon de bois) et permis ainsi d'affirmer que les vestiges rassemblés appartiennent à un groupe néolithique de tradition épi-Roessen (type Bischeim) qui occupa le site entre 3.450 et 3.300 avant notre ère. L'itinéraire suivi par ce groupe néolithique n'a pu être établi, les découvertes jalonnant le début d'une migration épi-Roessen étant nombreuses entre Bischeim et Strasbourg (France) mais se faisant rares et apparaissant hors contexte stratigraphique au cours de l'expansion au Sud du Rhin.

Cette importante découverte a mis fin à l'hiatus que l'on supposait exister en Belgique à propos de Roessen entre l'Omalien et la civilisation de Michelsberg.

6. Marie-Eve STENUIT, *La représentation de l'eau dans l'art égyptien (peintures et reliefs)*, 1 vol. texte 205 p., annexe de tableaux 45 p., 1 vol. planches, 1-110, I-XI (Sous-section « Antiquité »; directeur : M. R. Tefnin).

Pourquoi une étude de l'eau dans l'art de l'Égypte ? Parce que si, au moins depuis Hérodote, tout un chacun est fermement convaincu que l'Égypte est effectivement un « don du Nil », et conscient de l'importance historique, sociale et économique de ce fleuve, lorsqu'on examine la documentation illustrée rassemblée par les auteurs, on s'aperçoit que l'aspect esthétique du problème a souvent été négligé. Or, comme chacun des autres éléments d'une composition égyptienne, l'eau a un rôle très précis à jouer et une raison particulière d'être.

Les signes les plus fréquemment utilisés pour la représenter sont le rectangle et les zig-zags, tous deux des symboles extrêmement anciens de cette civilisation. Il ne faut pas s'étonner de voir cet élément aussi fluide, vif et insaisissable, cristallisé dans ces formes relevant de la géométrie. Nous savons quelle importance l'Égyptien lui accorde dans sa conception de l'art et de la durée. De plus, l'eau que l'habitant de la vallée du Nil côtoie quotidiennement, est une eau de ce type : calme, douce, sagement délimitée par ses canaux rectilignes qui se coupent à la perpendiculaire.

Cet univers aquatique, l'artiste le décompose en vues sous-marines, aériennes, en plans, en coupes, en profils, et se crée ainsi tout un répertoire de possibilités iconographiques dans lequel il puise selon ce qu'il désire nous faire voir. Ainsi par exemple, les limites du rectangle peuvent être tantôt les rives de l'espace d'eau qu'elles enferment, tantôt le fond et la surface si la scène à cet endroit est considérée en coupe et non plus en plan.

Il apparaît aussi que l'eau n'est pas représentée gratuitement, mais pour le rôle qu'elle joue dans la scène, et le choix de l'angle de vue, dès lors, on le

comprend, est en relation intime avec la symbolique de l'image. Lorsque son degré de symbolisme ou de hiératisme est élevé (navigation funéraire, navigation de Rê, image de l'au-delà...), l'eau nous est présentée d'une manière presque idéographique, sans aucun élément pouvant risquer de distraire de l'essentiel l'attention du spectateur. Lorsque le sujet est plus anecdotique (activité des pêcheurs, des paysans...), l'artiste se permet plus de liberté et faune et flore foisonnent dans les canaux, les bassins ou les marais, rendant au paysage aquatique la vie que la géométrisation lui avait ôtée.

Notre civilisation nous a habitués à une vision unitaire des choses et c'est pourquoi nous avons parfois de la peine à suivre ces artistes qui jonglent et combinent les points de vue avec une aisance fascinante. Pas à pas, sujet par sujet, ce mémoire essaie de retracer leur chemin mental, de retrouver les règles de ce jeu qui nous laisse parfois perplexes et d'aborder les images de cet univers d'eau comme l'Égyptien lui-même les abordait, imbu de son désir de renaissance et d'éternité dans l'au-delà.

### III. PUBLICATIONS, ACTIVITÉS ET TITRES SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ENSEIGNANT EN 1978.

#### I<sup>o</sup> PUBLICATIONS :

Marie-Louise BASTIN :

— Statuettes du héros civilisateur « Tshibinda Ilunga ». Arnouville (France), Collection Arts d'Afrique Noire, 1978, 128 p.

Jean BLANKOFF :

— *Quelques remarques sur les reliefs de façades dans l'art de Vladimir-Suzdal, de l'Arménie et de la Géorgie*, in *Atti del Primo Simposio Internazionale di Arte Armena*, 1975. Venise, 1978, p. 19-23.

— *Les icônes russes*, in *Problèmes d'Histoire du Christianisme*, VII : 1976-1977. Bruxelles, 1978, p. 5-30.

— *Tournai-Novgorod (à propos de fouilles archéologiques en URSS)*, in *Présences*, n<sup>o</sup> 104, avril 1978, p. 3-8.

— *Une campagne de fouilles : Novgorod 1977. Rapport préliminaire*, in *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves*, XXII, 1978, p. 31-41.

— *L'art de la médaille en Russie au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in *Etudes sur le XVIII<sup>e</sup> siècle*, V, 1978, p. 103-111.

— *Le II<sup>e</sup> symposium international sur l'art géorgien*, in *Belgique-URSS Magazine*, mars 1978, p. 15-16.

Charles DELVOYE :

— *L'Agora d'Athènes*, in *D'Eschyle à nos jours. Leçons d'Archéologie, de Littérature, de Philologie Classiques*, éditées par Guy Cambier. Bruxelles, U.L.B., 1978, p. 45-58.

— *La place des grandes basiliques de Salamine de Chypre dans l'architecture paléochrétienne*, in *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et*

politiques de l'Académie Royale de Belgique, 5<sup>e</sup> s., LXIV, 1978, p. 75-89.  
— *Hommage à Georges Ostrogorskij*, in *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie Royale de Belgique*, 5<sup>e</sup> s., LXIV, 1978, p. 43-54.

— *Jean Préaux, l'Ami*, in *Bulletin trimestriel des Amis de l'Institut d'Histoire du Christianisme de l'U.L.B.*, 1978-1979, n<sup>o</sup> 2, p. 2-4.

Pierre DE MARET :

— *Le « Néolithique » au Bas-Zaïre*, in *Etudes d'Histoire Africaine*, IX-X, 1978, p. 69-73.

— *Les nouvelles fouilles dans la dépression de l'Upemba*, in *Etudes d'Histoire Africaine*, IX-X, 1978, p. 115-122 (en collab. avec M. KANIMBA).

— *Pottenbakkerstechnieken bij de Luba*, in *Africa-Tervuren*, XXIV, 1978, 3 p. 81-84.

Annie DORSINFANG-SMETS :

— *L'Océanie*. Bruxelles, 1978, 198 p. (direction de cet ouvrage collectif; *Introduction; Le milieu social; La création artistique*). Cet ouvrage a été traduit en néerlandais sous le titre *Oceanië*. Bruxelles, 1978, 198 p.

— *Les aspects multiples de Quetzalcoatl, le dieu « serpent à plumes »*, in *Mélanges Armand ABEL*, III (édité par A. Destrée). Leiden, 1978, p. 46-58.

— *Réflexions sur les obstacles internes à l'acculturation*, in *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie Royale des Sciences d'Outremer*, 5<sup>e</sup> s., LXIV, 1978, p. 271-281.

Michel HUGLO :

— *L'auteur du traité de Musique dédié à Fulgence d'Affligem*, in *Revue belge de Musicologie*, XXI, 1977 (paru en 1978), p. 5-19.

Victor-G. MARTINY :

— *La place de l'architecte dans la société*, in *L'Echo de la Bourse*, 18 avril 1978, p. 19, 4 col.

— *A propos de la 5<sup>e</sup> assemblée générale de l'I.C.O.M.O.S. tenue à Moscou et du colloque qui s'ensuivit sur le rôle des monuments dans la société contemporaine*, in *Aplus*, n<sup>o</sup> 52, octobre 1978, p. 31.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— *Contribution à l'étude du poncif. Une Adoration des Mages maniériste anversoise conservée à Diest*, in *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, XVI, 1976-1977 (paru en 1978), p. 97-113.

— *L'apport de la réflectographie dans l'infra-rouge à l'examen de quelques peintures flamandes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles*, in *Rapport du Comité pour la Conservation de l'ICOM*, 5<sup>e</sup> réunion triennale : Zagreb 1978, 78/1/4, p. 1-7.

Paul PHILIPPOT :

— *Architectuur en theorie van de restauratie*, in *Bulletin K.N.O.B.*, LXXVII, 1978, 1, p. 8-10.

— *Die Brügger Schule der Malerei im 15. und Anfangs des 16. Jahrhunderts*, in *DU*, jan. 1978, p. 52-69.

Georges RAEPSAET :

— *Quelques aspects de la division du sol en pays tongre* in *Studien zu den Militärgrenzen Roms*, II. Bonn-Cologne, 1977 (paru en 1978), p. 147-157.

Philippe ROBERTS-JONES :

— *La Peinture irréaliste au XIX<sup>e</sup> siècle*. Fribourg, 1978, 228 p. Ce livre existe aussi en traduction anglaise (*Beyond Time and Place. Non Realist Painting in the Nineteenth Century*. Oxford-New York-Melbourne, 1978) et en traduction allemande (*Irrealismus. Das Visionäre in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. Fribourg, 1978).

— *Eloge de Max Ernst*, in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, 5<sup>e</sup> s., LX, 1978, 3-4, p. 77-84.

— *Blake, image concertée, image visitée*, in *L'Œil*, n° 274, mai 1978, p. 40-45.

— *Icare selon Breugel*, in *Brabant*, 1978-3, p. 6-11.

— *De la racine aux feuilles*, in *Dessinateurs belges d'Ensor à Magritte*. s.l., IBM, 1978, 7 p.

— *Le bijou fait la main*, in *Gabrielle Haardt*. Bruxelles, Centre Belge du Bijou Contemporain, 1978, P. 5-16.

— *Préface*, in *Catalogue Willem Paerels*. Bruxelles, M.R. Beaux-Arts de Belgique, 3 mars - 16 avril 1978, p. 7-8.

— *Préface au catalogue Surrealism from the Collection of the Museum of Modern Art, New York*. Bruxelles, M.R. Beaux-Arts de Belgique, 16 juin - 30 juillet 1978, 1 p.

— *Carré d'air*. Maquette et gravures de Staritsky. Paris 1978.

François SOUCHAL :

— *Le Monument funéraire du duc de Créqui à l'Eglise des Capucines*, in *Archives de l'Art Français*, n. pér., XXV, 1978, p. 173-180.

## 2<sup>o</sup> CONFÉRENCES, COMMUNICATIONS, ACTIVITÉS DIVERSES

Marie-Louise BASTIN :

— conférences : — *Histoire et Esthétique. Le cas des Tshokwe de l'Angola* (9 mars 1978, Institut d'Etudes des pays de langue portugaise - Université de Paris VIII)

— *Introduction à la culture Tshokwe; Aperçu sur l'art de l'Afrique occidentale* (respectivement 2, 3 et 4 octobre 1978, Faculté universitaire de Huambo — Angola—; en langue portugaise)

— recherches: mission de 4 mois (juillet-octobre) au Musée de Dundo (Angola).

Jean BLANKOFF :

— conférences : — *La campagne de fouilles 1977 à Novgorod, URSS* (Société d'Etudes Byzantines)

— *Les petites icônes russes en relief (bois, ivoire, stéatite, lit'e, etc.)* (Société d'Etudes Byzantines)

— *A propos de deux chartes enluminées de Boris Godunov dans les Archives du Royaume* (Institut des Hautes Etudes de Belgique)

— campagne de fouilles à Novgorod, URSS en août 1978.



Charles DELVOYE :

- conférences : — *L'architecture religieuse médiévale de Géorgie* (15 janvier 1978, Diffusion culturelle des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles)
- *Ravenne entre l'Orient byzantin et l'Occident latin* (17 janvier 1978, Société Dante de Charleroi)
- *L'Agora d'Athènes* (25 février 1978, U.L.B. dans le cadre des leçons de recyclage pour les philologues classiques).

Pierre DE MARET :

- conférence : — *Résultats d'une première prospection archéologique des Grassfields* (7-11 août 1978, Rencontre de Cuisles, groupe international de travail sur les Grassfields du Cameroun);
- présidence des 2 premières sessions de la *Conference on the iron-using, Bantu speaking population of Southern Africa before about 1800* (Leiden, 26-29 septembre 1978)
- voyage de prospection pour le Musée Royal de l'Afrique Centrale (Tervuren), au Gabon et au Cameroun (avril-mai 1978).

Annie DORSINFANG-SMETS :

- conférence : — *Obstacles internes à l'acculturation* (12 décembre 1978, Association Connaissance et Vie-Tournai).

Lydie HADERMANN-MISGUICH :

- conférences : — *La peinture byzantine à Chypre au XII<sup>e</sup> siècle* (26 février 1978, Diffusion culturelle des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles).
- *L'itinéraire artistique du maître-peintre des Saints-Anargyres de Castoria* (26 avril 1978, Association Belgique-Grèce)
- *Byzance profane* (22 novembre 1978, Ecole des Hautes Etudes - Gand)
- voyage d'étude en Yougoslavie (août 1978).

Paul HADERMANN :

- conférences : — *L'art actuel, de l'objet au projet* (9 février 1978, Connaissance et vie d'aujourd'hui — Bruxelles, Bibliothèque Royale)
- *Parallélismes de démarche et de structure dans l'expressionnisme artistique et littéraire* (15 mars 1978, Université Catholique de Louvain, Institut de Littérature).

Michel HUGLO :

- conférences : — *La lexicographie du latin médiéval et l'histoire de la Musique* (communication au Colloque de Lexicographie du latin médiéval, Paris, CNRS, 18-21 octobre 1978)
- communication aux Conférences internationales sur la Musique (Bagdad, 1-8 décembre 1978).

Victor-G. MARTINY :

- conférences : — discours de rentrée solennelle des cours de l'Institut Supérieur d'Architecture de la Ville de Bruxelles (20 octobre 1978)
- conférence de presse pour la relance de la revue *Aplus* (23 novembre 1978)
- propos sur l'architecture, à l'occasion de *Batibouw* (R.T.B., interview le 21 février 1978)
- propos sur le concours international d'architecture de Clervaux (R.T.B., interview le 14 février 1978)

— membre du jury du concours international d'architecture de Clervaux - G.D. Luxembourg (8-11 février 1978) et du jury pour la désignation d'un auteur de projet pour la construction des halles (S.D.R. Bruxelles, 10 et 17 avril 1978).  
— présidence de l'Assemblée générale des Architectes fonctionnaires (28 novembre 1978, Hôtel de Ville de Woluwe-Saint-Pierre)  
— président du Centre d'information d'architecture, d'urbanisme et du design (C.I.A.U.D.) (1<sup>er</sup> janvier 1978)  
— vice-directeur de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique (5 janvier 1978)  
— directeur de l'Institut d'Urbanisme et d'Aménagement du Territoire et Président de la Faculté des Sciences Appliquées de l'U.L.B. pour la période 1978-1983.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN :

communications : — *In memoriam J. Taubert et Apport de la réflectographie dans l'infra-rouge à l'examen de quelques peintures flamandes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles* (1-7 octobre 1978, 5<sup>e</sup> réunion plénière du Comité de l'ICOM pour la conservation, Zagreb)  
— cours à l'Ecole des Hautes Etudes de Gand : *Apport des techniques modernes dans la connaissance des peintures flamandes* (novembre et décembre 1978).

Paul PHILIPPOT :

— conférences : — *Théorie de la restauration des biens culturels et Principes de conservation des peintures murales* (15-21 janvier et 15-25 février 1978, Rome, Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels; Rome, Faculté d'architecture de l'Université)  
— *Philosophie de la sauvegarde des biens culturels* (12, 13, 19 et 26 octobre 1978, Collège d'Europe, Centre international d'études pour la conservation du patrimoine architectural et urbain)  
— participation à une réunion d'experts sur la restauration de la *Salle dorée* de l'Hôtel de Ville d'Augsbourg (Augsbourg, 7-9 mars 1978)  
— participation à une table-ronde sur *Architecture et théorie de la restauration* (15 avril 1978, Utrecht, Koninklijk Nederlands Oudheidkundige Bond — KNOB — et Vereniging van Nederlandse Kunsthistorici)  
— participation à la réunion plénière du Comité de l'ICOM pour la conservation (1-7 octobre 1978, Zagreb)

Georges RAEPSAET :

— lauréat du prix quinquennal d'Antiquités nationales (Prix J.J. Marchal, de l'Académie Royale de Belgique), période 1973-1978  
— mission archéologique belge à Apamée de Syrie (septembre-octobre 1978)  
— secrétaire de la Fondation Archéologique de l'U.L.B.

Paul RASPÉ :

— conférences : — *Archéologie industrielle et facture instrumentale : état de la question* (11 février 1978, Bruxelles, Société belge de musicologie)  
— *Facture instrumentale et révolution industrielle* (21 novembre 1978, Liège, Société liégeoise de Musicologie)  
— *Trésors cachés du Musée instrumental de Bruxelles; l'Ecole liégeoise de violon; Diderot et la musique* (août 1978, U.L.B., Cours de vacances de langue et littérature françaises)

Philippe ROBERTS-JONES :

- conférences : — *Aperçus critiques de l'art contemporain* (27 avril 1978, Bruxelles, Collège des médecins de l'agglomération bruxelloise)
- « *Kermesse villageoise* » de Pieter Balten (10 mai 1978, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique)
- *Le Musée d'Art moderne de Bruxelles* (10 octobre 1978, Bruxelles, Amis des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique)
- *Peinture et Romantisme en Belgique* (15 décembre 1978, Bruxelles, Connaissance et Vie d'aujourd'hui)

Roland TEFNIN :

- conférences : — *L'usage documentaire de l'image égyptienne ou les méfaits de l'évidence* (mai 1978, Bruxelles, Journées des Orientalistes belges)
- *Deux saisons de fouilles belges au Tell Abou Danné (1976-1977)* (12 mars 1978, Bruxelles, Diffusion culturelle des Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles)
- *L'art égyptien ou l'espace comme solide* (30 mars 1978, Bruxelles, Société Royale d'Archéologie)
- *Mission belge en Syrie. Trois saisons de fouilles au Tell Abou Danné* (21 avril 1978, Braine-l'Alleud, club Archéologique « AMPHORA »)
- *L'espace dans l'architecture égyptienne* (20 décembre 1978, Bruxelles, Conférences Jean Capart)
- direction de la 4<sup>e</sup> campagne de fouilles au Tell Abou Danné (Syrie du Nord), septembre et octobre 1978;
- voyage d'études en Irak et en Jordanie (août 1978).

#### IV. ACTIVITÉS DU CERCLE D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'U.L.B.

Nous tenons à exprimer notre plus vive gratitude à la section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de nous avoir octroyé quelques pages dans les *Annales* afin d'y tenir une chronique du Cercle.

Ce cercle existe sous sa forme actuelle depuis 4 ans. Le présent Comité a été élu en novembre 1978.

Nous tenons à vous rappeler ou à porter à votre connaissance les buts de cette association :

1. — Préserver ou créer des contacts entre les étudiants, les anciens, le corps scientifique et les professeurs.
2. — Illustrer l'enseignement reçu à l'Université par des visites d'expositions, des voyages d'étude et des conférences.
3. — Participer à l'animation culturelle de l'Université en relançant des manifestations qui n'avaient plus la faveur dans notre Maison.
4. — Organiser chaque année dans le Patio de Philo et Lettres une exposition permettant de faire connaître à tous les réalisations artistiques des membres de notre section.
5. — Soutenir la recherche en organisant des conférences, permettant aux professeurs, anciens, chercheurs et étudiants, de venir exposer leurs travaux.

6. — Constituer une collection de catalogues d'expositions et de musées à l'usage des étudiants.

Voici un aperçu de nos activités passées :

— outre quelques soupers et soirées dansantes —

— *DES VISITES* :

- « Aknaton et Nefertiti » (M.R.A.H. ; guidée par M. Tefnin (professeur)
- « Egypte Eternelle » (Beaux-Arts) guidée par M. Tefnin (professeur)
- « Icones Russes » (Hôtel de Ville) guidée par M. Blankoff (professeur)
- « Arts Premiers d'Afrique Noire » (Crédit Communal) guidée par Mme Bastin (Assistante)
- « Colonia Antiqua » (Passage 44) guidée par Mme Christine Prierio (ancienne étudiante)
- « Dürer » (Beaux-Arts) guidée par M. Philippot (professeur)
- « Jugendstil » (Beaux-Arts) guidée par Melle Pascale Otten.

— *DES VOYAGES ET EXCURSIONS* :

- Marcq-en-Bareuil « L'Egypte Pharaonique » guidée par M. Tefnin (professeur)
- Genève « Sept Mille Ans d'Histoire Mésopotamienne » guidée par M. Tefnin (professeur)
- Liège « Toulouse-Lautrec »
- Malines « Exposition d'Art Moderne »
- Mariemont « Visite du Musée » guidée par M. Dcnmay (professeur).

— *DES CONCERTS* :

- « Thérèse et Boleslaw Biennatz » Récital violon et piano — Salle de Sociologie de l'U.L.B.
- « Les Musicologues de l'U.L.B. »
- « Jan Garbarek » (en collaboration avec « En attendant ») à l'Auditoire Paul-Emile Janson — U.L.B.
- « Harumi Hanafusa » Récital de piano — Conservatoire Royal de Musique.

— *DES FILMS* :

- « Andrei Roublev » introduit par M. Blankoff
- « Le Jardin des Fizi Contini » de V. de Sica
- « Belle » d'André Delvaux

— *UNE CONFERENCE* :

- M. Edmond Dubrunfaut

— *DES EXPOSITIONS* :

- « Plume et Pinceau » n° 2 et n° 3.

Notre désir de proposer des activités plus diversifiées fut et reste, malheureusement, freiné d'abord par de sérieux problèmes financiers, surtout l'absence de subsides, et par le fait que les propositions d'activités n'obtiennent pas souvent l'intérêt et la participation souhaités de la part des membres de la section. (Un exemple notoire : l'annulation du voyage à Londres prévu afin de visiter l'exposition du Musée de l'Or de Bogota).

En ce qui concerne les activités futures, nous vous présentons le programme suivant :

- l'inauguration du nouveau local du cercle, qui nous a très aimablement été cédé par M. Delvoye, que nous tenons à remercier chaleureusement, de même que M. Tefnin, qui durant 2 ans, a laissé le C.H.A.A. disposer de son Séminaire d'Archéologie Egyptienne et Proche-Orientale;
- Un Festival de Jazz à l'Auditoire Paul-Emile Janson
- Une visite d'exposition d'Estampes Japonaises, guidée par M. Eugène Warmembol
- Le Souper du C.H.A.A.
- Un film de — et commenté par — M. Luc De Heusch
- L'exposition « Plume et Pinceau » pour laquelle tous les étudiants sont cordialement invités à proposer leurs travaux artistiques. Ceux-ci seront gardés et présentés par les membres du C.H.A.A. dans le Patio de Philo et Lettres.
- Pour la prochaine année académique, un festival du film d'Histoire de l'Art et Archéologie, regroupant une vingtaine de films inédits. Pour cette dernière activité, nous faisons appel d'ores et déjà à toutes les personnes intéressées et de bonne volonté.

Nous remercions très vivement professeurs, chercheurs, anciens étudiants et étudiants, qui nous ont soutenus et aidés durant ces quatre ans — tout en regrettant qu'ils ne soient pas plus nombreux.

Pour le Comité,

Françoise Vandeneynde, Présidente  
 Fabienne Vande Meerssche, Vice-Présidente

Pierre Cattelain, ancien étudiant.

## V. NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES DE TRAVAUX DU CORPS ENSEIGNANT ET DES ANCIENS ÉTUDIANTS DE LA SECTION

1. Marie-Louise BASTIN, *Statuettes Tshokwé du héros civilisateur « Tshibinda Ilunga »*. Arnouville, 1978. 1 vol. 21 x 27 cm, 128 p., 33 fig., 1 carte (Supplément à *Arts d'Afrique Noire*, 19).

Le dernier livre de Marie-Louise Bastin recense la totalité des statuettes connues d'un personnage capital de la mythologie des Tshokwé d'Angola. Présentées dans la même attitude, munies des mêmes attributs, elles attirent l'attention par la qualité et l'extravagance de leur conception plastique autant que par la finesse de leur modelé et la beauté de leur patine.

L'ouvrage s'articule selon deux axes, historique et artistique. Dans la première partie, l'auteur retrace l'histoire traditionnelle des Tshokwé et insiste tout particulièrement sur les mythes qui relatent comment arriva parmi eux le grand chasseur Tshibinda Ilunga. Considéré pour cette raison comme héros civilisateur, il apporta aux Tshokwé des techniques de chasse très élaborées et une technologie du métal supérieure à celle qui était la leur.

La deuxième partie, où toutes les œuvres connues sont reproduites en excellentes photographies, est consacrée à l'analyse stylistique, servie par une description minutieuse des pièces et complétée par l'observation que put faire l'auteur,

sur le terrain même, des différents stades de la création plastique actuelle. Exemple — rare dans le domaine africaniste — d'étude d'un groupe iconographique traité comme un ensemble d'œuvres d'art, l'ouvrage permet pleinement, comme le souhaite Marie-Louise Bastin, « d'apprécier de subtiles variations révélatrices de la sensibilité de différents tempéraments d'artistes, et de mieux saisir l'âme et l'esprit créateur du peuple Tshowké » (p. 120).

Anne Tefnin-Leurquin

2. Marie FREDERICQ-LILAR, *L'hôtel Falligan, chef-d'œuvre du rococo gantois*. Bruxelles, Editions de l'Université, 1977. 1 vol. 21,7 x 28 cm, 168 p., 92 fig., (*Université Libre de Bruxelles. Faculté de Philosophie et Lettres, LXV*).

Marie Frédéricq-Lilar, assistante à l'ULB, a publié son mémoire de licence sur l'hôtel Falligan à Gand dans les collections de la Faculté de Philosophie et Lettres; on en connaissait déjà la substance par un copieux résumé illustré paru dans la *Maison d'Hier et d'Aujourd'hui* (n° 16, décembre 1972). Le sujet est intéressant et neuf : la décoration de l'Hôtel Falligan en effet unit en une synthèse originale et réussie les caractères artistiques de la Rocaille Louis XV et du Baroque flamand. Marie Frédéricq s'appuie sur de nombreux documents archivistiques et iconographiques concernant la famille Falligan en général, l'hôtel qu'elle a fait construire peu après 1755 sur le *Kouter* de Gand en particulier.

Une série de clichés de première qualité (reproduits avec grand soin) illustrent de façon éloquente les détails d'architecture et d'ornementation. Marie Frédéricq ne se contente pas de décrire avec précision les motifs peints ou sculptés, elle propose aussi des identifications de leurs auteurs : Pierre-Norbert van Reysschoot, Emmanuel-Pierre van Reysschoot, l'atelier de Christophe Huet; Bernard de Wilde, qu'on suppose être l'architecte de l'hôtel, serait aussi responsable de la décoration des menuiseries.

En annexe, Marie Fredericq publie quelques documents relatifs à l'Hôtel Falligan et fait suivre son étude d'une abondante bibliographie.

Cette belle étude a reçu le prestigieux prix Cailleux. Ceci fait honneur à l'auteur, dixhuitième siècle appréciée mais aussi à la mémoire de son Maître, André Boutemy.

Alain Dierkens

3. Paulo et Laura MORA, Paul PHILIPPOT, *La conservation des peintures murales*. Bologne, Editrice Compositori, 1977. 1 vol. 17,7 x 24,7 cm, XII-539 p., 14 pl. couleurs, 154 pl. n. et bl., 61 fig.

Conçu à l'origine comme base d'un cours sur la conservation des peintures murales organisé par le *Centre International pour la Conservation* et l'*Istituto Centrale del Restauro*, le livre de P. et L. Mora et P. Philippot constitue une référence indispensable à tout historien d'art. On y trouvera en effet, à côté d'un exposé rigoureux des différentes techniques de peinture murale, de leur histoire et des moyens de restauration, des propos nouveaux sur les rapports entre architecture et peinture murale.

Bien des idées exprimées auparavant par P. Philippot dans ses cours, articles ou ouvrages (par exemple, sur la notion de patine, de restauration, sur l'intégra-

tion des lacunes ou encore sur la spécificité de la peinture murale comme moyen d'expression. Cf. *Die Wandmalerei. Entwicklung-Technik-Eigenart*. Vienne-Munich, 1972) trouvent ici leur application, leur développement ou leur justification. Les thèses célèbres d'Otto Demus sur les peintures romane et byzantine ou de S. Sandström sur les « niveaux de réalité » dans la peinture de la Renaissance, sont intégrées et repensées dans le contexte plus large des rapports entre style et technique.

Une illustration abondante et claire (schémas, calques) accompagne et explicite le texte. Une bibliographie systématique et très complète occupe 40 pages en petits caractères.

Des livres tels que celui-ci montrent, s'il en était encore besoin, que l'histoire de l'art et l'esthétique, par l'exploitation de leur caractère original et spécifique, peuvent atteindre une rigueur comparable à celle de l'interprétation historique ou archéologique. Dans cette optique, l'histoire de l'art devient un élément privilégié de la *Geistesgeschichte*, de l'histoire des mentalités.

Alain Dierkens

4. Philippe ROBERTS-JONES, *La peinture irréaliste au XIX<sup>e</sup> siècle*. Fribourg, Office du Livre, 1978. 1 vol. 25,3 x 28,7 cm, 228 p., ill.

Ce très beau volume consacré à la peinture irréaliste au XIX<sup>e</sup> siècle par Ph. Roberts-Jones, Conservateur en chef des Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles, nous livre un itinéraire sensible et personnel dans l'art du XIX<sup>e</sup> siècle. Il est difficile de définir avec précision une œuvre de type irréaliste; suffit-il d'évoquer les mots imaginaire, fantastique, rêve, insolite; d'y opposer les termes positivisme, science et raison? A travers les multiples courants artistiques du XIX<sup>e</sup> siècle, chez les grands précurseurs comme W. Blake, G.D. Friedrich, H. Füssli (révéls au public par les expositions de la *Kunsthalle* d'Hambourg), chez Delacroix ou Moreau, chez les symbolistes comme chez les préraphaélites, l'auteur suit son fil d'Ariane « parcourant » un monde autre, quelquefois plus angoissant, souvent plus poétique.

Si beaucoup de ces œuvres nous sont devenues familières — peut-être trop —, si de nombreuses expositions ont été consacrées à plusieurs artistes présentés dans le livre (par exemple, *La peinture allemande à l'époque du Romantisme*. Paris, 1976-1977; *Le Symbolisme en Europe*. Bruxelles, 1976; *Richard Dadd*. Londres, 1974; *Füssli*. Paris, 1975; *Präraffaeliten*. Francfort, 1974; *Böcklin*. Bâle, 1977; *Klinger*. Rotterdam, 1978; *Autour de Levy-Dhurmer*. Paris, 1973), c'est avec intérêt et une vive curiosité que nous découvrons N. Abilgaard, Samuel Palmer, John Martin, Th. Cole, A. Ryder. Les artistes belges sont bien représentés dans ce survol: de Wiertz à Ensor, Degouve de Nuncques et Khnopff; ce qui permet de fructueuses comparaisons entre les différentes sensibilités. De copieuses légendes accompagnent chaque illustration et permettent une double lecture de ce livre, complété par des notices bibliographiques des principaux artistes et par une bonne bibliographie.

Inutile de souligner davantage le plaisir véritable que tout amoureux du XIX<sup>e</sup> siècle éprouvera à la lecture de ce livre, merveilleusement illustré et écrit dans une langue très pure!

Françoise Aubry

5. André VANRIE. *Bruxelles en gravures*. Anvers-Amsterdam, Standaard Uitgeverij, 1978. 1 vol. 25,5 x 32,6 cm, 115 p., 54 ill. dont 5 en couleurs.

Le premier livre d'art suscité par le « Millénaire » de Bruxelles est dû à André Vanrie, licencié en histoire, histoire de l'art et archéologie et de l'I.P.H.O.S. de notre Université.

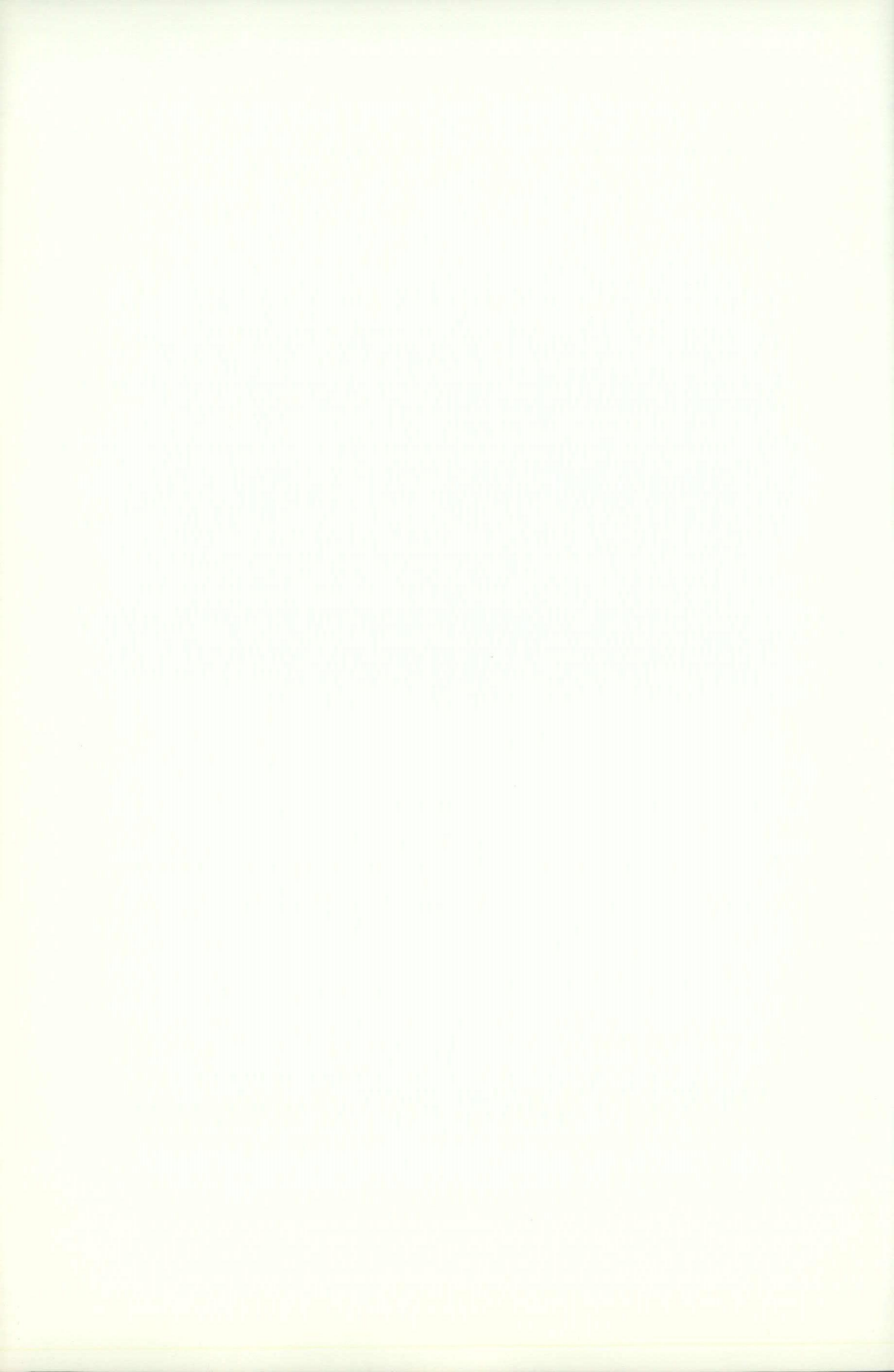
Avec goût et érudition, l'auteur a choisi 54 images — principalement des gravures sur cuivre — pour illustrer l'histoire de Bruxelles, du XV<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle. Deux événements surtout ont retenu l'attention d'A. Vanrie : la destruction de la ville par les troupes du maréchal de Villeroy en 1695 et la révolution belge de 1830. Mais on trouvera aussi d'intéressantes vues de Bruxelles et de ses principaux monuments. Un commentaire sobre et clair accompagne les excellentes reproductions.

Ce volume est précédé d'une préface de Pierre Van Halteren, bourgmestre de Bruxelles, et d'une introduction de Ph. Dasnoy; tous deux soulignent la richesse et la représentativité de l'iconographie bruxelloise ainsi rassemblée.

Il existe aussi une édition néerlandaise du présent ouvrage (*Brussel in oude gravures*); le texte de Ph. Dasnoy y a été remplacé par un autre de la plume d'H. Fayat. La traduction, quant à elle, est nettement déficiente. Pourquoi l'éditeur n'a-t-il pas demandé à l'auteur, pourtant bilingue, de la superviser ?

Alain Dierkens







Adresse : UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES.  
Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie  
50, avenue Franklin Roosevelt (C.P. 175)  
1050 Bruxelles

Prix de vente 1979 : 350 F. (+ 30 F. de port)  
250 F. pour étudiants

Compte Crédit communal : 068 - 0716860 - 57  
(Gérance - Annales - U.L.B.)





## **Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'ULB**

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

### **Protection**

#### **1. Droits d'auteur**

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

Pour les œuvres soumises aux droits d'auteur, les A&B ont pris le soin de conclure un accord avec leurs auteurs ou ayant droits afin de permettre leur numérisation, le cas échéant, leur mise à disposition en ligne et leur utilisation dans les conditions régies par les règles d'utilisation précisées dans le présent texte. Ces conditions particulières d'utilisation, de reproduction et de communication de la copie numérique sont précisées sur la dernière page du document protégé.

#### **2. Responsabilité**

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -. Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination des 'Archives & Bibliothèques de l'ULB' et de l'ULB, ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

#### **3. Localisation**

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom\_du\_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

### **Utilisation**

#### **4. Gratuité**

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

#### **5. Buts poursuivis**

Les copies numériques peuvent être utilisés à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux Archives & Bibliothèques de l'ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre de l'œuvre, le titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur des Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : bibdir@ulb.ac.be.

#### **6. Citation**

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles – Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, titre de la revue ou de l'ouvrage dont l'œuvre est extraite, date et lieu d'édition).

#### **7. Liens profonds**

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

### **Reproduction**

#### **8. Sous format électronique**

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir [Article 3](#)) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les Archives & Bibliothèques.

#### **9. Sur support papier**

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

#### **10. Références**

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références à l'ULB et aux Archives & Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.