

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1980.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1980_000_02_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/>



II
1980

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'IETEREN □ Georges RAEPSAET, *secrétaires de rédaction*. Françoise ROBERTS-JONES □ Charles DELVOYE □ Pierre de MARET □ Michel de WAHA □ Michel GRAULICH □ Paul RASPÉ □ Philippe ROBERTS-JONES, *membres*. Bruno FORNARI, *trésorier*.

Le présent volume a été réalisé avec l'appui du Ministère de l'Education Nationale et de la Culture, du Ministère de la Communauté française et grâce à la subvention allouée par l'Université, au généreux mécénat de Roland Busselen, de la S.A. D'Ieteren et aux nombreuses souscriptions dont plusieurs furent majorées spontanément.

R. TEFNIN

Image, écriture, récit.

A propos de l'art égyptien pharaonique, p. 7

A. VERBANCK-PIÉRARD

Les vases du peintre d'Antiménès aux
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, p. 25

G. RAEPSAET

Rencontre des cultures grecque et scythe
sur les rives Nord de la Mer Noire, p. 41

A. DORSINFANG et M. GRAULICH

Les peintures murales de Cacaxtla et les fouilles
du Grand Temple de Mexico, p. 53

J. BLANKOFF

Les recherches en histoire, archéologie et histoire
de l'art en U.R.S.S., p. 67

M. FRÉDÉRICQ-LILAR

Essai d'attribution des marines de
Corroy-le-Château, p. 79

G. CONRAD von KONRADSHEIM

Prospection géophysique des soubassements
de la cathédrale de Tolède, p. 95

CH. JORDENS

L'Allégorie chez Eugène Simonis à partir de quelques
œuvres de sculpture monumentale à Bruxelles, p. 101

R. BUSINE

A propos de l'exposition « Panorama de l'œuvre
de Paul Klee » au Palais des Beaux-Arts de Charleroi, p. 113

P. RASPÉ

Les débuts de la gravure musicale à Bruxelles
à la fin de l'Ancien Régime, p. 123

Chronique des chantiers archéologiques, p. 135

Chronique, p. 151

EDITORIAL

Dès leur deuxième volume, les **Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie** connaissent l'élargissement qu'ont souhaité leurs fondateurs. Des domaines et des époques non encore abordés dans le tome de 1979, sont étudiés dans celui de 1980, et des contributions plus nombreuses ont permis de représenter les six orientations de la Section. La mission première de la revue a été respectée : les textes de M^{me} A. DORSINFANG et de M. M. GRAULICH, celui de M^{me} M. FREDERICQ-LILAR, ceux de MM. J. BLANKOFF, L. BUSINE, G. RAEPSAET et R. TEFNIN sont issus des activités de recyclage de la Section. La musicologie n'avait pas fait l'objet d'une conférence ; elle est représentée par l'étude de M. P. RASPE qui établit, en outre, un pont entre les arts plastiques et la musique. Les articles de M^{me} A. VERBANCK-PIÉRARD, de M^{lle} Ch. JORDENS et de M. G. CONRAD van KONRADSHEIM témoignent de la collaboration d'anciens étudiants qui préparent actuellement leur thèse de doctorat. Par leur méthode propre, par les œuvres ou les instruments de travail qu'elles révèlent, toutes ces contributions illustrent l'actualité dans nos disciplines, que leur orientation soit davantage archéologique, esthétique ou historique. Enfin à la chronique générale de la Section, à laquelle participent étudiants et anciens, s'est jointe la chronique particulière du Service des Fouilles de l'U.L.B.

La gratitude du comité de rédaction s'adresse aux personnes et aux organismes qui ont permis de réaliser ce volume : les autorités académiques de l'Université, le Ministère de la Communauté française, le Ministère de l'Éducation Nationale, les mécènes et les souscripteurs, les collaborateurs ainsi que tous ceux qui ont contribué à faire connaître les **Annales**.

Lydie HADERMANN-MISGUICH
Présidente de la Section.

IMAGE, ÉCRITURE, RÉCIT

A propos des représentations égyptiennes de la bataille de Qadesh

ROLAND TEFNIN

Nous devons à l'étonnante obsession qu'eurent les anciens Égyptiens de fixer dans des formes impérissables les représentations qu'ils s'étaient données du monde, le répertoire d'images le plus vaste qu'aucune civilisation de l'antiquité ait produit. Cette imagerie abondante et complexe, qui représente l'une des sources majeures de notre connaissance de l'Égypte ancienne, l'égyptologie moderne la met en œuvre selon des approches diverses, mais souvent peu définies méthodologiquement. Deux tendances principales s'aperçoivent, qui peuvent être désignées comme représentant, l'une, la démarche de l'historien, l'autre, celle de l'historien de l'art. Inverses par les procédures d'analyse utilisées, ces deux démarches ont en commun l'application à la matière figurative d'un filtrage qui l'appauvrit en faisant éclater son unité profonde. Ainsi l'historien, désireux de retrouver dans l'image — à la fois grâce à elle et malgré elle — des informations sur des faits culturels étrangers à l'expression figurative, élimine du message le plan entier des signifiants pour ne viser que des contenus. L'image est tenue pour lisible immédiatement, sans aucun apprentissage, en vertu d'une acceptation implicite de la validité du code analogique de la représentation. Ainsi que j'ai tenté de le montrer ailleurs, cette attitude comporte un risque sérieux de distorsion historique, par la méconnaissance qu'elle suppose des interactions entre les différents niveaux de signification, et par l'amalgame qu'elle opère entre signifiés du langage figuratif et référents naturels¹. A l'opposé, la recherche de l'historien de l'art se porte principalement vers le plan des signifiants, c'est-à-dire des formes. Confronté à un ensemble de notions telles que « art », « artiste », « chef-d'œuvre », etc. pour lesquelles il ne dispose que de définitions occidentales difficiles à exporter dans le domaine égyptien ancien, sinon pour la commodité d'exposés géné-

¹ Image et Histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne, dans *Chronique d'Égypte*, LIV, n° 108 (1979), sous presse.

raux, l'historien de l'art tend à construire un discours essentiellement subjectif et empirique où la référence, consciente ou non, à la tradition occidentale, tient lieu de justification méthodologique². Les modes fondamentaux de représentation de l'espace et du temps en fournissent les exemples les plus caractéristiques. Système de transposition des objets naturels dans le monde strictement bidimensionnel de l'image, les « conventions » de dessin se trouvent le plus souvent qualifiées négativement comme produits d'un traditionalisme et attribuées à une sorte d'incapacité à percevoir les relations réelles entre les objets. A cet égard, on peut tenir pour très révélatrice de l'eurocentrisme latent du discours la recherche par l'histoire de l'art pharaonique de prétendues « tentatives », d'« essais malheureusement avortés » auxquels se seraient livrés les anciens Égyptiens, en vue d'une représentation « plus correcte » du réel. Perspective et narrativité, manifestations spatiale et temporelle de la mimésis qui anime la tradition occidentale, se trouvent ainsi posées, plus ou moins ouvertement, comme l'aboutissement obligé d'une problématique universelle de l'image.

A cet obstacle épistémologique échappe une œuvre magistrale, le *Von ägyptischer Kunst* d'Heinrich Schäfer, que la difficulté de sa langue rendit malheureusement à peu près inaccessible aux chercheurs non allemands jusqu'à la récente parution d'une excellente traduction anglaise³. Abandonnant le point de vue diachronique qui est celui de l'immense majorité des travaux sur l'art égyptien, Schäfer procéda à une investigation minutieuse des conditions formelles de la représentation et constitua de la sorte la première entreprise d'analyse objective des unités significantes du langage figuratif égyptien. La voie d'un décodage rigoureux de l'image était tracée. Elle ne fut malheureusement guère fréquentée. A partir des bases théoriques plus précises fournies par la linguistique, il semble que l'on puisse aujourd'hui proposer de la développer en envisageant la fondation d'une véritable sémiologie de l'image égyptienne, comme une discipline qui se proposerait de définir scientifiquement le fonctionnement du langage figuratif pharaonique. Les problèmes fondamentaux d'une telle recherche résident dans le découpage des ensembles figurés en unités stables et dans l'étude des règles d'articulation par lesquelles ces unités se combinent pour produire les significations. En croisant les deux axes expression-contenu et unité-structure, on obtient le schéma suivant qui esquisse grossièrement les orientations de l'analyse à entreprendre⁴:

	<i>paradigmatique</i>	<i>syntagmatique</i>
<i>expression</i>	unités significantes	structures significantes
<i>contenu</i>	unités sémantiques	structures sémantiques

² A. LEROI-GOURHAN, L'histoire sans textes, dans *L'histoire et ses méthodes* (Paris, Pléiade, 1961), p. 241.

³ H. SCHÄFER, *Von ägyptischer Kunst. Eine Grundlage*, Leipzig 1918¹-Wiesbaden 1963⁴. Traduction par John BAINES sous le titre *Principles of Egyptian Art*, Oxford, 1974.

⁴ Cf. J. COURTÈS, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive* (Paris, 1976), pp. 38-43.

Si Schäfer a largement développé, sous d'autres formulations, l'étude des unités du plan de l'expression, il n'a que très partiellement envisagé la question des structures, et l'analyse devrait, dans ce domaine, être reprise à la base, à partir d'une autre question fondamentale, celle de la clôture des ensembles signifiants et de leur hiérarchisation au sein de l'espace architectural qui constitue leur support pratiquement obligé. Enfin, la question des unités de contenu et de leur mode d'association syntagmatique n'a fait l'objet que de rares études systématiques, presque toutes limitées d'ailleurs aux représentations rituelles des grands temples gréco-romains ⁵.

Certes, la qualification de l'activité imageante comme relevant d'un langage et l'application à une sémiologie du figuratif d'outils conceptuels élaborés dans le champ de la linguistique ne vont pas sans poser de nombreux problèmes théoriques encore incomplètement résolus. Ces problèmes sont devenus classiques : ils concernent entre autres la linéarité du signifiant linguistique, la double articulation propre aux langues naturelles ou encore la délimitation d'unités discrètes. Il serait naïf d'ignorer leur gravité méthodologique, mais il ne paraîtrait pas plus efficace de s'en autoriser pour refuser toute existence scientifique à une sémiologie des images. Sans vouloir approfondir ici une telle discussion ⁶, nous remarquerons que ces problèmes liés à la définition du système de l'image comme langage se posent en termes fort différents et avec une acuité très variable, selon les domaines chronologiques de l'histoire de l'art. On comprend sans peine que, pour les œuvres appartenant aux derniers siècles de la tradition occidentale, le caractère individuel de la production des messages et l'ouverture sémique qui en résulte rendent particulièrement délicate une analyse sémiotique. Dans ce cas en effet, ce n'est pas la production entière d'une époque ou d'une civilisation qui se constitue selon un code autonome, mais l'œuvre d'un artiste, voire même, au sein de cette œuvre, chaque image, chaque forme, objets volontairement ouverts à d'innombrables lectures. On rencontre à l'inverse un terrain beaucoup plus favorable lorsque l'objet figuré est produit par un système collectif, fondé sur des règles stables, canoniques, et dont l'artiste, le plus souvent anonyme, ne fait en somme qu'actualiser le potentiel expressif. La relation de l'image et du système reflète alors très exactement l'opposition classique établie par Saussure entre la *langue* comme code de caractère social, normatif, et la *parole*, mise en œuvre de ce code par le sujet parlant. Dans une typologie des systèmes figuratifs, les images de l'Égypte ancienne entreraient bien évidemment dans la seconde catégorie, y rejoignant par exemple ces peintures faciales des Caduveo étudiées par Lévi-Strauss ⁷ ou les icônes russes dont l'analyse sémiotique a été donnée par

⁵ Par exemple les réflexions de Ph. DERCHAIN, La religion égyptienne, dans *Histoire des Religions I* (Paris, 1970), pp. 67, 75-77, 80-81, 93-95 et passim.

⁶ Voir Louis MARIN, *Études sémiologiques. Écritures, peintures* (Paris, 1971), pp. 15-43 («Éléments pour une sémiologie picturale») et pp. 45-60 («Le discours de la figure»).

⁷ *Anthropologie structurale* (Paris, 1958), chap. XIII, pp. 269-294, et *Tristes Tropiques* (Paris, 1955), pp. 193-224.

B. Ouspensky⁸.

On a choisi d'analyser, à titre d'expérience, l'ensemble que constituent les représentations, textuelles et figuratives, d'un événement important dans l'histoire du Nouvel Empire, la bataille qui opposa, à Qadesh en Syrie, Égyptiens et Hittites sous le règne de Ramsès II. Ce choix doit être expliqué. Il résulte de l'examen du problème le plus difficile qui se pose au départ de toute analyse sémiotique de l'image, celui du découpage du syntagme visuel en unités significatives, de forme et de sens. « Si, dit L. Marin, le problème fondamental que pose une sémiologie du visible dans sa représentation est la possibilité d'un discours qui en reprenne au moins partiellement le sens, il est sans doute essentiel de soumettre à l'étude des œuvres où du discours à la fois figure et signifie »⁹. L'usage, comme objet d'étude, d'un texte bilingue écriture/image permet en somme de procéder d'abord, en utilisant les méthodes linguistiques, au découpage de la matière textuelle en unités distinctives, ensuite d'analyser l'organisation structurale, narrative et sémantique, de ces unités au sein du discours, enfin, utilisant la structure linguistique comme un relais vers l'analyse des images, de rechercher les correspondants, dans les textes figuratifs, des unités et des structures ainsi déterminées. Il ne s'agit là certes que d'une procédure expérimentale. Elle pourrait même, a priori, sembler en contradiction avec l'une des thèses fondamentales de la linguistique structurale, thèse qui affirme la nature arbitraire du découpage effectué par le langage dans la réalité extralinguistique. Déjà présente chez Saussure, cette thèse fut reprise par A. Martinet qui démontra la variation de l'organisation tant phonologique que sémantique d'une langue à l'autre¹⁰. Les variations constatées s'opèrent toutefois dans ce cas entre langues naturelles appartenant à des cultures différentes. Dans le cas de bilinguisme qui nous occupe, les langages concernés, différents par la nature physique des moyens expressifs, renvoient aux signifiés d'une même culture et utilisent pour une même appréhension du monde un seul arsenal conceptuel¹¹. L'hypothèse d'une articulation semblable des champs sémantiques de l'image et du texte paraît ainsi suffisamment fondée pour que l'expérience vaille la peine d'être tentée.

La bataille dite de Qadesh mit aux prises, vers 1285 avant notre ère, une armée égyptienne conduite par Ramsès II et une armée de coalisés syriens et hittites ayant à sa tête le roi hittite Muwatalli. La rencontre, qui eut lieu sous les murs de la ville syrienne de Qadesh, au sud-ouest de l'actuelle Homs, semble n'avoir été qu'à demi favorable au roi égyptien. Il ne prit pas la ville et son influence dans les provinces syriennes ne paraît pas s'être trouvée renforcée à

⁸ *The Semiotics of the Russian Icon*, Lisse, 1976 (PdR Press Publications in Semiotics of Art, 3).

⁹ Notes sur une médaille et une gravure, dans *Études sémiologiques* (Paris, 1971), p. 121. Cf. *Éléments pour une sémiologie picturale*, dans *idem*, pp. 23-25.

¹⁰ A. MARTINET, *Éléments de linguistique générale* (Paris, 1961), pp. 53-54, et L. HJELMSLEV, *Prologomènes à une théorie du langage* (Paris, 1968), pp. 73-82.

¹¹ Voir la remarquable démonstration de E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scolastique* (Paris, 1967) et la postface de Pierre BOURDIEU, pp. 135-167.

la suite de cette action. Si l'histoire moderne émet quelques doutes quant à la réalité du triomphe égyptien, il importe de se souvenir pour bien comprendre la suite que l'événement fut montré par la propagande égyptienne comme un remarquable exploit personnel du roi, et, à ce titre, représenté en textes et en images plus souvent qu'aucun autre du règne. Les sources écrites consistent en deux textes, dits le « Poème » et le « Bulletin », connus chacun par plusieurs versions pratiquement identiques. On peut leur adjoindre l'ensemble des légendes accompagnant les images, légendes qui ne constituent pas, elles, un texte suivi. Les représentations figurées, qui sont probablement loin de nous être toutes parvenues, consistent en vastes bas-reliefs gravés sur des pylônes ou des murs extérieurs de temples. Elles paraissent avoir été toutes différentes les unes des autres. Les mieux préservées figurent aux pylônes de Louxor, aux premier et second pylônes ainsi qu'au mur nord de la seconde cour du Ramesseum, et au mur nord de la salle hypostyle du Grand Temple d'Abou Simbel. Des vestiges très incomplets de représentations de la même bataille subsistent à Abydos et à Karnak. Outre l'édition monumentale de Charles Kuentz¹², qui reste la base de toute recherche, les représentations textuelles et figurées de la bataille ont fait l'objet de plusieurs études, parmi lesquelles il convient de mentionner tout particulièrement l'examen d'ensemble auquel se sont livrés à un demi siècle de distance J.H. Breasted¹³ et A.H. Gardiner¹⁴.

Dans l'esprit de Breasted, il s'agit avant tout de fournir des matériaux à l'histoire militaire, donc de rétablir le déroulement historique de la bataille et de dégager des documents un compte rendu stratégique cohérent. Toutefois, comme textes et images transmis par les anciens Égyptiens n'ont que bien peu de rapport avec un reportage moderne, l'auteur procède à un minutieux filtrage destiné à éliminer toute notation non événementielle, c'est-à-dire en fait la quasi-totalité du champ sémantique — pourtant très riche, ainsi qu'on le verra plus loin — et le plan entier des signifiants figuratifs. Dans l'optique de Breasted en effet, l'organisation particulière du plan de la signification est perçue négativement, comme un obstacle au libre jeu du narratif. Ainsi, dit-il, « les différentes versions figurées sont si incohérentes les unes par rapport aux autres que le cours de la bataille doit être déterminé indépendamment d'elles. La cause en est l'incapacité bien connue de l'artiste égyptien à préserver les relations spatiales exactes entre les différentes parties d'une scène, ce qui aurait exigé la connaissance de la perspective »¹⁵. Il reconnaît toutefois implicitement l'existence d'une autre logique de la représentation lorsqu'il note : « Ainsi, sans aucun souci du temps ou de l'espace, divers épisodes se trouvent-ils groupés lâchement autour d'un centre plus important »¹⁶. Mais cette organisation particulière, différente, est jugée infirme, au nom de la perspective et

¹² *La bataille de Qadach. Les textes et les bas-reliefs*, Le Caire, 1928 (Mémoires publiés par les membres de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, LV).

¹³ *The Battle of Kadesh. A Study in the Earliest Known Military Strategy*, Chicago, 1903.

¹⁴ *The Kadesh Inscriptions of Ramesses II*, Oxford, 1960.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 7.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 41.

de la narrativité occidentales, auxquelles référence est faite à plusieurs reprises.

L'étude d'A.H. Gardiner consiste pour l'essentiel en une traduction commentée discutant un certain nombre de points historiques de détail et des questions de terminologie littéraire qu'il ne nous appartient pas de relever ici. L'orientation de l'analyse reste principalement événementielle. Les faits militaires, topographiques ou stratégiques, sont isolés, comme dans l'étude de Breasted, et investis d'une signification historique essentielle. Le contenu non historique est purement et simplement négligé, comme relevant de l'accessoire, de la fioriture. Après avoir justement noté la complémentarité indissoluble des images et des textes, Gardiner félicite les scribes et les artistes de Ramsès pour « l'invention d'une technique entièrement nouvelle de narration qui rappelle la tragédie grecque ou le film moderne »¹⁷ et souligne la remarquable précision, selon lui, des informations historiques et de la peinture des sentiments de Ramsès face à l'ennemi, traits qui font « du compte rendu par Ramsès II de sa guerre hittite un phénomène unique dans la littérature égyptienne et peut-être même dans toute littérature »¹⁸. L'enthousiasme de Gardiner, on le voit, est motivé par la perception d'une modernité. La différence est annulée, l'Égypte n'est plus *autre*. Elle s'aligne sur la Grèce et l'Occident en accédant enfin à la narration et à la psychologie individuelle. On reconnaît bien clairement à l'œuvre, dans ces appréciations ethnocentristes, l'obstacle épistémologique mentionné plus haut.

Dans ces conditions, il paraît nécessaire de reprendre l'analyse sur de nouvelles bases méthodologiques, en cherchant à repérer la totalité des unités sémantiques qui constituent la substance profonde du texte et à retrouver sous la narrativité superficielle les grandes articulations fonctionnelles qui les organisent¹⁹. Le projet est vaste, et son développement dépasserait largement l'étendue impartie à cet article. C'est donc une esquisse de ce que pourrait être une étude réellement approfondie que nous présentons ici, sans nous dissimuler le caractère parfois excessivement simplifié du propos.

Il s'agira, dans un premier temps, de procéder à une lecture des deux textes littéraires, « Bulletin » et « Poème », considérés comme une seule entité puisque se complétant absolument l'un l'autre, sans contradiction. Cette lecture visera, d'une part, à isoler les rôles entre lesquels se distribue la matière narrative, d'autre part, à repérer et à regrouper en ensembles ou mieux en axes clairement définis les notations sémiques qui, apparues au fur et à mesure du déroulement du texte, composent peu à peu l'investissement sémantique de ces rôles. Il y aurait sans doute grand intérêt à étudier le moment d'apparition de chacune de ces notations, la gradation qu'elles composent, en somme la dyna-

¹⁷ *Op. cit.*, p. 53.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ La méthode utilisée ici se fonde sur les recherches conduites par A.J. GREIMAS, *Sémantique structurale* (Paris, 1970) et *Du Sens* (Paris, 1966), et par Cl. BRÉMOND, *Logique du Récit* (Paris, 1973), dans la lignée de l'ouvrage classique de W. PROPP, *La morphologie du conte populaire russe* (Paris, 1965, traduction du texte russe daté de 1928). Voir aussi l'ouvrage didactique de J. COURTÈS, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, 1976.

mique même de la constitution paradigmatique²⁰. Nous nous contenterons ici de présenter les champs sémantiques tels que constitués dans leur totalité et présents à l'esprit du lecteur/auditeur lorsque s'éteint le dernier mot du texte. Les personnages mis en scène apparaissent, à en établir la liste, relativement nombreux. On peut énumérer, du côté égyptien, Ramsès II, son armée, les troupes d'Amor, les Shardanes, les officiers, le vizir, l'écuyer Menna et le dieu Amon ; du côté hittite, le roi de Hatti, son armée et ses alliés, deux bédouins Shosou et deux éclaireurs. Si l'on établit ensuite le répertoire des qualités attribuées, en dehors de toute fonction narrative, à ces personnages, on constate que Ramsès II et le roi hittite sont seuls l'objet d'un réel investissement sémantique. Des autres personnages nommés, on ne dit rien. Ils n'ont ni couleur ni substance et représentent dans le récit des éléments purement fonctionnels, permettant le progrès de l'action. En somme, du point de vue sémique, le texte s'organise à l'évidence sur une antithèse fondamentale, celle qui pose Ramsès comme sujet et le roi de Hatti comme anti-sujet et anti-pharaon. On en jugera par le tableau suivant, qui tente une première description systématique des axes sémantiques²¹ :

du côté de Ramsès

- jeunesse, beauté, majesté, gloire, activité, efficacité et rapidité intellectuelles
- audace, force physique, puissance au combat, irrésistibilité, imprévisibilité, invulnérabilité, le roi est le rempart de son armée et de l'Égypte
- discrétion, modestie, générosité, justice, piété
- universalité, unicité
- métaphores :
bouclier, rempart
taureau, lion, griffon, faucon
or, cuivre, fer
feu
- divinités associées :
Amon, Atoum, Montou, Sou-
tekh, Baâl, Rê, Sekhmet, Oudjît

du côté des Hittites

- ridicule, infériorité
- peur, lâcheté, vulnérabilité, l'armée est le rempart du roi
- fourberie, impiété
- forces coalisées
- métaphores :
—
crocodiles, sauterelles
sable, paille
eau
- divinités associées :
néant

²⁰ R. BARTHES, *S/Z* (Paris, 1970), pp. 9-23.

²¹ Faute de place, il n'est pas possible de fournir les renvois détaillés aux textes. Le lecteur les rétablira sans peine à la lecture des traductions fournies par les principales anthologies de la littérature égyptienne, par exemple A. ERMAN, *The ancient Egyptians. A Sourcebook of their Writings* (New York, 1966), pp. 260-270, S. DONADONI, *La letteratura egizia* (Florence-Milan, 1967), pp. 224-231, M. LICHTHEIM, *Ancient Egyptian Literature II. The New Kingdom* (Berkeley, 1976), pp. 57-72.

On peut le constater, le roi d'Égypte et son ennemi ne se trouvent définis par aucune qualité individuelle. La structure antithétique se construit à différents niveaux, de l'institutionnel au cosmique, du physique au moral, du temporel au spatial, de l'animé à l'inanimé, de l'humain au divin, par une sorte de croisement continu des axes sémantiques. Le propos apparaît théorique et nullement circonstanciel. S'il était possible de développer ici l'histoire des différents sèmes, on pourrait montrer que les textes de la bataille de Qadesh cristallisent dans une forme impeccable, véritable architecture du sens, la philosophie la plus traditionnelle quant à la place de l'Égypte dans le monde et au rôle cosmique de la royauté pharaonique²².

La même rigueur formelle s'observe à l'étude de la structure non plus sémique mais narrative du texte. Rien de plus élémentaire, de ce point de vue, que les récits de campagne des prédécesseurs de Ramsès. L'objet de la quête étant évidemment la victoire, le sujet royal y atteint sans difficultés, en vertu de la supériorité naturelle de l'Égypte, de la domination virtuelle qu'elle exerce sur les « Neuf Arcs ». Structuralement, le récit correspond au schéma simple :

$$(S1 \text{ U } O \text{ N } S2) \rightarrow (S1 \text{ N } O \text{ U } S2)$$

où S1 est le roi d'Égypte, S2 le chef ennemi et O la victoire. Le récit de la campagne de l'an 5 de Ramsès, dont la bataille de Qadesh constitue le moment décisif, présente au premier abord plus de complexité. Afin de rendre compréhensible l'analyse du récit, il convient d'en donner d'abord un simple résumé :

En l'an 5 du règne, une armée égyptienne menée par Ramsès II en personne se met en route vers la Syrie-Palestine. L'objectif est la ville de Qadesh, sur l'Oronte.

Induit en erreur par deux bédouins Shosou, Ramsès croit les forces hittites et coalisées retirées en Syrie du Nord, dans la région d'Alep. Celles-ci sont cependant cachées derrière Qadesh.

Ramsès, qui ignore ce fait, marche vers la ville à allure accélérée, éti- rant son armée. Une division seulement l'accompagne, les autres sui- vent à distance.

Tandis qu'on installe le camp à côté de Qadesh, deux espions captu- rés révèlent la trahison de l'ennemi. En même temps, les chars hittites franchissent l'Oronte en masse et se jettent sur le camp égyptien. Les soldats de Ramsès affolés se débandent.

Lorsqu'il voit la situation désespérée, Ramsès adjure son père Amon de soutenir son bras, se jette, seul, dans la mêlée et fait reculer l'ennemi par des charges fougueuses.

A la tombée du soir, les soldats égyptiens regagnent le camp et Ram- sès leur reproche amèrement leur défection.

²² Sur ce thème, Ph. DERCHAIN, *Le rôle du roi d'Égypte dans le maintien de l'ordre cosmique*, dans *Le Pouvoir et le Sacré* (Bruxelles, 1962), pp. 61-73.

Le lendemain, l'armée, conduite par le Pharaon, parachève sa victoire sur les Hittites, dont le roi envoie une lettre de soumission.

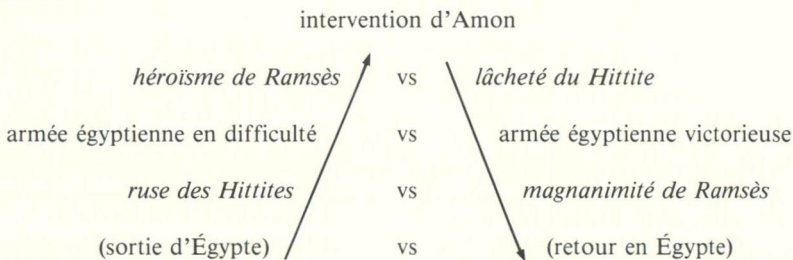
Retour des troupes égyptiennes dans le Delta du Nil.

Si l'on analyse le déroulement narratif qui vient d'être résumé, et si on le compare au schéma type indiqué plus haut, on s'aperçoit que ce dernier correspond très exactement au début et à la fin du récit de Ramsès, mais qu'au centre du texte s'introduit un second récit structurellement identique au premier, dont le sujet n'est plus l'armée égyptienne conduite par le roi, mais le roi héroïque soutenu par Amon. On peut transcrire ce schéma sous la forme suivante, S représentant le premier sujet (armée conduite par Ramsès) et Σ le second (Ramsès soutenu par Amon).

$$S U O \rightarrow (\Sigma U O \rightarrow \Sigma N O) \rightarrow S N O$$

Le redoublement, on s'en aperçoit, est riche et signification. Du sujet primaire au sujet secondaire, une décantation prend place, qui décharge de toute fonction dans le récit les personnages autres que le roi (armée, officiers, princes, etc.) en même temps que s'accomplit la mutation d'un plausible et banal récit de bataille en une épopée fabuleuse centrée sur un héros que les dieux ont doté d'une puissance surnaturelle. Cette concentration de la qualité de sujet dans la seule personne de Ramsès correspond bien, en outre, à l'hypertrophie, constatée plus haut, du champ sémantique royal. Peut-être, à force de croire au réalisme des discours n'a-t-on pas assez vu que la fuite peu glorieuse de l'armée égyptienne était la condition nécessaire de la métamorphose. Sa faiblesse n'est d'ailleurs que passagère puisque le retour, *in fine*, au récit traditionnel permet de souligner la participation de toute l'armée à la victoire finale.

Pour décrire plus complètement la structure du récit, il convient encore de reconnaître la nature des modalités que le texte confère aux transformations narratives. Là encore, une antithèse se met en place bien clairement. C'est la *ruse* du Hittite, rendue effective par le faux message des Shosou, qui déclenche le drame et place l'armée égyptienne et Ramsès en situation passagère d'infériorité. Mais c'est le *courage* de Ramsès et sa *piété* qui lui valent l'aide miraculeuse d'Amon et une victoire définitive. Structure narrative et structure sémantique se combinent : l'antithèse morale est donnée comme moteur de l'action.



A nouveau, il nous entraînerait trop loin de développer les antécédents historiques d'un tel système. Il suffira de remarquer que l'axe moral fourberie/lâcheté vs héroïsme/droiture constitue un lieu commun de la pensée égyptienne lorsqu'il s'agit de qualifier, par rapport à l'Égypte, les pays étrangers, et qu'il serait certainement erroné de tenir tant le courage de Ramsès que la ruse du Hittite pour des traits de caractère dépeignant des personnages historiques. Le roi hittite, en l'occurrence Muwatalli — qui, de façon significative, n'est jamais désigné par son nom dans les récits de la bataille —, reproduit clairement, dans son comportement, le stéréotype de l'Asiatique dissimulé, fourbe, attaquant par surprise. Les lois égyptiennes de la guerre condamnaient le recours à la tromperie. Piankhi le rappelle dans un texte célèbre, recommandant même d'attendre, avant d'engager le combat, que l'ennemi ait formé sa ligne de bataille²³. Mais l'Asiatique est réputé ne pas jouer le jeu. Parmi d'autres notations qu'il faudrait rassembler, on rappellera les paroles prêtées au roi Khéty qui vécut quelque neuf cents ans avant Ramsès : « Le misérable Asiatique combat depuis le temps d'Horus, jamais victorieux, jamais vaincu. Comme un brigand, il ne fait pas savoir le jour du combat »²⁴. A l'inverse, l'audace solitaire du Pharaon, qui lui assure une supériorité morale indiscutable non seulement sur l'ennemi mais sur ses propres troupes, représente l'un des clichés de l'idéologie royale égyptienne depuis les origines. On rappellera, parmi les nombreux récits de campagnes du Nouvel Empire, le récit de la première campagne de Touthmosis III, centré sur la bataille de Mégiddo²⁵. Il s'agit ici de décider de la route à suivre : route de montagne, directe mais dangereuse, parce qu'elle oblige à marcher en colonne, ou route détournée, plus longue mais sûre. Contre l'avis de ses officiers, qui conseillent la prudence, Touthmosis choisit le risque et la route droite. Il s'engage dans le défilé à la tête de son armée. Amon le protège et lui ouvre le chemin. Cette victoire morale sera suivie par la victoire militaire : les ennemis seront pris comme poissons au filet. On le voit, les principaux traits du comportement de Ramsès figurent déjà dans ce texte, choix de la voie droite, marche en tête de l'armée, héroïsme au combat. Une analyse plus poussée montrerait la communauté du fonds narratif et idéologique, mais mettrait en lumière aussi ce qui doit être l'innovation la plus remarquable du texte ramesside, à savoir le développement d'un anti-sujet et la construction d'un système binaire, organisant la matière sémantique et narrative avec une rigueur jamais atteinte jusque-là. La constatation de l'existence de telles structures, la prise de conscience de la multiplicité des codes mis en jeu provoquent simultanément l'éloignement du référent événementiel ou historique. A la limite, on pourrait être tenté de dénier au récit une quelconque historicité. Même si c'est sans doute aller trop loin, même si un certain vécu historique doit résider au point de départ de

²³ *Urk.* III,8. A.H. GARDINER, Piankhi's Instructions to his Army, dans *JEA* 21 (1935), pp. 219-223.

²⁴ Instructions au roi Merikarê, cf. M. LICHTHEIM, *op. cit.*, I, p. 104 ; A. ERMAN, *op. cit.*, p. 81 ; S. DONADONI, *op. cit.*, p. 84.

²⁵ M. LICHTHEIM, *op. cit.*, II, pp. 29-35.

toute cette élaboration, quand événements et personnages composent l'illustration si parfaite d'une idéologie, que penser de la validité du témoignage ?

Il est temps d'en venir à présent à l'examen des représentations figurées, bas-reliefs monumentaux que Ramsès II fit composer pour illustrer cette bataille et célébrer sa gloire. La plus récente description de ces reliefs, due à G.A. Gaballa, dans un ouvrage intitulé *Narrative in Egyptian Art*, s'achève par le jugement suivant, bien caractéristique de l'esprit qui préside trop souvent au commentaire des images²⁶ : « Quand les artistes se mirent à traduire ces événements en bas-reliefs, ils rencontrèrent un certain nombre de difficultés résultant d'une part de la différence de nature d'expression entre l'art et la littérature, et, par ailleurs, des méthodes conventionnelles de l'art égyptien en particulier. Cependant, ils obtinrent un bon succès (...) Ils se donnèrent beaucoup de mal pour montrer les traits topographiques du site de la bataille (...) Le thème traditionnel du roi-dieu dominateur, toujours victorieux, n'est pas explicitement représenté dans ces reliefs. Au contraire, nous avons l'image d'un homme courageux entouré par un ennemi obstiné. La nature transcendante du roi et la qualité atemporelle des actes qu'il accomplit sont presque entièrement ignorés (...) En conclusion, dans les scènes de Qadesh, nous trouvons, pour la première fois, que ce qui attire l'œil du spectateur n'est plus la figure dominante du roi mais la représentation panoramique de la bataille (...) Ceci donne à la scène toutes les qualités de la narration picturale ». Il n'est pas besoin d'insister longuement : rejet des « conventions » de dessin, réalisme topographique, psychologie individuelle, cohérence temporelle et spatiale représentent, dans l'esprit de l'auteur, des qualités particulièrement louables et auxquelles, pour une fois dans leur histoire, les artistes égyptiens surent ici partiellement atteindre...

Etudier systématiquement et objectivement toutes ces images demanderait de longs développements. A titre d'exemple, nous choisirons d'analyser seulement la représentation conservée intacte au pylône d'entrée du temple de Louxor²⁷.

Première particularité remarquable, l'ensemble d'images représentant la bataille comporte, non seulement à Louxor mais dans tout les autres cas, deux panneaux distincts, dits « Camp » et « Bataille », alternés sur les deux massifs du pylône ou, comme au Grand Temple d'Abou Simbel et pour des raisons propres à l'architecture du lieu, superposés sur la même paroi²⁸. Cette articulation à deux volets résulte vraisemblablement d'une conception de l'image liée aux données de l'espace architectural, à savoir l'organisation du pylône du temple égyptien en deux massifs symétriques encadrant l'axe du sanctuaire. Rien dans le récit textuel ne suggère une telle dualité. Nous percevons donc là, dès l'abord, l'effet de conditions particulières à l'expression figurative, à savoir ici sa liaison à un contexte architectural qui contribue à l'informer.

²⁶ (Mainz, 1976), p. 119.

²⁷ Ch. KUENTZ, *op. cit.*, pl. XXXII-XXXV ; J.H. BREASTED, *op. cit.*, pl. IV-V.

²⁸ J.H. BREASTED, *op. cit.*, pl. VI.

Il serait excessif toutefois de tenir l'effet du contexte pour contraignant. On s'aperçoit bien du contraire lorsqu'on observe que chacune des deux moitiés de cet ensemble, inscrite naturellement dans la surface trapézoïdale du pylône, organise un champ figuratif nullement trapézoïdal mais perçu comme idéalement rectangulaire. De subtiles corrections dans la disposition des figures réalisent cette adaptation : que l'on observe, par exemple, au bord droit de la fig. 1, l'étirement progressif et presque imperceptible des corps de chevaux et des attelages, qui permet un passage insensible de l'obliquité de la limite architecturale à la verticalité idéale de la limite de l'image.

La scène dite du « Camp » (fig. 1) articule cet espace senti comme rectangulaire au moyen d'une structure doublement tripartite. Verticalement, deux frises encadrent une zone médiane comme feraient, en architecture, une corniche et un soubassement. Dans le sens horizontal, chacune de ces composantes s'organise également d'une façon clairement tripartite. La « corniche » présente trois sections égales et symétriques : de chaque extrémité, une file de chars s'élançe vers une mêlée centrale, tandis qu'à la charnière de ces trois zones, deux chevaux croisés constituent en quelque sorte l'idéogramme de la rencontre. Au « soubassement », avec un peu moins de symétrie, une disposition semblable s'observe : fantassins à gauche (en deux sous-groupes symétriques), chars égyptiens au centre galopant vers la droite, chars hittites à droite galopant vers la gauche. Aucun réalisme topographique bien entendu dans ces dispositions qui relèvent d'un souci d'organisation formelle d'esprit architectural et du goût, constant en Égypte, d'une définition claire des limites spatiales. La zone médiane reproduit et développe la même structure ternaire. Trois tableaux rectangulaires la composent. Celui du centre, limité par le plan même du camp égyptien, que matérialisent les alignements de boucliers, s'articule en deux triangles rectangles qui contiennent, l'un (en bas à droite), la représentation d'activités paisibles (« le camp vaque à ses occupations »), l'autre (en haut à gauche), le prolongement de la mêlée qui anime le centre de la « corniche » (« le camp est attaqué »). Une file de six chars au galop matérialise à peu près exactement cette charnière diagonale. Les légendes portées sur la scène parallèle du Ramesseum précisent qu'il s'agit de notables et de princes²⁹. Moyen fort habile, et purement graphique, de lier l'action de la « corniche » et celle du tableau central, le premier cheval de cette file oblique vient s'opposer antithétiquement au premier cheval hittite de la « corniche ».

Le tableau de gauche montre Ramsès, assis en majesté, face à deux groupes de figures superposées. En bas, les officiers, dont la diversité des gestes indique le désarroi, apportent un message au Pharaon. Le geste de ce dernier, main nonchalamment tendue vers le groupe agité, doit signifier par contraste le calme qui habite le souverain. Au sous-registre supérieur, un char vide indique, par son orientation inverse de celle des officiers et par l'attitude respectueuse du palefrenier, la proximité du départ, donc l'imminence de l'action royale. Enfin, sous les pieds du roi et comme accroché à son registre, un

²⁹ A.H. GARDINER, *op. cit.*, p. 36, R9-10.

groupe de très petites dimensions montre une scène de bastonnade, qui a pour fonction de préciser l'origine du message, dont la teneur dramatique et le caractère d'urgence sont soulignés par l'ensemble principal. Ainsi se dessine une chaîne informative émission-transmission-réception-action, absolument complète et logique, mais qu'il serait insuffisant de décrire comme visant exclusivement à la narrativité. Les proportions relatives des personnages (roi > officiers et serviteurs > espions), ainsi que les symboles environnant la figure royale (signe du ciel, disque solaire, flabellum, sceptre) visent des signifiés qui n'appartiennent pas à l'événement survenu à Qadesh, mais, bien plus largement, à une définition théorique de la royauté.

Le dernier des trois volets qui composent cette paroi n'est pas le moins intéressant, malgré son apparente simplicité. Contrairement au tableau médian parfaitement centré sur le rectangle de la tente royale et barré diagonalement, contrairement aussi au tableau royal structuré horizontalement, ce tableau s'organise en colonnes verticales montrant successivement du texte, des chars, des fantassins et à nouveau des chars. Cette succession n'est pas fortuite et ses raisons sont d'ordre purement visuel. Si les groupes de chars établissent entre eux une relation qui est de l'ordre de la rime, inscription et fantassins s'harmonisent en effet en assonance, par la densité du détail graphique et sa multiplication verticale, bien clairement opposée à l'étalement horizontal des corps de chevaux. L'ensemble représente, la légende nous l'apprend, la troupe des auxiliaires d'Amor, troupe mystérieuse dont ni le « Poème » ni le « Bulletin » ne mentionnent l'intervention dans la bataille³⁰. Faut-il en conclure, comme on l'a fait souvent, à l'incohérence des représentations textuelles et figuratives ? L'explication doit être plus complexe. A examiner l'ensemble de la paroi, on constate en effet qu'elle apparaît centrée sur la notion de risque et d'urgence. Le camp est attaqué et, si la ligne des princes ferme symboliquement la brèche, cette intervention n'est pas donnée pour décisive. La mêlée règne, et la confusion. Mais l'expression de cette infériorité égyptienne n'occupe qu'un tiers de la paroi. Elle se trouve insérée entre deux forces qui aussitôt l'annulent : à gauche le roi et sa promptitude de décision, à droite l'armée en ordre de bataille. On voit toute la valeur sémantique de ce système ternaire : à travers la paroi, la puissance égyptienne s'étale au grand complet, par l'énoncé hiérarchique du roi, des princes et de la troupe, et le risque, à peine indiqué — et d'une façon qui ne concerne pas directement le roi — se trouve immédiatement nié. La simultanéité du langage figuratif permet ainsi de rassurer d'emblée le spectateur, tout comme le texte, d'ailleurs, annulait toute incertitude en ouvrant le récit par les mots « début de la victoire... ». Ces quelques indications suffisent à montrer que la représentation figurée ne vise nullement à constituer un code analogique. L'image du camp n'est pas un paysage, elle est, par son articulation duelle calme/mêlée, le signe figuratif de la surprise et du danger. L'image de la troupe d'Amor ne se veut nullement descriptive : idéogramme de l'armée, symétrique de la figure royale, elle cons-

³⁰ *Ibidem*, pp. 36-37, R11.

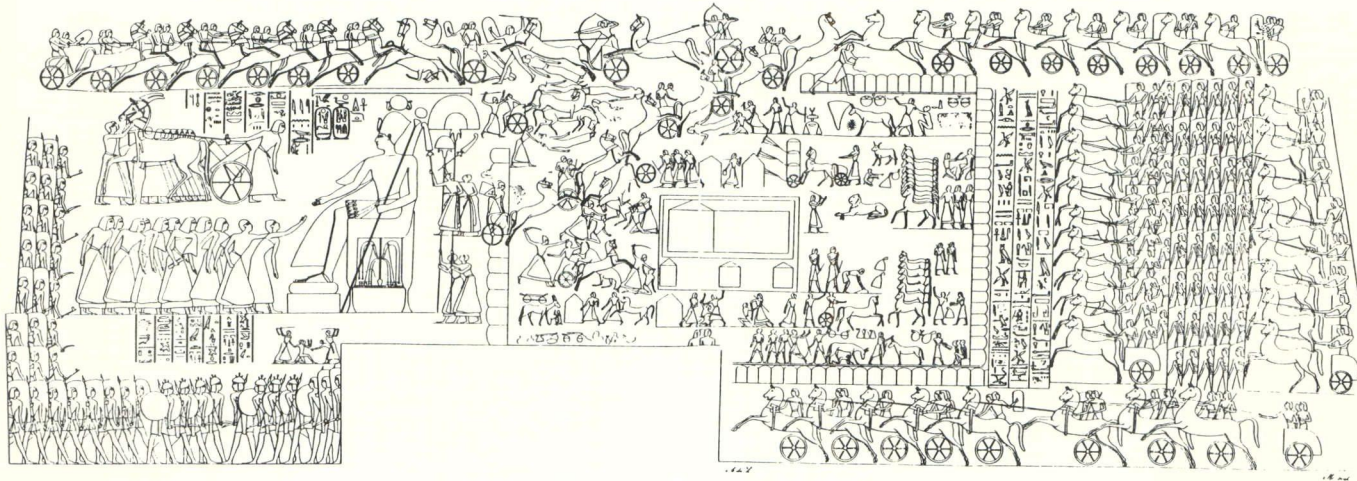


Fig. 1 : La scène du Camp, au massif oriental du pylône de Louxor.

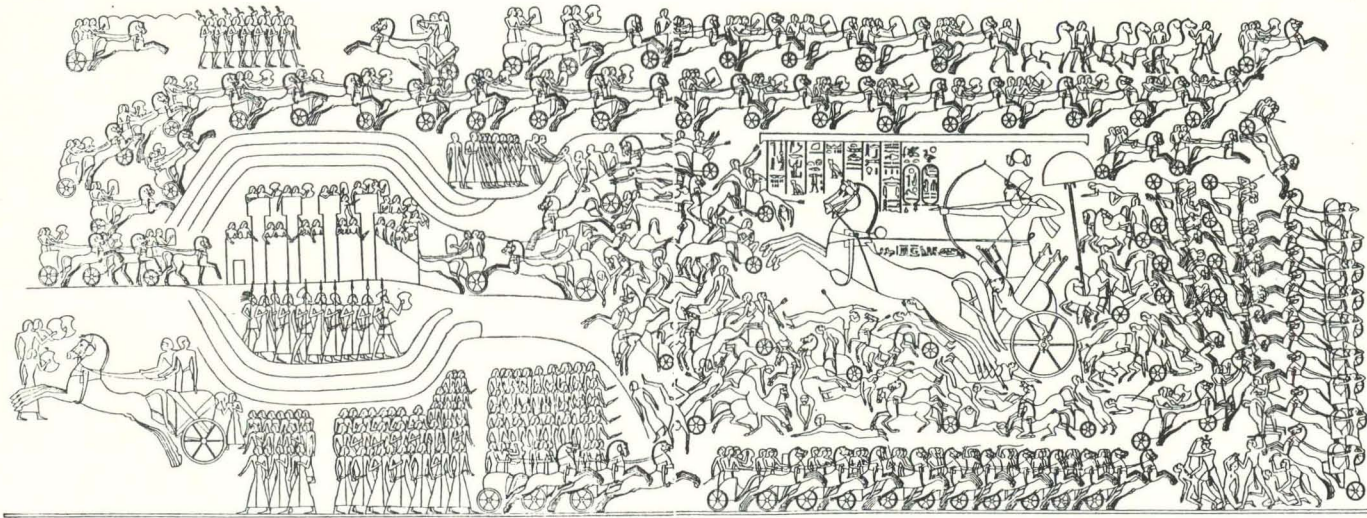


Fig. 2: La Bataille, au massif occidental du pylône de Louxor.

titue avec cette dernière un signe composé exprimant l'immanence de la supériorité égyptienne.

La scène dite de la « Bataille » (fig. 2) représente l'un des ensembles les plus animés et les plus complexes que l'art égyptien ait produits et l'on comprend qu'il ait donné lieu à de nombreuses appréciations, tantôt enthousiastes, tantôt déçues. Toutefois, si nous nous forçons à rejeter le préjugé selon lequel le tableau a pour fonction de représenter la bataille réelle, nous ne pouvons que constater l'existence d'une structure formelle rigoureuse, analogue dans son principe à celle que nous venons de décrire brièvement. Si l'organisation tripartite est moins évidente (d'où peut-être l'impression, un peu forcée, d'une « vision panoramique »), on reconnaît pourtant sans peine une « corniche » constituée principalement par deux rangées superposées de chars hittites galopant vers la droite, et un « soubassement » constitué, à gauche, de fantassins et, à droite, d'une rangée de chars hittites galopant également vers la droite. Cette orientation parallèle des chars appartenant aux frises supérieure et inférieure n'est pas dépourvue de sens : elle encadre en la contrecarrant l'orientation vers la gauche du char royal et constitue donc un premier signe figuratif indiquant le combat mené par Ramsès. La zone médiane, quant à elle, comporte à nouveau trois volets montrant, de droite à gauche, le roi en char, les ennemis vaincus et la ville de Qadesh entourée d'eau. Ici encore, l'articulation est explicite même si, à la différence du tableau précédent, les trois éléments qui le composent se trouvent liés par un mouvement concret, qu'expriment des interpénétrations graphiques. Comme Breasted l'a justement remarqué, en y voyant la marque d'une incapacité, l'organisation de l'espace figuratif ne correspond aucunement à celle de l'espace géographique. Le sens de l'image relève d'un véritable décryptage mettant en jeu la connaissance que possède le lecteur du code figuratif de l'Égypte ancienne. Ainsi, le thème du roi chargeant, rênes nouées à la taille, arc bandé, piétinant une masse confuse d'ennemis, dans un espace limité par le signe du ciel et frappé des symboles de la royauté, tels que, ici, le disque solaire et le flabellum, peut-il se lire comme un signe exprimant l'universalité et l'immanence de la puissance royale. A l'époque où nous nous trouvons, ce signe fonctionne depuis près de cent cinquante ans, à travers tous les règnes (sauf celui d'Aménophis IV), tous les contextes, abstraits ou concrets, cynégétiques ou guerriers, syriens ou nubiens³¹ ! Il est symbole, hiéroglyphe, au même titre que le disque solaire, le flabellum ou la titulature royale. Tout au plus le dessin des traits du visage vient-il superposer à l'archétype l'identité du roi régnant. Egalement symbolique est la ville fortifiée, dont le père de Ramsès fit un constant usage aux reliefs de batailles qui décorent les murs de Karnak. C'est le type de la ville syrienne, ceinte de tours à balcons débordants, tout aussi idéale que peut l'être, pour l'iconographie chrétienne, l'image de la Jerusalem Céleste³². Et la

³¹ Comme le notait déjà J. CAPART, Le « thème » de la bataille de Kadesh, dans *Chronique d'Égypte*, n° 5 (déc. 1927), pp. 45-47.

³² A. BADAWY, *A History of Egyptian Architecture* III (Berkeley, 1968), pp. 448-457, figg. 233-241.

représentation de l'eau qui entoure la ville ne peut pas faire illusion : l'indication relève de la symbolique cartographique et possède une fonction de caractérisation assez analogue à celle que remplit le profil du visage dans l'image du roi en char. Par ailleurs, limitée à ces trois termes, Ramsès, ville, mêlée, la scène se lirait inévitablement comme décrivant la prise de la ville de Qadesh par Ramsès II. L'équivoque fut-elle volontaire ? Nous ne déduisons en effet que Ramsès II ne prit pas la ville de Qadesh que du silence même du texte sur ce point. Si le silence du texte est politique, la représentation bien en vue de la ville forte comme second pôle d'une antithèse dont le premier est le roi ne fonctionne-t-elle pas en somme comme ce que, dans le discours, on nommerait une insinuation ? En effet, une lecture plus attentive révèle que la ville ne constitue pas à elle seule la cible de l'impétueuse charge royale. Dans l'angle inférieur gauche, c'est-à-dire séparée de Ramsès à la fois par le signe de la ville et par un groupe de fantassins hittites se découvre une figure originale : tourné vers la gauche, c'est-à-dire vers l'extérieur de la composition, galope un char à bord duquel on voit un cocher penché en avant et un homme dépourvu de tout insigne qui tourne la tête pour regarder derrière lui. L'inscription nous apprend qu'il s'agit là du « vil tombé de Khéta » fuyant. Mais nous avons compris sans lire l'inscription car l'image est assez éloquente. On se rappellera que le récit textuel oppose à un Ramsès puissant, héroïque, droit, souverain cosmique et être d'exception, un prince anonyme, rusé et lâche, caché derrière la ville et abrité au milieu de ses troupes. Pour exprimer cette donnée sémantique essentielle, l'image recourt à divers moyens signifiants dont les principaux sont : situation au sein de l'espace figuratif (Ramsès en haut à droite, le Hittite en bas à gauche), situation par rapport à d'autres figures (troupes égyptiennes derrière Ramsès/troupes hittites entre Ramsès et leur roi), dimensions relatives (Ramsès > le Hittite > les soldats), environnement symbolique (le roi hittite ne porte aucun emblème de pouvoir, même pas de coiffure), attitude (tête tournée vers l'arrière indiquant la peur et la fuite). On voit que la signification se développe à partir d'antithèses manifestées soit par l'organisation même de l'espace de la représentation (haut/bas, gauche/droite), soit par transposition paradigmatique des prédicats attribués aux figures (tête tournée devenant signe parce que contraire au mode habituel de représentation). Un autre cas intéressant est fourni par la partie droite du tableau. Le problème posé à l'artiste devait être à peu près celui-ci : comment exprimer concrètement, comme un événement, l'héroïsme solitaire du souverain, alors que le code de la représentation royale use déjà des signifiants « grandeur » et « isolement » pour exprimer l'unicité et la transcendance de la fonction ? Il ne pouvait être question non plus de dire ouvertement le danger couru par le roi car, l'analyse des textes et du premier tableau nous l'a appris, le risque à la fois est et n'est pas ; pour être héroïque, le roi doit être montré en danger, mais simultanément un danger réellement couru paraît incompatible avec la transcendance royale ! Cette contradiction, présente dans toutes les représentations de la bataille — et source de bien des malentendus — est résolue ici d'une façon bien originale. On a indiqué plus haut que « corniche » et « soubassement » montraient, en vertu d'une articulation véritablement architecturale de

l'espace, deux frises de chars hittites encadrant la zone médiane où s'énonce la figure royale. La disposition est traditionnelle et ne représenterait rien d'extraordinaire si la file inférieure des chars formant « corniche » ne dessinait, à l'approche du bord de l'image, un brusque angle droit et ne plongeait ainsi à la verticale, à la rencontre des chars du « soubassement » qui effectuent un mouvement ascendant inverse. On reconnaît là, bien entendu, l'équivalent graphique de l'encerclement indiqué par les textes. Il est intéressant de remarquer toutefois que ce signifié « encerclement », dont nous avons vu qu'il s'opposait dans l'ordre sémantique à la rectitude égyptienne, subit l'influence de l'orthogonalité foncière du système, manifestée par toutes les structures signifiantes qui composent l'image et devient, figuré, un encadrement. C'est l'occasion de souligner combien une lecture correcte suppose obligatoirement une connaissance approfondie des codes représentationnels, connaissance indispensable pour permettre de distinguer les éléments réellement pertinents, donc significatifs (exemple : visage de face, dans l'art égyptien) de ceux qui, purement utilitaires, sont dépourvus de valeur sémiotique propre (exemple : œil de face, dans l'art égyptien).

On pourrait prolonger l'analyse, étudier la fonction et le sens des figures accessoires. Cela nous mènerait trop loin. Il semble que les remarques qui précèdent permettent de conclure tout d'abord que l'image organise le même champ sémantique que le texte avec des moyens différents mais également efficaces, usant de toutes les ressources offertes par le visuel, depuis l'organisation syntagmatique (topologie du champ figuratif, construction spatiale de l'image) qui fait appel à la perception simultanée du visible, jusqu'aux résonances paradigmatiques, où interviennent la mémoire et les habitudes culturelles (code représentationnel, conditions de la lisibilité). Au plan du narratif, on constate que toutes les fonctions cernées par l'analyse structurale apparaissent à l'image, mais condensées, étalées dans le plan du tableau, qui est simultanément. Les moteurs de l'action, ruse et héroïsme, lâcheté et courage, autant que les péripéties, attaque surprise, danger couru, encerclement, victoire finale, apparaissent exprimés bien clairement dans le langage de l'image. L'appréciation courante du caractère incohérent et partiel des représentations figurées, résulte, on s'en aperçoit, du filtrage imposé arbitrairement à la matière textuelle. Rendue à sa richesse, à sa plénitude sémiotique, celle-ci se révèle multiforme, organisée pour raconter peut-être, pour signifier certainement. Et l'image, pareillement, constitue un réseau compact, produit de codes divers qui entrelacent indéfiniment des significations d'ordre historique ou philosophique, politique ou mythique, concret et abstrait, parce que, sans doute, l'histoire et la politique ne sont ici que l'évidence du mythe, que le réel devient, sitôt perçu, l'aliment d'une sémiotique, et que l'art égyptien, finalement, n'est langage et poésie que par la distance qu'il voulut constamment garder avec le trop réel comme avec le trop abstrait, avec la mimésis où se dissout le sens, et avec l'écriture qui oublie le plaisir.

LE PEINTRE D'ANTIMÉNÈS AUX MUSÉES ROYAUX D'ART ET D'HISTOIRE : UNE RENCONTRE

A. VERBANCK-PIÉRARD

Asp. F.N.R.S.

Pour le visiteur de la Section des Antiquités gréco-romaines du Musée du Cinquenaire *, la civilisation de la Grèce archaïque, ses diverses tendances artistiques, l'efflorescence des écoles locales des VII^e et VI^e siècles avant notre ère, se définissent essentiellement par la collection de céramique.

Les vases réunis dans la salle 8 retracent l'évolution des formes et de la technique, le déroulement des styles et, en filigrane, les étapes historiques. Au terme de ce parcours : la céramique attique du dernier tiers du VI^e siècle, aboutissement des recherches antérieures, transition insensible et logique vers la salle du pré-classicisme. Dans le passage même, une vitrine isolée (III, 7) groupe quatre grandes amphores à col aux proportions élégantes, au décor silhouetté en épais vernis, noir et brillant ; leur pluralité, la similitude de leur profil et de leur ornementation reflètent ici non pas un hasard de la conserva-

* Je tiens à remercier très vivement Monsieur le Professeur J.-Ch. Balty, Chef de département, de m'avoir permis d'étudier, dans les meilleures conditions possibles, les vases de la collection de Bruxelles, pour mon mémoire et la thèse en préparation, et de m'avoir accordé l'autorisation de publication pour cet article de commentaire.

Les abréviations utilisées (autres que celles recensées dans l'*Archäologischer Anzeiger*, 1975, pp. 641-648) sont les suivantes :

A.B.V. : J.D. BEAZLEY, *Attic Black-figure Vase-painters*, Oxford, 1956.

A.R.V. : J.D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-painters*, Oxford, 1963.

BOARDMAN, A.B.F.V. : J. BOARDMAN, *Athenian Black Figure Vases, a Handbook*, Londres, 1974.

BOARDMAN, A.R.F.V. : J. BOARDMAN, *Athenian Red Figure Vases, the Archaic Period, a Handbook*, Londres, 1975.

C.V.A. : *Corpus Vasorum Antiquorum*, III, He.

Para. : J.D. BEAZLEY, *Paralipomena*, Oxford, 1971.

SCHEFOLD : K. SCHEFOLD, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, Munich, 1978.

tion muséologique mais une donnée statistique réelle ; en effet, l'augmentation considérable de la production athénienne dès les années 530, liée sans doute à l'accroissement de la main-d'œuvre artisanale, implique une standardisation des formes et la répétition de motifs analogues, empruntés à un répertoire devenu canonique, sacrifiant parfois à la routine la force emblématique de l'image.

Cette phase terminale — et pléthorique — de la céramique attique dite « à figures noires »¹, destinée, semble-t-il, à répondre à une demande accrue des marchés extérieurs², perpétuée, en les adaptant aux modes nouvelles, les traditions graphiques et les concepts esthétiques de la génération précédente, des grands « maîtres » du milieu du siècle, Lydos, Exékias, le peintre d'Amasis ; mais chronologiquement, elle est parallèle aux découvertes audacieuses de la technique « à figures rouges », mise au point par les artistes contemporains comme le peintre d'Andokidès ou Psiax, la technique d'avenir, qui assurera de façon définitive l'hégémonie des céramistes athéniens.

Les emprunts au style nouveau (fluidité de la ligne, souplesse des mouvements, maniérisme des détails), sont réels mais minimes et n'affectent que superficiellement les anciennes méthodes de l'incision, condamnées à disparaître dès 500. L'intérêt de l'étude de cette céramique à figures noires tardive est précisément d'y observer une étonnante dualité de prolongements et de renouvellements tant sur le plan technique qu'iconographique, d'y percevoir aussi la force des traditions d'ateliers et leur mécanisme, au cœur même d'une époque de lente transition.

Très représentatif de ces tendances, un groupe de peintres émerge, tant par la qualité que par la quantité de sa production : celui que J. D. Beazley a réuni dans le chap. XVIII de son catalogue de base sous l'appellation « le peintre d'Antiménès et son Cercle »³. Cet ensemble cohérent se présente, dans les listes de J. D. Beazley et dans la réalité des vases eux-mêmes, comme l'indispensable chaînon qui relie :

¹ Très bref rappel : fig. noires = figures peintes en « vernis » noir sur le fond clair de l'argile — fig. rouges = figures réservées (donc claires) et fond recouvert de vernis noir.

Définitions et historique : cf. par ex. J. D. BEAZLEY, *The Development of Attic Black Figure*, Berkeley et Los Angeles, 1951, et les synthèses récentes de J. BOARDMAN, *A.B.F.V.* et *A.R.F.V.* Pour le contexte général, cf. M. ROBERTSON, *A History of Greek Art*, Cambridge, 1975, pp. 214-239. Pour la collection de Bruxelles : V. VERHOOGEN, *La Céramique grecque aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, Bruxelles, 4^e édition, 1974.

² La plupart des vases de cette période proviennent des tombes étrusques. Un exemple numérique : parmi les 380 vases environ rattachés à l'atelier du peintre d'Antiménès, 165 ont une origine connue ; de ces 165 vases, 13 seulement ont été retrouvés en Grèce (dont 5 à Athènes et 4 à Rhodes), contre 150 en Italie (dont 104 à Vulci). Cf. aussi l'index des provenances dans les *A.B.V.*, pp. 717-722.

T. B. L. WEBSTER, *Potter and Patron in Classical Athens*, Londres, 1972, propose un ensemble d'hypothèses et de recensements pour expliquer les phénomènes commerciaux et les échanges d'ateliers à cette époque.

³ *A.B.V.*, pp. 266-291 et *Para.*, pp. 117-127. La méthode d'attribution des vases grecs a été entièrement mise au point par ce savant anglais. C'est d'ailleurs lui qui a « rebaptisé » certains artistes anonymes dont il a pu identifier le graphisme : ainsi, le peintre d'Antiménès a reçu son

- d'une part, les héritiers directs d'Exékias, gravitant autour du peintre de Lysippidès⁴,
- d'autre part, le groupe dit « de Léagros », chronologiquement proche des « Pionniers » de la figure rouge (Euphronios, Euthymidès, ...) ⁵.

Dans ce réseau d'intenses échanges, le peintre d'Antiménès a trop souvent été considéré comme peu original, peu créatif, écho de diverses influences, ou simple illustrateur de quelques chapitres d'une « Vie quotidienne au temps des Pisistratides »⁶. Cet *a priori* me semble injustifié : peut-être les vases de Bruxelles, d'excellente qualité, aideront-ils à le réhabiliter, à restituer une personnalité complexe, capable d'une réflexion authentique, soucieuse d'équilibre.

Parmi les grandes amphores à col (« *Standard neck-amphorae* »), de la collection de Bruxelles⁷ trois ont été attribuées par J. D. Beazley au peintre d'Antiménès et à ses disciples⁸ :

1) *Amphore à col R 291* (vitrine III, 7)

A.B.V., p. 270, 52 : peintre d'Antiménès ; *C.V.A.*, pl. 8,1.

A. Héraklès et Eurysthée. (Pl. I, 1)

B. Hiérocopie. (Pl. I, 2)

nom d'une inscription tracée sur l'un de ses vases, l'acclamation éphébique καλὸς Ἀντιμένῃς de l'hydrie de Leyde XV^e 28-PC 63, célèbre hydrie « des Baigneurs », *A.B.V.*, p. 266, 1 et *C.V.A.*, pl. 13-16. L'article fondamental définissant les caractéristiques stylistiques de ce peintre est aussi dû à J.D. BEAZLEY, *The Antimenes Painter*, dans *J.H.S.*, 47, 1927, pp. 63-92. Cf. enfin l'excellente approche de J. BOARDMAN, *A.B.F.V.*, pp. 109-110.

⁴ *A.B.V.*, pp. 253-265 et *Para.*, pp. 113-117. Ce peintre a travaillé dans l'entourage immédiat du peintre d'Andokidès (inventeur supposé de la figure rouge), auquel il a parfois été assimilé. Pour une nette distinction des deux peintres et une analyse fort complète : cf. B. COHEN, *Attic Bilingual Vases and their Painters*, New York et Londres, 1978. Les Musées Royaux ont récemment acquis une belle grande coupe proche du style du peintre de Lysippidès, A 3645, citée par J.-Ch. BALTY, *Acquisitions récentes (1963-1978) de la Section des Antiquités grecques et romaines...*, dans les *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 1, 1979, p. 19 (bibliographie n. 5) et pl. 1.

⁵ Groupe de Léagros : *A.B.V.*, pp. 354-391 et *Para.*, pp. 161-172. Les Pionniers : *A.R.V.*², pp. 13-36 et *Para.*, pp. 321-325 ; véritable essor de la figure rouge, œuvres de grand format, de prestige ; les Musées en possèdent un magnifique exemple : le stamnos de Smikros, A 177, *C.V.A.*, III, Ic, pl. 12-13 (récemment nettoyé), vitrine III, 14.

⁶ Cf. des œuvres comme l'hydrie de Leyde citée plus haut, note 3, ou les deux représentations d'une cueillette d'olives : *A.B.V.*, p. 270, 50 et p. 273, 116.

⁷ Pour l'ensemble de ces amphores : cf. *C.V.A.*, pl. 7, 1-3 ; 8, 1-3 ; 9, 2-3 ; 23, 1-3 et 26, 1-2. Ce type de vases, très caractéristique et d'ornementation presque uniforme, « encombre » les vitrines de tous les Musées de Céramique grecque : cf. la remarque acide de P. JACOBSTHAL, *Ornamente griechischer Vasen*, Berlin, 1927, p. 46.

⁸ C'est surtout l'aspect iconographique qui sera retenu dans cet article. Il est donc impossible de détailler ici les critères stylistiques (tracé des plis, dessin de la musculature, etc.) qui ont contribué à distinguer les différentes mains (13 sous-groupes) ; en général, le peintre d'Antiménès grave des incisions nettes, mais sans raideur, soignées et lisibles, qui structurent la masse du vernis noir en lui donnant vie et volume (cf. par exemple l'enfant de la face B de R 291, ou le visage d'Héraklès, sur l'autre tableau de cette amphore). Aucun relâchement, aucun excès, malgré la volonté décorative. Les membres de son Cercle ont, dans l'ensemble, un dessin plus hésitant, plus imprécis, voire plus rudimentaire, et d'autres « manies » de détail.

2) *Amphore à col A 2959* (vitrine III, 7)

A.B.V., p. 278, 41 : Cercle du peintre d'Antiménès, groupe II, « *Manner* » ; *C.V.A.*, pl. 8,2.
A. Char vu de face.

B. Départ de guerriers et d'archer. (Pl. II, 1)

3) *Amphore à col R 300* (vitrine III, 7)

A.B.V., p. 288, 9 : Cercle du peintre d'Antiménès, groupe X, dit « de Würzburg 199 » ;
C.V.A., pl. 23,2.

A. Héraklès et Cerbère. (Pl. II, 2)

B. Amazonomachie.

Deux autres vases importants se rattachent également à cette série :

4) *Amphore panathénaique A 13b* (vitrine III, 8)

Para., p. 124 : Cercle du peintre d'Antiménès, en liaison avec le groupe III, « *Related* » ;
C.V.A., pl. 13,1.

A. Athèna.

B. Boxeurs (pugilistes). (Pl. III, 1)

5) *Cratère à calice R 310* (vitrine III, 12)⁹

A.B.V., p. 281, 17 : Cercle du peintre d'Antiménès, groupe III, « *Related* » ; *C.V.A.*, pl. 17,2.

A. Cortège nuptial. (Pl. III, 2)

B. Dionysos, ménades, satyres. (Pl. IV)

Dans cette sélection, il ne manque qu'une ou deux hydrie(s) pour reconstituer un échantillonnage tout à fait représentatif des œuvres du peintre¹⁰. Néanmoins, l'ensemble des scènes figurées est suffisamment varié et attrayant pour suggérer les préoccupations iconographiques principales de cet atelier, reflet lui-même, semble-t-il, de son milieu environnant.

Les différentes illustrations peuvent s'organiser — choix typologique parmi tant d'autres — autour de deux pôles : *le mythe et la cité*. Ces deux thèmes connaissent d'ailleurs une interaction subtile, le mythe servant parfois de

⁹ Les grands cratères à calice à figures noires ne sont pas courants ; pour un historique et une bibliographie de ce sujet, cf. H. HINKEL, *Der Giessener Kelchkrater*, Giessen, 1967. Le fait que huit de ces vases, sur un total de 17 environ connus en figure noire, soient attribués à l'école du peintre d'Antiménès est sans doute l'indice d'un lien effectif entre cet atelier et

1. celui d'Exékias, sans doute le créateur du modèle, cf. *A.B.V.*, p. 145, 19 et p. 148, 9.

2. celui des Pionniers, qui donnent à cette forme encore plus d'amplitude et de richesse décorative, cf. *A.R.V.*², pp. 13-14 ; 23 ; 32-33.

Il semblerait en tout cas que l'on puisse parler ici d'un véritable monopole. Notons que le cratère de Bruxelles a été récemment nettoyé et restauré par les soins de Monsieur J. AELVOET. Le vase est ainsi débarrassé des repeints « hérétiques » qui le déparaient depuis le siècle passé (cf. par exemple la tête d'Hermès et des chevaux de la face A, et les pieds de l'avant-dernière ménade de gauche de la face B). La forme est complète et très réussie ; c'est d'ailleurs d'après le pied de notre vase qu'a été reconstitué celui du cratère de Toledo (U.S.A.), n° 63.26, peintre de Rijcroft, *Para.*, p. 149, 23bis, *C.V.A.*, pl. 17-19.

¹⁰ La seule hydrie, non attribuée jusqu'ici, que possède le Musée porte la référence R 242, *C.V.A.*, pl. 16,3. Les hydries du peintre d'Antiménès sont souvent des créations élaborées et raffinées, par ex. *A.B.V.*, p. 266, 1 et 5 ; p. 267, 6, 18, 19 ; p. 268, 28 ; p. 269, 35 ; *Para.*, p. 119, 8ter. Certaines appartiennent très clairement à la phase tardive du peintre.

paradigme aux événements de la vie civile réelle, phénomène fréquent dans toute l'histoire de l'art grec¹¹ ; ils témoignent — directement ou indirectement — d'une même prise de conscience, assez satisfaite, du *dèmos* qui, en cette fin de siècle, mûrit son avènement à l'auto-détermination et cherche de plus en plus à retrouver son image dans la figuration artistique¹². Entre citoyens et héros, la distance s'amenuise ; et les dieux se vêtent parfois comme les artisans.

A. LE MYTHE

— A 1 —

Peintres et commanditaires partagent les mêmes croyances aux antiques légendes, dont certaines sont déjà dévaluées en simples contes, et pratiquent en commun des cultes peu à peu institutionnalisés¹³. Pisistrate favorise essentiellement la diffusion de religions populaires, au détriment d'anciens privilèges aristocratiques. Athènes, patronne de la cité, est omniprésente : c'est pour elle qu'ont été réorganisées les Grandes Panathénées, dès 566 ; c'est pour elle que se construit le premier Parthéon¹⁴. L'aménagement architectural du

¹¹ Pour les relations « art et politique » à l'époque qui nous concerne : Fr. KOLB, *Die Bau-, Religions- und Kulturpolitik der Peisistratiden*, dans *J.d.I.*, 92, 1977, pp. 99-138, avec une abondante bibliographie. De nombreuses recherches sont entreprises à l'heure actuelle dans ce domaine ; citons par ex., pour la céramique, D. von BOTHMER, *Der Euphronioskrater in New York*, dans *A.A.*, 1976, pp. 485-512 ; J. BOARDMAN, *Exekias*, dans *A.J.A.*, 82, 1978, pp. 11-25 ; ce dernier auteur a surtout développé dans une série d'articles l'analyse d'une thématique particulière (les rapports possibles entre les multiples représentations d'Héraklès et la propagande de Pisistrate) :

— J. BOARDMAN, *Herakles, Peisistratos and Sons*, dans *R.A.*, 1972, pp. 57-72 (cf. mention critique — mais peu explicite — de SCHEFOLD, p. 289, n. 95).

— id., *Herakles, Peisistratos and Eleusis*, dans *J.H.S.*, 95, 1975, pp. 1-12.

— id., *Herakles, Delphi and Kleisthenes of Sikyon*, dans *R.A.*, 1978, pp. 227-234.

De façon plus générale : E. THOMAS, *Mythos und Geschichte, Untersuchungen zum historischen Gehalt griechischer Mythendarstellungen*, Cologne, 1976 (cf. compte rendu de Ch. DELVOYE, dans *Ant. Class.*, 46, 1977, pp. 353-354).

¹² Il revient à K. SCHEFOLD d'avoir clairement retracé l'évolution de cette « prise de conscience » dans l'expression artistique. Il distingue dans la céramique attique du VI^e siècle 3 grandes phases (cf. sa synthèse la plus récente : SCHEFOLD, pp. 7-11 et 272-279) :

1) 600-560 : phase « épique » (longues narrations en frise) ;

2) 560-530 : phase « dramatique » (concentration de l'action en tableaux) ;

3) 530-500 : phase « lyrique » (recherche de l'expressivité, création d'atmosphère... ; c'est bien là que se place le peintre d'Antiménès).

¹³ P. LEVEQUE et P. VIDAL-NAQUET, *Clisthène l'Athénien*, Paris, 1964, pp. 18-24, insistent très clairement sur la laïcisation de l'état athénien dès la fin du VI^e siècle.

¹⁴ Pour la question encore controversée de la chronologie des constructions qui couvrent l'Acropole au VI^e siècle : cf. J. BOERSMA, *Athenian Building Policy from 561/0 to 405/4 B.C.*, Groningen, 1970, pp. 13-15 et 20-23 ; Fr. KOLB, *o.c.*, pp. 102-106 ; I. BEYER, *Die Datierung der grossen Reliefgiebel des alten Athenatempels der Akropolis*, dans *A.A.*, 1977, pp. 44-84 (nette critique de sa datation dans SCHEFOLD, p. 304, n. 645).

grand sanctuaire d'Eleusis renforce le prestige des Mystères et des deux déesses¹⁵. Mais c'est surtout le monde dionysiaque qui inspire les céramistes, soucieux de la fonction des vases, soucieux aussi de mettre à l'honneur le dieu des vendanges, des fêtes, du théâtre naissant¹⁶.

(Pl. IV)

L'ivresse du thiasos s'exprime sur la longue frise animée de la face B du *cratère de Bruxelles*. Les feuilles des pampres ponctuent le fond, créent l'atmosphère ; les figures latérales dansent, avec des gestes saccadés, au son du double aulos et des crotales — ὦ ῥιτε Βάχχαι. Mais vers le centre, le mouvement s'apaise, se fait solennel ; le geste du satyre verseur (peut-être tiré d'un carnet de croquis) est serein et plein d'aisance ; Ariane, face au dieu, est statique ; Dionysos enfin, imperturbable, domine ce chœur d'allégresse. Les moyens d'expression sont simples : parataxe, alternance régulière, rythme en trois temps, mais l'effet visuel et sonore est judicieusement atteint.

— A 2 —

Un des héros les plus populaires dans l'iconographie du VI^e siècle est Héraklès, tributaire d'un lointain passé religieux progressivement rationalisé, par la narration et l'illustration, en une série d'exploits glorieux. La liste de ses aventures, sujets favoris des artistes et sans doute aussi de poèmes célèbres¹⁷, est à cette époque bien plus longue qu'un cycle de douze Travaux¹⁸. C'est à la fin de l'archaïsme précisément que se multiplient, surtout en Attique, les épisodes ou les variantes d'un même mythe.

Comment comprendre ce succès d'un héros parfois ressenti comme dorien, dans une Athènes vouée à l'ionisme ? Il faudra sans doute se tourner vers l'histoire des mentalités pour résoudre définitivement les multiples problèmes de

¹⁵ Déméter et Perséphone ; J. BOERSMA, *o.c.*, pp. 24-25 ; Fr. KOLB, *o.c.*, pp. 111 et 114-115 ; J. BOARDMAN, *Herakles, Peisistratos and Eleusis*, dans *J.H.S.*, 95, 1975, pp. 1-12.

¹⁶ Pour rappel, on date de 534 la première victoire de Thespis au concours de tragédie. Les différents aspects du culte de Dionysos, y compris ses rapports avec le théâtre, sont étudiés de façon très détaillée par Fr. KOLB, *o.c.*, pp. 115-133, p. 135, n. 213 et pp. 137-138. Mentionnons aussi dans ce contexte l'*Hymne Homérique à Dionysos, I*, édité dans la Collection des Universités de France par J. HUMBERT, Paris, 1936 ; dans son introduction à l'hymne, J. HUMBERT note très justement : « Ce culte a bouleversé et renouvelé l'expérience religieuse des Grecs » ; mais il est à regretter que le 6^e tirage de l'édition, supposé revu et corrigé, Paris, 1976, continue à citer la magnifique coupe d'Exékias, Munich 2044, *A.B.V.*, p. 146, 21, sans aucune référence et avec la seule indication du croquis de DAREMBERG et SAGLIO !

¹⁷ SCHEFOLD, pp. 88-89, p. 289, n. 96-97 et p. 293, n. 199.

¹⁸ Vue d'ensemble : SCHEFOLD, pp. 88-150 (23 rubriques) et pp. 35-46 (introduction d'Héraklès dans l'Olympe) ; pour la constitution du cycle : cf. p. 89. Le *Dodékathlos* ne s'élabore que peu à peu, jusqu'à l'aboutissement des métopes d'Olympie ; dans le dernier tiers du VI^e siècle, des thèmes comme la lutte d'Héraklès et d'Apollon pour le Trépied delphique, ou la lutte d'Héraklès et de Kyknos, non repris par la suite dans la liste « officielle », connaissent un grand succès dans l'iconographie céramique.

cette thématique ; jusqu'ici, c'est J. Boardman qui a abordé la question de la façon la plus constructive, en comparant les documents archéologiques et les textes connus ; j'ai cité plus haut (à la note 11) la clé de son interprétation : Héraklès, éternel victorieux, semble avoir été valorisé par la famille des Pisis-tratides alors au pouvoir et cherchant à diffuser une certaine image de marque. N'aurait-il pas été tentant pour elle de renouer avec le prestige du héros panhellénique ? Cette thèse est prometteuse et déjà bien admise pour la scène de l'Apothéose d'Héraklès¹⁹ ; elle explique aussi le déclin de l'imagerie du héros, progressivement démodée en céramique après les années 510. Mais il ne faut pas perdre de vue que cette défaveur n'est pas radicale et s'amorce déjà antérieurement à la chute des Pisis-tratides, dans la figure rouge datée de 520-510.

(Pl. I, 1)

Les Musées Royaux d'Art et d'Histoire offrent deux exemples qui illustrent particulièrement bien ce chapitre : l'amphore R 291 (face A) et l'amphore R 300 (face A). Ces deux vases rendent compte aussi de l'importance numérique de l'« école » du peintre d'Antiménès dans les statistiques globales des représentations d'Héraklès en général, d'Héraklès et Eurysthée en particulier. *L'amphore R 291*, en effet, de la main même du peintre, est une évocation très réussie de cette aventure burlesque qui oppose le vaillant Héraklès, ramenant le sanglier d'Erymanthe au palais du lâche roi Eurysthée, réfugié dans un pithos²⁰. Le schéma adopté ici est traditionnel, direct ; il se rencontre vingt fois dans le *Corpus* du peintre, qui n'introduit généralement que des variantes de détail : personnages secondaires, pose d'Héraklès, effroi d'Eurysthée (œil tout rond, cheveux hérissés). Cette amphore a été qualifiée de tardive par J.D. Beazley²¹, ce que justifient non seulement les incisions fluides mais aussi l'emploi des courbes, la maturité de l'effet visuel, les gestes dansants, presque maniérés ; les figures latérales qui servent habituellement à fermer la composition, jouent à présent un rôle inverse : l'image sort du cadre étroit pour se reconstituer dans une nouvelle dimension spatiale, comme le prouve le corps d'Athèna et de la jeune femme, aux inflexions légères, en harmonie avec la courbe de la paroi²².

¹⁹ Essentiel : J. BOARDMAN, *Herakles, Peisistratos and Sons*, dans *R.A.*, 1972, pp. 57-72 ; voir surtout son rapprochement entre les vases et HERODOTE, I, 60, ainsi que son interprétation de l'amphore d'Oxford 212, du peintre de Priam, *A.B.V.*, p. 331,5.

²⁰ Une amphore de Naples, Stg. 186, *A.B.V.*, p. 270,51, présente une scène jumelle : même disposition, mêmes gestes, même stylistique. A cette époque s'élabore une iconographie parallèle, la *prise* du sanglier (absence du pithos). Cf. Fr. BROMMER, *Vasenlisten zur griechischen Helden-sage*, 3^e éd., Marburg, 1973, pp. 50-53. (Insérer dans cette liste les n^{os} 35, p. 48 ; 19, p. 49 et 1, p. 53).

²¹ J.D. BEAZLEY, dans *J.H.S.*, 47, 1927, p. 83.

²² L'identification de cette jeune femme (mais est-il nécessaire de donner un nom à ces figures « de remplissage », d'équilibre symétrique ?) semble ici assez simple : une coupe à figures rouges, d'Oltos, Louvre G 17, *A.R.V.*², p. 62, 83, SCHEFOLD, fig. 122, nomme explicitement les parents d'Eurysthée : Sthénélos et Kalliphobè, nom bien plus évocateur que la Nikippè de la littérature

(Pl. II, 2)

Le peintre d'Antiménès se montre plus original dans sa présentation du mythe de Cerbère, emmené du monde souterrain vers l'Olympe²³, sur l'*amphore R 300*. Jusque-là, le schéma dominant était celui d'Héraklès menaçant de sa massue le chien à deux têtes et l'entraînant vigoureusement hors des Enfers, sous les yeux du royal Hadès et de Perséphone. A la même époque que notre vase apparaît, dans la nouvelle technique, une nouvelle image ; c'est la célèbre amphore du Louvre, F 204, attribuée au peintre d'Andokidès²⁴, sur laquelle Héraklès, face à Cerbère, cherche à l'appivoiser : atmosphère de tension, d'acte potentiel. Mais un troisième motif, qui pourrait s'intituler « la promenade », est proposé ici ; le peintre place Héraklès à côté de Cerbère, qui ne dépasse plus la taille d'un chien normal ; son but est visiblement de suggérer, à partir du mythe, un épisode de la vie familiale, un adieu au voyageur partant sur les routes avec, comme compagnon, le Cerbère du foyer : Hadès et Perséphone sont devenus de simples parents, saluant le départ d'un fils qui va à l'aventure ! Cerbère est le bon chien fidèle, dont l'une des têtes semble demander une caresse, et l'autre, attendre avec impatience l'ordre de départ ; image paisible, quelque peu édulcorée, mais révélatrice de la personnalité du peintre d'Antiménès. Il n'est plus question ici ni d'Enfers ni d'Olympe, Héraklès évolue désormais dans le paysage quotidien.

B. LA CITÉ

— B 1 —

Un des liens obligatoires qui assurent la cohésion d'une cité antique est la défense des territoires privés et des patrimoines communs, tant pour les petits paysans, classe envers laquelle Pisistrate semble avoir effectivement joué un rôle précis²⁵, que pour les familles nanties, les Eupatrides, occupant les grandes propriétés foncières. Depuis le VII^e siècle, l'avènement des hoplites et de

(par ex. APOLLODORE, II, 4-5) ; sur notre vase également, la spectatrice exprime effroi et saisissement.

Cf. aussi H. PHILIPPART, *Travaux récents sur la céramique grecque*, dans *Revue de l'U.L.B.*, 32, 1926-27, p. 100, à propos des inscriptions éparées sur le fond de l'amphore : « on ne se compromettra pas en notant la triple répétition du mot εἶλε, cepit ».

²³ SCHEFOLD, pp. 120-123 ; cf. aussi Fr. BROMMER, *Mythologische Darstellungen auf Vasenfragmenten der Slg. Cahn*, dans *7. Beiheft zur A.K.*, Berne, 1970, pp. 50-51.

²⁴ Amphore « bilingue » (l'autre face est en fig. noires) : *A.B.V.*, p. 254, 1 et *A.R.V.²*, p. 4, 11 ; souvent reproduite : par ex., P.E. ARIAS et M. HIRMER, *Le Vase grec* (traduit de l'italien par M.-Fr. BRIGUET), Paris, 1962, pll. 88 et XXIX.

²⁵ Cf. MOSSE, *La Tyrannie dans la Grèce antique*, Paris, 1969, pp. 77-78 ; pour l'idée de « classe », cf. P. LEVEQUE, *Formes des contradictions et voies de développement à Athènes de Solon à Clisthène*, dans *Historia*, 27, 1978, pp. 522-549.

la phalange comme éléments constitutifs de l'armée a nettement favorisé une certaine égalisation sociale, du moins entre ceux des Athéniens qui jouissent du droit et du devoir d'être hoplites²⁶. La grande fréquence des scènes figurant les guerriers armés pourrait indiquer que les vases s'adressent principalement à cette catégorie de la société. Fantassins, cavaliers, archers scythes²⁷, parfois chars militaires, se multiplient en tableaux conventionnels, stéréotypés, en scènes de genre (« *stock-scenes* »).

(Pl. II, 1)

L'*amphore A 2959* est un exemple typique de cette banalisation : le char vu de face, l'aurige en tunique blanche et l'hoplite sont tout à fait classiques en figure noire²⁸. L'autre tableau de ce vase reproduit le thème du départ du guerrier, les adieux à la famille ; malgré l'exécution rapide, l'ambiance est au recueillement, du moins pour le groupe central dont s'écartent, presque indifférents et déjà lointains les personnages latéraux. La présentation très simple permet d'observer aisément un procédé de mise en scène familier au peintre : le lien entre les différents axes verticaux est assuré par les fines obliques des lances ; les boucliers ronds, mis en relief par leur épisème blanc, rompent la monotonie de la parataxe et le chien aux aguêts introduit une note de mouvement, un détail de réalité tangible.

Sur la face B de l'*amphore R 300*, c'est l'éclat d'un combat de cavaliers, transposé ici sur le plan mythique d'une Amazonomachie²⁹. Dans le cas des duels et des combats de char également, il est probable que l'artiste fasse davantage référence au monde homérique, plutôt qu'aux pratiques alors en vigueur³⁰. L'ambiguïté subsiste mais ne gêne finalement pas la lecture ; quel que soit le degré de la « transfiguration », il s'agit avant tout d'exalter l'expérience quotidienne.

(Pl. I, 2)

Une scène moins équivoque, illustration concrète d'un acte précis et rituel de la vie militaire, est dépeinte sur le revers de l'*amphore R 291* : la hiérosco-

²⁶ Cf. le recueil collectif publié sous la direction de J.-P. VERNANT, *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris, 1968, principalement les contributions de M. DETIENNE et de P. VIDAL-NAQUET.

²⁷ Personnage très fréquent dans la céramique du dernier tiers du VI^e siècle, de nationalité sans doute étrangère, « sous-hoplite », mercenaire, témoin lui aussi du cosmopolitisme grandissant d'Athènes, favorisé par Pisistrate ; l'étude la plus complète est celle de M.F. VOS, *Scythian Archers in Archaic Attic Vase-painting*, Groningen, 1963.

²⁸ G. HAFNER, *Viergespanne in Vorderansicht*, Berlin, 1938.

²⁹ D. VON BOTHMER, *Amazons in Greek Art*, Oxford, 1957. Pour l'évolution de la symbolique de ce mythe, cf. E. THOMAS, *o.c.*, pp. 35-46. Pour l'illustration : *C. V. A.*, pl. 23, 2.

³⁰ BOARDMAN, *A.B.F. V.*, p. 205 : « courtly versions of everyday events... » ; T.B.L. WEBSTER, *o.c.*, pp. 179-195. Même si le char n'est certainement plus employé dans les combats, on peut supposer qu'il figurait encore dans les défilés ou processions militaires, comme char de parade.

pie, la consultation des entrailles de la victime offerte en sacrifice divinatoire, est un geste technique, indispensable à l'engagement de la bataille, dont va dépendre le sort des citoyens-soldats. C'est donc là une image d'actualité, mais aussi un témoin ponctuel d'une tradition millénaire d'héparoscopie, attestée des Chaldéens aux Etrusques. Le nombre total de ces représentations dans la céramique grecque est assez limité : une douzaine environ, datant toutes de la génération 530-490, et pour lesquelles le peintre d'Antiménès, avec le vase de Bruxelles précisément, semblerait avoir été l'initiateur. Une étude récente, remarquable par l'originalité de l'analyse, à la fois sensible et systématique, vient d'être menée sur cette série iconographique homogène par le Centre de Recherches comparées sur les Sociétés anciennes³¹. La « lecture de signes » de J.-L. Durand et F. Lissarrague retrouve le fonctionnement des éléments constitutifs de l'image : dans chaque contexte, toutes les données indispensables à la signification (hoplite, enfant présentant le foie, archer, vieillard, femme et éphèbe... : la cité en microcosme) s'organisent en ordre variable et logique, centré sur le foie, lieu de croisement de forces vitales. Un argument de plus, tiré du vase analysé ici, pourrait venir renforcer leur interprétation : de l'archer à l'enfant, le regard des différents acteurs suit une courbe continue très expressive, qui focalise l'attention sur l'examen du foie et semble volontairement intensifiée par le saut du dauphin blanc, le contour des boucliers, la silhouette des casques. La composition n'est pas circulaire cependant : elle a une direction, suggérée par l'inclinaison progressive des lances et des corps ; elle a un point d'aboutissement : le contact, décisif et prophétique, de la main très longue, et des *hiéra*.

— B 2 —

(Pl. III, 1)

La vie civile athénienne connaît aussi des manifestations plus pacifiques, moins lourdes de conséquences ; au-delà des conflits guerriers, l'esprit agonistique de la Grèce archaïque s'exprimera par l'institution de grands Jeux, panhelléniques ou simplement urbains³². Une des sources les plus complètes pour la connaissance des pratiques sportives est la longue série des amphores dites « panathénaïques », offertes aux vainqueurs des Jeux d'Athènes, et reproduisant, au revers, le concours où avait été gagné le prix³³. Ces curieuses amphores garderont inchangées, pendant plus de deux siècles et demi, leur forme et

³¹ J.-L. DURAND et Fr. LISSARRAGUE, *Les Entrailles de la Cité. Lectures de signes : propositions sur la hiéroskopie*, dans *Hephaistos*, 1, 1979, pp. 92-108.

³² Pour l'importance de ces Jeux : SCHEFOLD, p. 7 ; les études de base du sport en Grèce antique restent celles de E.N. GARDINER, *Greek Athletic Sports and Festivals*, Londres, 1910 et *Athletics of the Ancient World*, Oxford, 1930.

³³ K. PETERS, *Studien zu den panathenaischen Preisamphoren*, Berlin, 1942. BOARDMAN, *A.B.F.V.*, pp. 167-177 ; T.B.L. WEBSTER, *o.c.*, pp. 196-215.

leur thématique, perpétuant la technique de la figure noire bien après sa disparition définitive. Ce phénomène est symptomatique de la force de la tradition dans la mentalité grecque : l'archaïsme de bon aloi du décor garanti, par son ancienneté même, la valeur du prix³⁴. Le Musée du Cinquantième possède plusieurs jalons de cette étonnante évolution, groupés dans la vitrine III, 8³⁵. L'atelier du peintre d'Antiménès a produit une dizaine de ces vases sans pour autant égaler numériquement la production d'une autre école contemporaine, fort proche à certains égards, celle du peintre d'Euphilètos³⁶ ; l'*amphore A 13b* rappelle nettement les caractéristiques de dessin des vases analysés jusqu'ici ; l'épreuve représentée est un pugilat³⁷, identifiable par les cestes qui entourent les poings des athlètes. Cet exercice est un des plus lourds et des plus redoutables, plus encore que la simple lutte ou le pancrace³⁸. L'anatomie des combattants, aux muscles larges et en forte saillie, au torse massif, dénote des professionnels : nous sommes loin ici de l'exaltation d'un Pindare ou de l'idéalisation des sculpteurs classiques.

(Pl. III, 2)

Moins prosaïque, la procession nuptiale du *cratère R 310*, face A, se déroule avec une lenteur solennelle. La monumentalité du vase et de la composition fait d'ailleurs penser à une œuvre de commande, d'apparat, peut-être offerte pour une circonstance semblable à la scène figurée³⁹. Mais celle-ci, loin de dépeindre un événement précis, reproduit un cliché du répertoire de la céramique à figures noires et incite — comme l'ensemble des vases cités jusqu'ici — à une double lecture. L'allusion aux coutumes en vigueur pendant tout l'hellénisme est claire : les spectatrices de gauche, les femmes aux flambeaux qui encadrent le char⁴⁰, les époux eux-mêmes, sont directement tirés de la vie

³⁴ Les monnaies athéniennes connaissent, pour des raisons analogues, le même retard stylistique aux V^e et IV^e siècles.

³⁵ C.V.A., pl. 13-14 ; l'une de ces amphores, A 1703, est bien datée, par la mention de l'archonte Polyzèlos : 367 av. notre ère.

³⁶ A.B.V., p. 322, 1-12.

³⁷ Cf. DAREMBERG et SAGLIO, sv. *Pugilatus* ; c'est donc bien la πυγμή, par opposition à la πάλη et au παγκράτιον.

³⁸ DION CHRYSOSTOME, *Or.*, XXIX, §10 : οὐ τὸ ῥᾶστον ἀλλὰ τὸ χαλεπώτατον πυγμὴν γὰρ ἤσκησεν (éd. J.W. COHOON). Cette description plus tardive s'applique sans doute aussi à la fin du VI^e siècle, bien que la boxe paraisse à cette époque nettement moins violente et moins meurtrière que par la suite.

³⁹ Cf. pour d'autres cratères, les hypothèses de T.B.L. WEBSTER, *o.c.*, pp. 42-62.

⁴⁰ De nombreuses sources littéraires pourraient être évoquées pour les rites nuptiaux : cf. DAREMBERG et SAGLIO, sv. *Matrimonium*. Citons au moins ici deux célèbres mentions des flambeaux illuminant le cortège :

a. Pour la femme de gauche : Schol. in EUR., *Tro.*, v. 315 :

Νόμιμον γὰρ ἔστι τῇ μητρὶ δαδουχεῖν ἐν τοῖς γάμοις τῶν θυγατέρων (éd. E. SCHWARTZ).
(Sèxe paraphrase de l'admirable chant d'Hyménée de Cassandre, vv. 308-340).

b. Pour la femme de droite : Schol. in EUR., *Phoen.*, v. 344 :

Ἔθος γὰρ ἦν τὴν νόμφην ὑπὸ τῆς μητρὸς τοῦ γαμοῦντος μετὰ λαμπάδων εἰσάγεσθαι (éd. E. SCHWARTZ).

Cf. aussi J. BOARDMAN, dans *B.S.A.*, 47, 1952, p. 34, n. 220.

quotidienne ; mais en tête du cortège, les personnages paraissent élevés au rang de divinités, par l'adjonction d'attributs : Apollon et sa cithare, face à sa sœur Artémis coiffée du pōlos, Hermès et son caducée, chaussé de bottines ailées ; puis à nouveau, une assistante anonyme, qui ferme la composition. De gauche à droite, le lecteur passe imperceptiblement du monde humain à celui des dieux, avec, comme seule frontière visuelle, l'opposition dos à dos, au centre de l'image, de la porteuse de flambeaux et d'Apollon citharède. Certes, le contexte peut être entièrement humain, comme semblerait l'indiquer la jeune femme de droite⁴¹. Mais la contamination avec des noces mythiques (celles de Pélée et de Thétis par exemple) résulte d'un choix voulu : l'artiste aurait pu se contenter de compléter le cortège par de simples porteurs d'hydries ou de corbeilles⁴². Cette démarche, nous le savons à présent, est loin d'être unique chez le peintre d'Antiménès⁴³. Dans l'esprit du céramiste, la musique de la cithare et la lumière des torches suffisent à restituer l'ambiance de la fête — divine ou humaine — au crépuscule d'un jour de Gamèlion.

Ainsi, par quelques vases, que la sélection arbitraire du temps et du lieu a réunis dans le Musée, transparait encore — si du moins l'analyse moderne ne force pas la portée réelle des documents — la cohérence de recherche et de pensée d'un groupe d'artisans, à première vue fort engoncé dans de vieux schémas, presque « sub-archaïque » dans son langage, mais désireux de s'ouvrir à l'évolution complexe de sa cité et, par cette quête elle-même, attachant : pourquoi ne pas aller à sa rencontre ?

⁴¹ J. BOARDMAN, *ibid.*, p. 34 : « Many scenes we may regard as already secularised and identify the figures of the gods as those of mortal guests and attendants : thus Hermes : the προσηγητής, ..., lyre-playing Apollo : the accompanist to the marriage hymn, ... ».

⁴² I. KRAUSKOPF, *Eine attisch-schwarzfigurige Hydria in Heidelberg*, dans *A.A.*, 1977, pp. 13-37, propose, pp. 16-24, une interprétation de ces « corbeilles ». De façon plus générale, son article comporte d'excellentes observations relatives au passage mythe/réalité dans les scènes de mariage (ou de départ en char : cf. p. 26, n. 36). En retraçant une brève évolution, l'auteur arrive à la conclusion que cet accompagnement de divinités dans le cortège est une *mode* (p. 27), particulièrement diffusée par les ateliers des peintres de Lysippidès, d'Antiménès et d'Euphilètos. A la fin de sa publication, elle souligne une fois de plus la fidélité de certains peintres (dont le peintre d'Antiménès précisément) aux schémas habituels en fig. noire : « Dies zeigt einmal mehr, wie stark Themenwahl und -kombination zumindest bei Malern mittlerer Qualität von Werkstatttraditionen abhängen ».

⁴³ Cf. aussi certaines scènes d'attelage, comme la très belle hydrie de Minneapolis 61-59, *Para.*, p. 119, 8ter, *R.M.*, 71, 1964, pl. 10, 1.



Fig. 1. Amphore attique à figures noires R 291 - Peintre d'Antiménès.

Fig. 2. Idem.



(A.C.L., Bruxelles)



Fig. 1. Amphore attique à figures noires A 2959 - Cercle du peintre d'Antiménès.
(A.C.L., Bruxelles)

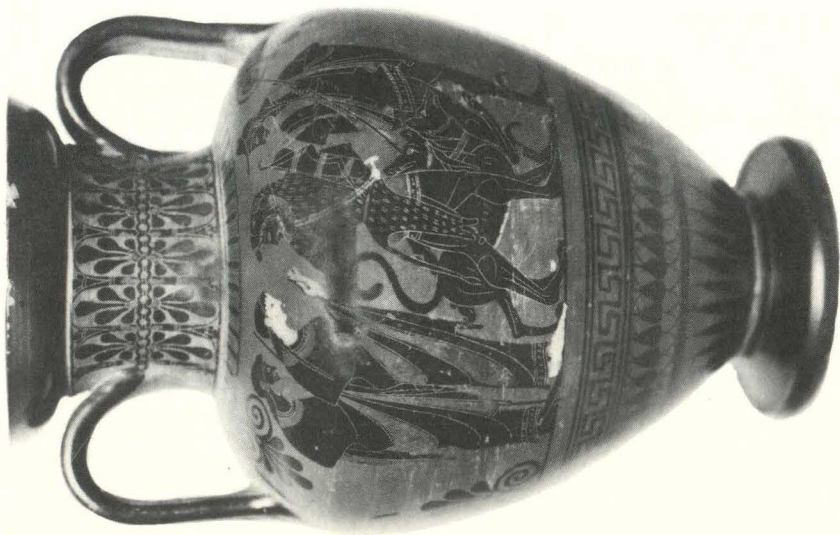


Fig. 2. Amphore attique à figures noires R 300 - Cercle du peintre d'Antiménès.
(A.C.L., Bruxelles)

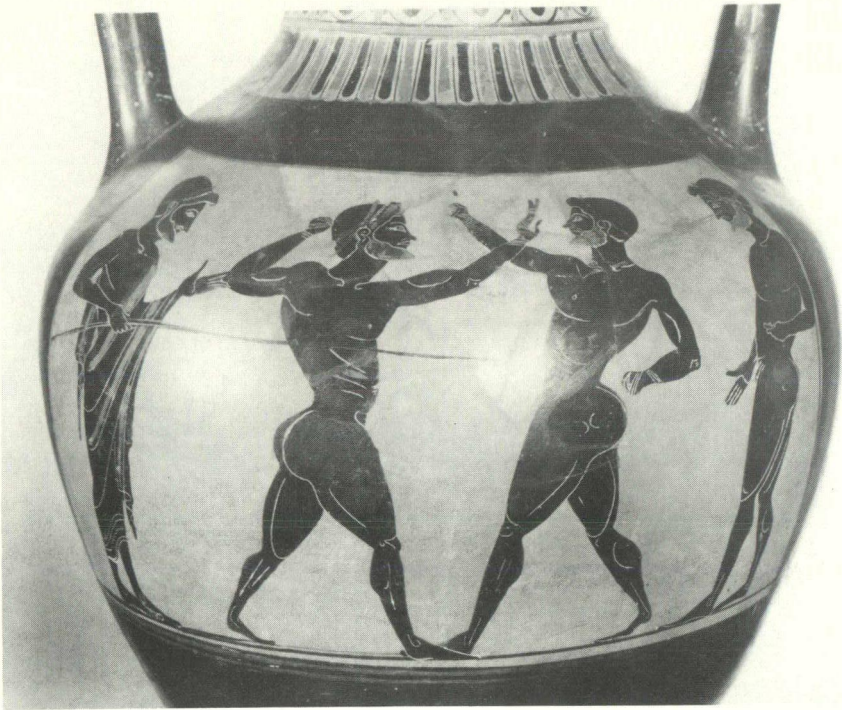


Fig. 1. Amphore attique à figures noires A 13b - Cercle du peintre d'Antiménès.

(A.C.L., Bruxelles)



Fig. 2. Cratère attique à figures noires R 310 - Cercle du peintre d'Antiménès.

(A.C.L., Bruxelles)



Fig. 1. Cratère attique à figures noires R 310 - Cercle du peintre d'Antiménès.

(A.C.L., Bruxelles)

RENCONTRE DES CULTURES GRECQUE ET SCYTHE SUR LES RIVES NORD DE LA MER NOIRE À L'ÉPOQUE CLASSIQUE

GEORGES RAEPSAET

L'intérêt pour la périphérie du monde classique, pour les zones extrêmes ou marginales de son influence, constitue un des courants importants de la recherche archéologique contemporaine. Le VIII^e Congrès international d'Archéologie classique, qui se tint à Paris en 1963, un des plus marquants de l'après-guerre, sanctionna cet intérêt par le choix de son thème principal : « Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques »¹. La manière d'aborder le problème y était nouvelle et tentait de rendre compte de la complexité et de la multiplicité de la civilisation classique en contact avec d'autres cultures originales et spécifiques. La septième séance du Congrès de Paris était consacrée à la Russie pontique².

Un second courant s'est greffé sur le premier, l'enrichissant et modifiant sa perspective : la problématique des rencontres de cultures, familière à l'ethnologue. L'analyse du rayonnement centrifuge du monde classique a fait place à une vision plus relative et moins hiérarchisée des relations s'établissant entre civilisations, sans jugement de valeur dans l'approche du phénomène d'acculturation, de réceptivité ou d'assimilation. C'est ce point de vue que cherchait à faire valoir le récent Congrès de la Fédération des Études classiques à Madrid, en 1976, sous le titre : « Assimilation et résistance à la culture gréco-romaine dans le monde ancien »³.

Nous voudrions rendre compte, par quelques exemples figurés, des formes ou des particularités des contacts culturels entre le monde grec colonial des rives septentrionales du Pont-Euxin et la Scythie d'Ukraine et du Kouban, en nous fondant sur la documentation exceptionnelle présentée par les archéologues soviétiques, notamment lors des expositions de Paris sur « L'art russe des

¹ 2 voll., Paris, 1965.

² *Ibidem*, I, pp. 391-439.

³ Bucarest-Paris, 1976.

Scythes à nos jours » en 1967-68⁴, « Or des Scythes » en 1975⁵ et la « Préhistoire de l'art en URSS » en 1979⁶.

Si, à la suite d'Herskovits, on comprend sous le terme culture le « total de l'œuvre de l'homme »⁷, nous nous trouvons bien démunis pour apprécier les éléments matériels et moraux de l'homogénéité sociale scythe. Dans ses formes d'expression mêmes, les seules préhensibles dans une certaine globalité, il se pose un problème de définition et de terminologie de l'art scythe dans la mesure où l'on a tendance souvent à intégrer sous cette appellation commune divers éléments qui relèvent de l'art nomade dans des zones géographiquement très étendues de l'Ukraine à l'Asie centrale⁸. Il n'est guère aisé de déterminer une aire de dispersion culturelle scythe non plus que de définir son unité d'expression : les thèmes et les supports de l'art scythe sont ceux du nomadisme des steppes et les contacts de culture avec les populations de Transcaucasie et du Proche-Orient, établis lors des migrations du VII^e siècle, ont laissé d'évidentes traces d'influences. De même, la source écrite principale, le livre IV d'Hérodote, entremêle les indications historiquement avérées et les récits légendaires et semble faire relever de la « Scythie » toutes les cultures « non-grecques » du Danube au Nord de la mer Caspienne⁹. En fin de compte, ce sont peut-être les objets de Pazyryk, dans l'Altai, qui nous permettent de définir les constantes les plus authentiques de l'art scytho-nomade, bien qu'ils appartiennent autant au nomadisme des montagnes qu'à l'art scythe *stricto sensu* et qu'ils soient de date relativement récente (V^e et IV^e siècles, soit 200 ans après l'installation de la tête de migration scythe en Ukraine)¹⁰. Le mobilier funéraire des tombes de Pazyryk, conservé intact par le gel, est aussi celui de la vie nomade. La toile de tente, le chariot, le harnachement, le vêtement y sont un support de l'expression décorative et un révélateur de la vie de la steppe plus varié et plus complet que la seule orfèvrerie des kourganes d'Ukraine, de Crimée et de Géorgie.

⁴ Paris, Grand Palais, octobre 1967 - janvier 1968.

⁵ *Or des Scythes. Trésors des musées soviétiques*, Paris, Grand Palais, octobre-décembre 1975.

⁶ *Préhistoire de l'Art en URSS avant les Scythes*, Paris, Grand Palais, février-avril 1979.

⁷ Cité par A. DORSINFANG-SMETS, *Réflexions sur les obstacles internes à l'acculturation*, *Bulletin des Séances. Académie royale des Sciences d'Outre-Mer*, 1973, 3, pp. 270-281, spéc. p. 271.

⁸ Sur la culture scythe et l'art des Steppes, on verra notamment B. PIOTROVSKY, *La découverte de la civilisation scythe. Histoire des fouilles* dans *Or des Scythes*, pp. 11-24; Véronique SCHILTZ, *L'art des Steppes et le style animalier*, *ibidem*, pp. 35-47; T. TALBOT-RICE, *Les Scythes*, Paris, 1958; M. GRIAZNOV, *L'art ancien de l'Altai*, Leningrad, 1958; K. JETTMAR, *L'art des Steppes*, Paris, 1965; E.D. PHILIPPS, *Les nomades de la steppe*, Paris, 1966; M. GRIAZNOV, *Sibérie du Sud*, Genève-Paris, 1969; G. CHARRIÈRE, *L'art barbare scythe*, Paris, 1971; *Les Scythes. Nomades orfèvres de la steppe. Le Courrier de l'Unesco*, XXIX^e année, déc. 1976.

⁹ Cf. la notice de Ph. E. LEGRAND dans son édition d'HÉRODOTE, *Histoires*, livre IV, Paris, 1960 (Collection des Universités de France), pp. 9-45; I. V. DOMANSKI, *Un grand reporter chez les Scythes il y a 2500 ans. Le Courrier de l'Unesco*, XXIX, déc. 1976, pp. 9-14 et 48-49.

¹⁰ Cf. B. PIOTROVSKY, *La civilisation de l'Altai* dans *Or des Scythes*, pp. 175-187; M. GRIAZNOV, *L'art ancien de l'Altai*, Leningrad, 1958.

Une étonnante communauté d'inspiration préside à l'art des Steppes, des Carpathes à l'Altai, dans laquelle l'animal, réel ou fantastique, joue un rôle essentiel. Il *est* souvent l'objet et l'on se prend à oublier, dans l'explosion imaginaire qui éclate sa forme en un jeu de stylisations et de métamorphoses, qu'il est d'abord décoratif et fonctionnel.

Le foisonnement dynamique de l'image scytho-nomade a été admirablement perçu par Véronique Schiltz¹¹ : « sur les pièces de harnachement, les armes, les bijoux, les animaux de l'art des Steppes se lovent, s'arc-boutent ou s'étirent au gré de la forme qui les porte. Enroulés, dressés, rampant, ils s'affrontent, s'adosent, s'enchevêtrent et semblent se soumettre sans effort à la contrainte de leur support comme ils le feront, des siècles plus tard, sur les chapiteaux et les archivolttes de nos églises romanes ou autour des lettrines des manuscrits » (fig. 2). La forme, en permanente transformation, a tendance à échapper à notre besoin de définition logique et rationnelle.

Cet art du mouvement, contenu ou libéré, ne peut s'apprécier complètement que comme significatif d'une forme de vie particulière, dans un autre espace géographique, économique et social, dans un autre système de pensée que celui de la raison, de la logique et de la préhension analytique du réel, celui du monde classique. La vie et la survie de l'animal, sauvage ou domestique, fondent et rythment la vie et la survie de l'homme nomade. La loi de l'herbe et de l'eau régit son univers. Mais au-delà du pouvoir vital, l'animal joue un rôle dans les croyances, les pratiques rituelles sans doute de type chamanique, dans l'inconscient collectif qui façonne l'imagination et la nourrit. Le symbolisme est probable et les cervidés, si fréquemment représentés dans l'art animalier scythe, ont sans doute un caractère solaire, à l'instar du cerf poursuivi par Uryzmaeg, dont « toute la robe était d'or » et qui n'était autre que la propre fille du Soleil, Acyruxs, dans l'extraordinaire épopée des Ossètes de Géorgie dont G. Dumézil a montré qu'ils étaient les héritiers et les dépositaires de la mythologie scythe¹².

Art animalier, art du mouvement et du fantastique, il est aussi celui de la couleur et des jeux entremêlés de matières : essences variées de bois, cuirs et or, feutres, fourrures, laines et métaux s'allient ou contrastent. La minutie des fouilles de Pazzyrk, la diversité du mobilier découvert, son état de conservations remarquable permettent de mieux cerner les multiples facettes de l'art scytho-nomade et de pénétrer son essence même, c'est-à-dire le lien dialectique qui unit l'image à l'idée, à l'individu et au monde dont elle est issue. C'est à la lumière d'une telle démarche que l'on peut dès lors comprendre et apprécier à leur juste valeur les remarquables pièces d'art scythe (fig. 5) de l'Hermitage à Léninegrad, dont les premiers éléments avaient été rassemblés par Pierre I^{er},

¹¹ *Op. cit.*, p. 35.

¹² G. DUMÉZIL, *Romans de Scythie et d'alentour*, Paris, 1978, pp. 134-135 ; sur le symbolisme du cervidé on verra également J. BLANKOFF, *A propos du cervidé dans l'art de l'Eurasie*, *Revue des Pays de l'Est*, 1978, 2, pp. 1-32.

dès 1714, dans sa « *Kunstkamera* », mais dont beaucoup n'ont pas de provenance connue ni de contexte archéologique défini.

L'origine des Scythes est mal connue. Leur pluralité ethnique interne est probable et leur totale dépendance du nomadisme des steppes, évidente. Leur arrivée en Ukraine est liée sans doute à de vastes mouvements de populations dans une de ces bousculades en chaîne qui ont souvent secoué tout l'Ancien Continent.

Les Scythes participèrent, en outre, semble-t-il, à l'écrasement de l'Assyrie. Leur passage au Sud du Caucase est bien établi et l'installation passagère de groupes de populations scythes au Nord de l'Ourartou et, plus au Sud encore, vers le Zagros, reconnue par les découvertes de Karmir-Blour et Ziwiye¹³.

L'art scythe des premiers kourganes du pourtour de la mer Noire est redevable, en bien des aspects, de ce passage dans le Proche-Orient.

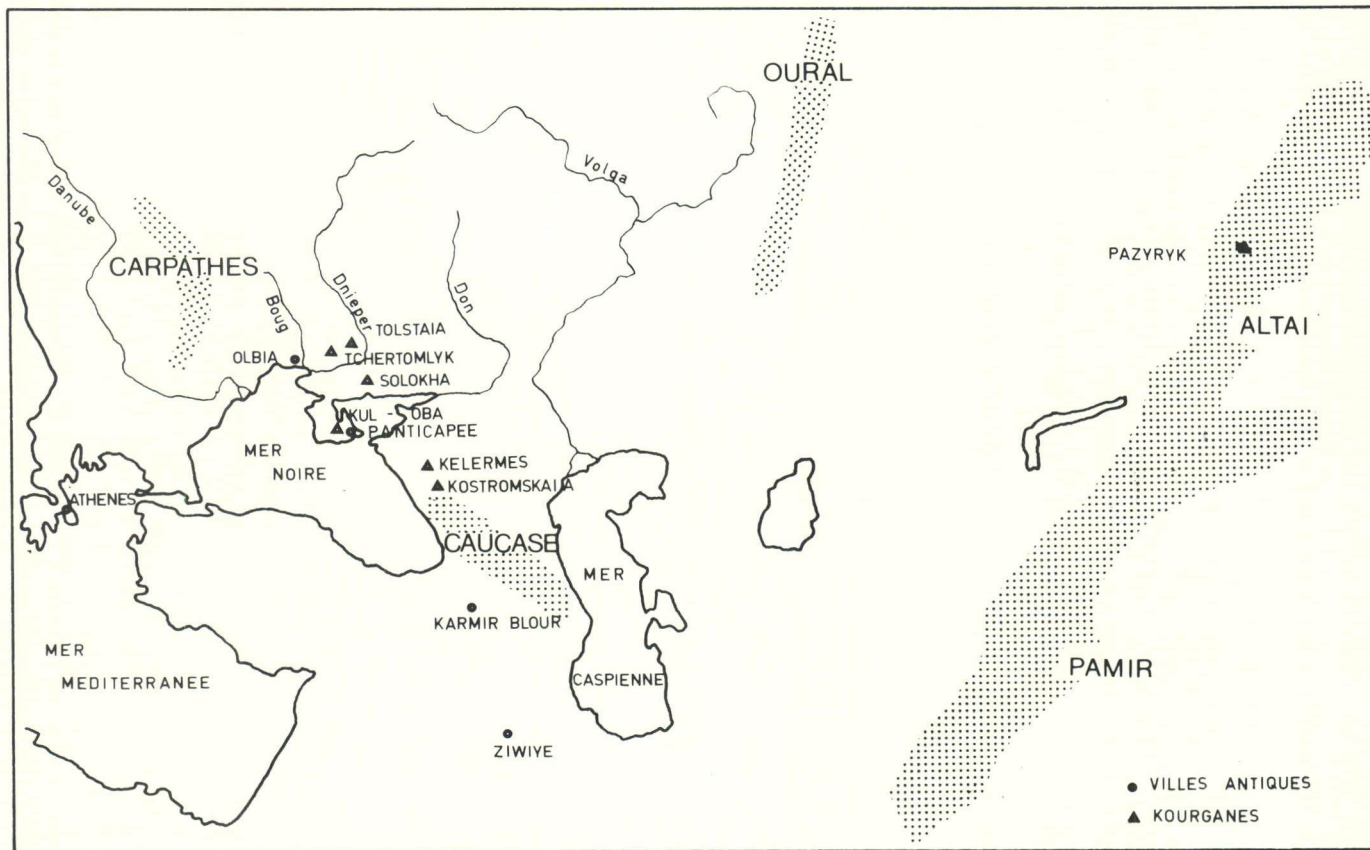
Notre connaissance du monde grec d'Ukraine pontique s'est sensiblement accrue ces dernières années. Plusieurs villes grecques y font, en effet, l'objet de recherches archéologiques suivies et Olbia, en particulier, a bénéficié d'une intéressante monographie s'inscrivant dans la problématique actuelle de l'organisation des cités coloniales et de leur territoire¹⁴.

L'hellénisme du Pont-Euxin apparaît au premier abord comme essentiellement urbain, maritime et commercial. Le premier stade de l'installation grecque en mer Noire est sans doute constitué par l'*emporion*, aux endroits géographiquement et commercialement intéressants de la frange côtière. La première phase de la colonisation pontique appartient au VII^e siècle. Milet y joue un rôle prépondérant. On fonde Sinope, sur la côte méridionale, et un peu plus tard Trébizonte ; sur la côte septentrionale, Olbia, Apollonia, Héraclée ; sur la rive occidentale, Histria et à l'Est, Phasis et Pityos. A la fin du VI^e siècle apparaît Panticapée, l'actuelle Kertch, en Crimée, contrôlant l'entrée de la mer d'Azov, sans doute la plus prestigieuse colonie grecque de la mer Noire.

La culture grecque installée en Scythie appartient totalement, dans sa constitution et ses développements, à la *koinè* hellénique méditerranéenne. On ne peut guère y déceler d'originalité, sinon par un certain provincialisme et des limitations dans son expression urbanistique ou architecturale, par exemple. Seuls certains aspects de l'artisanat s'expriment de manière autonome, dans

¹³ P. AMANDRY, *Grecs et Scythes dans Or des Scythes*, pp. 25-32.

¹⁴ Sur la présence grecque le long du littoral septentrional de la mer Noire, on consulera notamment : G. KIESERITZKY et C. WATZINGER, *Griechische Grabstelen aus Südrussland*, Berlin, 1909 ; E. BELIN DE BALLU, *L'histoire des colonies grecques du littoral Nord de la mer Noire*, Leyde, 1965 ; ID., *Olbia. Cité antique du littoral Nord de la mer Noire*, Leyde, 1972 ; M.M. KOBYLINA, *Antique Sculpture from the Northern Black Sea Coast*, Moscou, 1972 ; G. SOKOLOV, *Antique Art on the Northern Black Sea Coast. Architecture. Sculpture. Painting*, Léninegrad, 1974 ; Alexandra WASOWICZ, *Olbia pontique et son territoire*, Paris, 1975 ; M.M. KOBYLINA, *Divinités orientales sur le littoral Nord de la mer Noire*, Leyde, 1976 ; P. FAURE, *La vie quotidienne des colons grecs de la mer Noire à l'Atlantique au siècle de Pythagore*, Paris, 1978.



les terres cuites, les céramiques ou l'orfèvrerie, mais il s'agit davantage d'une autonomie de matière première et de confection que d'une inspiration originale. Les vases « de Kertch », loin de montrer la créativité propre de Panticapée — comme on l'a cru longtemps — démontrent avant tout le caractère massif des importations, athéniennes en l'occurrence.

Il faut remarquer que dans l'état actuel de la recherche relative à la côte Nord, seule notre connaissance archéologique d'Olbia est satisfaisante sur le plan de l'occupation du sol, pour la phase archaïque de la colonisation. Définir le rôle de la *chora* est non seulement important pour comprendre l'infrastructure économique de la cité et l'utilisation du sol rural, mais constitue également un moyen d'approche privilégié des relations s'établissant entre colons et populations indigènes occupant préalablement le terrain.

Pourtant, malgré l'étude pénétrante d'Alexandra Wasowicz¹⁵, il paraît difficile d'apprécier l'appartenance des découvertes archéologiques disséminées dans l'environnement immédiat de la colonie d'Olbia et plus à l'intérieur des terres. Le mobilier mis au jour dans les villages du liman du Boug et du Dniepr est, pour une large part, constitué de céramiques grecques importées, mais était-il utilisé par des Grecs, des indigènes ou des Scythes ?

A une date plus tardive, à la fin du V^e siècle, apparaît une occupation territoriale large en Crimée, dans la presqu'île où est établie la colonie de Chersonesos, mais on ne peut y reconnaître un contact de population. Toute la mise en valeur du sol y est grecque et fonctionne selon un découpage géométrique des *klèroi*.

Malgré l'antinomie dans les fondements mêmes de la vie économique et sociale des civilisations hellénique et scythe, les cultures se rencontrent cependant et, au-delà de la relative coïncidence géographique, se confrontent de diverses façons.

Hérodote s'en fait l'écho, mais il est difficile de mesurer la valeur historique de ses propos. Que sont ces Hellénoscythes (Ἑλληνοσκύθαι)¹⁸ qui ont le même genre de vie que les Scythes mais qui sèment et consomment du blé ? Il y aurait eu, par ailleurs, assimilation de divinités grecques et scythes dans les croyances scythes¹⁹ : Hestia-Tabiti ; Zeus- Papaia ; Gè-Api. Mais on peut se demander si l'auteur de l'assimilation n'est pas Hérodote (ou les Grecs d'Olbia) plutôt que la population indigène. De l'aveu de l'historien grec, « les Scythes ... répugnent terriblement à adopter des coutumes étrangères, que ce

¹⁵ *Loc. cit.*

¹⁶ M. DUFKOVÁ et J. PEČÍRKA, *Excavations of Farms and Farmhouses in the Chora of Chersonesos in the Crimea, Eirene*, VIII, 1970, pp. 123-174.

¹⁷ Cf. Ellis H. MINNS, *Scythians and Greeks. A Survey of Ancient History and Archaeology on the North Coast of the Euxine from the Danube to the Caucasus*, New York, 1971 ; G. SOKOLOV, *loc. cit.*

¹⁸ HÉRODOTE, IV, 17.

¹⁹ HÉRODOTE, IV, 59.

soient celles d'autres peuples ou surtout de coutumes helléniques »²⁰, mais l'histoire du Scythe Anacharsis, tué par son peuple pour avoir adopté des mœurs helléniques²¹ et celle, plus significative encore, de Skylès, fils du roi Ariapeithès et d'une femme grecque d'Histria, devenu roi lui-même, helléno-ophile passionné, décapité après avoir été initié aux mystères dionysiaques, impliquent, par la résistance même qu'elles illustrent, l'influence de l'hellénisme. On retrouve, dans l'épopée des Nartes, chez les Ossètes, la même volonté de rejet d'une valeur morale externe à son peuple par un jeune Narte conservateur des traditions et de la pureté²². La structure du mythe est la même.

La relation évidente qui s'établit entre les cultures grecque et scythe est assurément de nature complexe et variée. Dans toute rencontre de civilisations, il y a influence et emprunt et parallèlement résistance à l'influence et à l'emprunt, dans la mesure notamment où certains groupes d'une population vivent et tiennent leur pouvoir du maintien de l'authenticité et de la cohérence morale et religieuse dont ils s'affirment les garants.

Le terrain apparemment privilégié du contact se situe dans les kourganes, les *tumuli* scythes, dispersés largement du Boug au Kouban. Certains sont situés parfois à plusieurs centaines de kilomètres à l'intérieur des terres ; d'autres, dans le voisinage immédiat des villes grecques, tel Kul-Oba, à proximité de Panticapée.

Ce sont certaines pièces d'orfèvrerie des dépôts funéraires qui ont donné naissance à l'appellation d'art *gréco-scythe* censée définir une fusion formelle homogène et originale.

Les kourganes de Kelermès ou de Oulskii Aoul, dans le Kouban, offrent de remarquables exemples d'art scythe authentique, comme la panthère en or²³ ou les têtes de hampe²⁴ (fig. 1), ou d'objets influencés par le Proche-Orient et les thèmes orientalisants, tel le miroir de Kelermès²⁵. De même, le cerf en or de Kostromskaia²⁶, à la charnière des VII^e et VI^e siècles, constitue, par son extraordinaire stylisation, la perfection du dessin, sa vitalité contenue, l'évidence de son symbolisme, une des œuvres significatives du nomadisme des Steppes.

La relation culturelle entre monde hellénique et Scythie ne s'affirme de manière assurée qu'à partir du V^e siècle avant notre ère. L'amphore et le carquois de Tchertomlyk²⁷, entre Boug et Dniepr, dans la sphère d'influence

²⁰ HÉRODOTE, IV, 76.

²¹ *Ibidem*.

²² G. DUMÉZIL, *op. cit.*, p. 354.

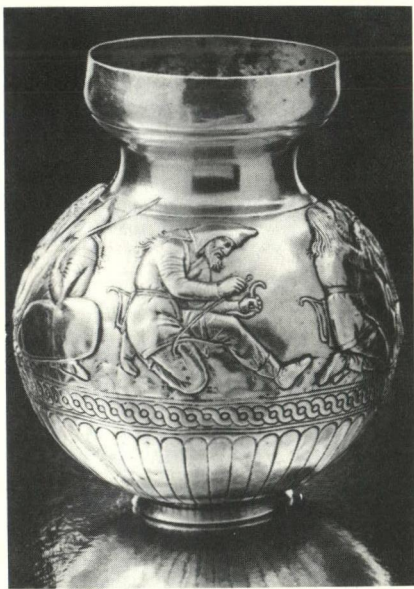
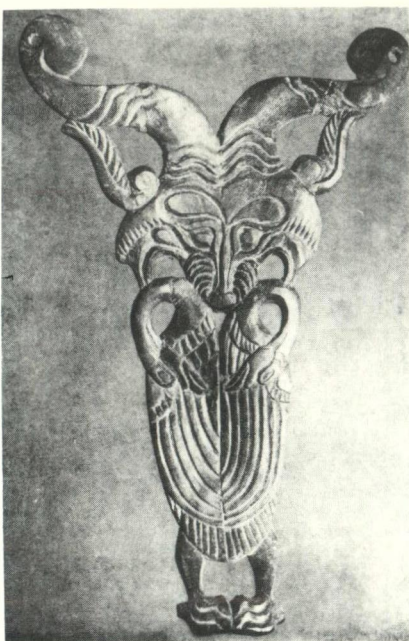
²³ *Or des Scythes*, n° 18.

²⁴ *Or des Scythes*, n° 29.

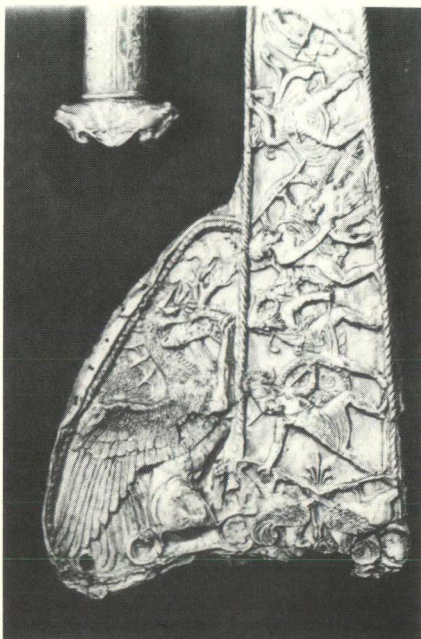
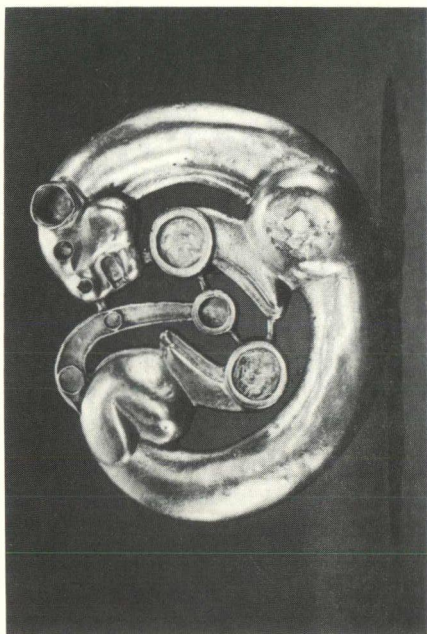
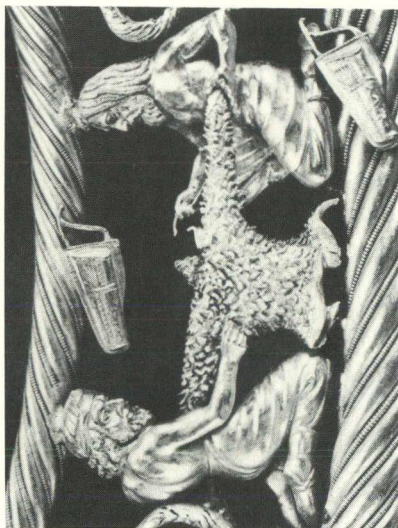
²⁵ *Or des Scythes*, n° 20.

²⁶ *Or des Scythes*, n° 17.

²⁷ *Or des Scythes*, n° 68 ; G. SOKOLOV, *op. cit.*, n° 51-54.



- Pl. I, fig. 1 Ornement terminal (tête de hampe) de Oulskii Aoul (Kouban) ; en forme de tête de rapace. Kourgane n° 2. Bronze. Hauteur 26 cm. VI^e-V^e siècle. D'après *Or des Scythes*, n° 29.
- fig. 2 Frontal de Pazyryk (Altai). Kourgane n° 2. Corne. Longueur 20,6 cm. V^e siècle. D'après GRIAZNOV, *Altai*, n° 25 ; *Or des Scythes*, n° 147.
- fig. 3 Peigne de Solokha (Arr. Méliopol). Or. Hauteur 12,6 cm. IV^e siècle. D'après *Or des Scythes*, n° 64.
- fig. 4 Vase de Kul-Oba (Kertch). Or. Hauteur 13 cm. IV^e siècle. D'après *Or des Scythes*, n° 91.



Pl. II, fig. 5 Panthère enroulée (collection sibérienne de Pierre le Grand). Or. Diamètre 11 cm. VII^e-VI^e siècle. D'après *Or des Scythes*, n° 183.

fig. 6 Amphore de Tchertomlyk (détail) (région de Dniepropetrovsk). Argent. Hauteur 70 cm. IV^e siècle. D'après *Rayonnement*, Paris, 1965, II, pl. 95,2.

fig. 7 Gorytos de Tchertomlyk (détail). Or. Longueur 54 cm. IV^e siècle. D'après *Or des Scythes*, n° 68.

fig. 8 Pectoral de Tolstaia Mogila (près de Ordjonikidze). Or. Diamètre 30,6 cm. IV^e siècle. D'après *Or des Scythes*, p. 78, n° 70.

olbienne, sont des œuvres d'inspiration grecque, à l'élégance apprêtée (fig. 6-7). Mais le vase en or de Kul-Oba²⁸, près de Panticapée, est révélateur de la problématique gréco-scythe. La forme appartient à la typologie de la céramique indigène ; le sujet et les personnages relèvent de la mythologie scythe. Mais la présentation de figures humaines, la naturalisme de la scène, le sens de la narration et de la corporité en font un travail grec (fig. 4). La rencontre ne s'opère donc qu'au niveau du support et du choix du sujet. La facture et la création sont grecques.

Le cerf en or de Kul-Oba²⁹ trahit mieux encore peut-être l'ambiguïté de l'art gréco-scythe. Le sujet est scythe mais le traitement n'a rien de commun avec celui qui présidait à l'œuvre de Kostromskaïa. La plaque est massive, la présentation est lourde, le sujet est encombré de représentations secondaires. Le tout est inorganique et inexpressif. L'essence même du langage qui a créé le cerf de Kostromskaïa n'a pas été compris dans une œuvre de commande fabriquée sans doute dans les ateliers de Panticapée pour une clientèle scythe.

Le gorytos d'Elizavetovskiy³⁰, au IV^e siècle, dans un kourgane de l'embouchure du Don, près de Tanaïs, présente, comme décoration, divers épisodes de la légende d'Achille. Le travail, à l'allure ample, un peu monumentale, pourrait être inspiré par la grande peinture grecque classique. Seul le support — un carquois typique — et le client sont scythes. La complexité et peut-être un certain relâchement dans les attitudes, la volonté aussi de faire transparaître dans le visage l'émotion, dans le vase en argent et vermeil de Gaimanova Mogila³¹, s'inscrivent bien dans certaines tendances de l'esthétique grecque du IV^e siècle. Ici également, seuls le sujet et la forme du vase sont scythes.

Le peigne en or de Solokha³², dans le bassin moyen du Dniepr, est un chef-d'œuvre d'équilibre dans la composition (fig. 3). L'objet est importé d'Olbia ou de Panticapée. De même le pectoral de Tolstaïa Mogila³³, trouvé dans un kourgane entre le Boug et le Dniepr, et qui représente des scènes de la vie quotidienne scythe, est une œuvre majeure de l'orfèvrerie hellénique du IV^e siècle (fig. 8).

L'art « gréco-scythe », si tant est que l'on puisse admettre le bien fondé du terme, n'est donc pas l'expression originale d'une fusion esthétique. La rencontre gréco-scythe, aux V^e et IV^e siècles, dans les domaines restreints de l'orfèvrerie des kourganés, où l'on peut tenter de l'approcher avec quelque précision, est donc avant tout un art grec de Scythie pontique, un art de commande dont la définition s'inscrit dans l'évolution de l'art grec.

Peut-on, à ce propos, parler d'acculturation ? Si l'acculturation comprend « les phénomènes qui résultent de ce que des groupes d'individus de cultures

²⁸ *Or des Scythes*, n° 91.

²⁹ *Or des Scythes*, n° 92.

³⁰ *Or des Scythes*, n° 69.

³¹ *Or des Scythes*, n° 74.

³² *Or des Scythes*, n° 64.

³³ *Or des Scythes*, n° 70.

différentes entrent en contact direct et continu, avec des changements subséquents dans la forme originale de culture de l'un ou des deux groupes »³⁴, la notion ne paraît s'appliquer qu'à la première partie de la définition, les « changements subséquents » se heurtant apparemment à des « obstacles internes » conséquents³⁵. Mais il convient sans doute de distinguer les Scythes de Kul-Oba, dans l'immédiat voisinage de Panticapée, et ceux d'Ukraine intérieure et du Kouban, et de remarquer, par ailleurs, que si l'art est l'émanation d'une culture et significatif de celle-ci, il n'est pas *la* culture d'un peuple. Au niveau accessible de la sensibilité expressive, la Scythie steppique ne paraît pas avoir été réceptive à l'esthétique grecque, pas plus que le sens même de l'art des Steppes ne semble avoir touché les orfèvres grecs du Pont-Euxin.

L'antinomie socio-économique fondamentale des deux populations permettait-elle qu'il en fût autrement ?

³⁴ Définition classique de l'acculturation due à R. REDFIELD, R. LINTON et M.J. HERSKOVITS citée d'après *La Nouvelle Histoire*, Paris, 1978, p. 21.

³⁵ Sur les obstacles internes à l'acculturation, voir A. DORSINFANG-SMETS, *loc. cit.*

NOUVELLES DÉCOUVERTES D'ARCHÉOLOGIE MEXICAINE : LES PEINTURES MURALES DE CACAXTLA ET LES FOUILLES DU GRAND TEMPLE DE MEXICO

ANNIE DORSINFANG-SMETS

et

MICHEL GRAULICH

Trop souvent, l'histoire archéologique du Mexique et de l'Amérique Centrale paraît fixée dans des cadres régionaux et temporels définitivement délimités. En réalité, comme toute science du passé, l'archéologie méso-américaine est en constante mouvance. Chaque découverte remet en question l'acquis préalablement accepté. C'est ainsi que les résultats de deux découvertes récentes sont de nature à modifier profondément les conceptions relatives aux relations entre les Mayas et les Mexicains d'une part, et aux origines de la cité de Mexico d'autre part.

Les peintures murales de Cacaxtla (Etat de Tlaxcala)*

Les découvertes faites sur le site de Cacaxtla apportent une information extrêmement importante sur les relations entre deux pôles du monde méso-américain.

Depuis déjà plusieurs décennies, en étudiant l'architecture et la sculpture des régions les plus diverses de l'aire maya, les archéologues relevèrent la présence fréquente d'éléments dont l'aspect atteste une indéniable influence de la cité de Teotihuacan, dans la Vallée de Mexico. Actuellement, les spécialistes penchés sur l'interprétation des inscriptions peuvent même proposer une histoire dynastique de Tikal dans laquelle s'intègrent des princes d'origine teoti-

* Nous remercions vivement M. Rudolf van ZANTWIJK qui a bien voulu mettre à notre disposition ses photos de Cacaxtla.

huacane qui semblent y avoir exercé temporairement le pouvoir¹. Dans l'état actuel de nos connaissances, il nous est impossible d'affirmer s'il y eut conquête, pénétration commerçante ou mariages princiers portant des étrangers non mayanisés au pouvoir. Mais indéniablement, la coexistence est attestée — la stèle 31 de Tikal en fournit le plus bel exemple — par la présence de notables teotihuacans et mayas.

Les premiers sont caractérisés, comme dans l'art de Teotihuacan, par une taille réduite, une silhouette trapue, des vêtements coupés apparemment en pièces plus ou moins rigides cachant la ligne du corps, des coiffures en bandeaux. Le statisme des figures ne vise pas à la grandeur ; le réalisme est recherché mais il est tempéré par un souci de simplification propre à la convention Teotihuacan. Cet art hiératique, sec et formel, assujéti à l'ordonnance des proportions strictes, à l'impassibilité des attitudes, manifeste une tendance à la géométrisation des détails et à la multiplication des symboles conventionnels ; il aboutit ainsi à des figures nettement différentes de celles qui sont dues à des artistes mayas.

Les personnages de l'art maya se caractérisent, eux, par une préoccupation plus évidente de saisir l'instant dans sa fluidité. Leur allure élancée est accentuée par l'allongement artificiel des crânes et les coiffures surchargées. Il y a une volonté manifeste de rendre une position dynamique, parfois instable en apparence et malaisée à déchiffrer dans les œuvres les moins réussies. Il en résulte que ces personnages, qu'ils soient assis ou debout, occupent réellement l'espace dans lequel ils se meuvent d'une façon perceptible.

Les vêtements sont, autant que possible, figurés par l'envol d'un tissu, d'une ceinture, de plumes. Les plis et les ornements se recouvrent dans une multitude de traits qui tentent d'en révéler la souplesse, le mouvement. Quant aux visages, ils sont, conformément aux canons de beauté mayas, allongés, le nez est important et courbe, les paupières lourdes recouvrent parfois en partie des yeux bridés. Il s'en dégage une impression de calme réfléchi non exempt parfois d'une tendance à une concentration totalement absente à Teotihuacan.

Grâce à cette opposition dans la conception de la représentation des personnages et à la façon dont leur origine est attestée par leur aspect même, la pénétration de gens venus de l'Ouest, du Plateau Central mexicain, dans les grandes cités mayas ne fait aucun doute.

Or, le site archéologique de Cacaxtla, dans le massif montagneux Xochitecatl-Nativitas - Nopalucan, au sud-ouest de Tlaxcala, témoigne

¹ Voir à ce sujet Th. S. BARTHEL, *Die Stele 31 von Tikal: ein bedeutsamer Neufund aus der Frühklassischer Mayakultur*, in *Tribus* 12 (1963), pp. 159-214 ; C. COGGINS, *Painting and Drawing Styles at Tikal*, Ph. D. Dissertation, Harvard Univ. Cambridge (Mass.), 1975 (ronéotypé) ; N.M. HELLMUTH, *Mexican Symbols in the Classic Arts of the Southern Maya Lowlands*, M.A. Thesis, Brown University 1969 ; W.T. SANDERS et J.W. MICHELS (éd.), *Teotihuacan and Kaminaljuyu: A Study in Prehistoric Culture Contact*, Pennsylvania State Univ. Press, s.l., 1977 ; E. PASZTORY (éd.), *Middle Classic Mesoamerica: a.d. 400-700*, Columbia Univ., New York, 1978.

d'influences culturelles, non plus d'Ouest en Est, mais d'Est en Ouest. On y a mis à jour, en 1975 et 1976, dans un « palais » (Structure II-1) dominant un centre cérémoniel puissamment fortifié, deux remarquables ensembles de peintures murales qui peuvent compter parmi les chefs-d'œuvre de l'art maya².

Un premier groupe de peintures, qui seul nous occupera ici, décore les murs et les jambages de part et d'autre d'une ouverture. Le mur sud (fig. 1,5), d'une hauteur de 182 cm, présente, sur un fond rouge, un dignitaire vêtu d'un pagne et d'une ceinture au décor géométrique jaune et bleu. Des plumes blanches et noires fixées aux épaules, le casque en tête d'oiseau dans lequel est pris son visage et des serres de rapace en guise de pieds doivent le transformer en aigle. Debout sur un serpent à plumes bleu dont le corps remonte le long du bord de la peinture, il tient dans les bras une énorme « barre cérémonielle », aux extrémités en forme de têtes de serpent stylisées, qui le désigne comme un roi, ou plutôt, un roi-prêtre, à en juger d'après la couleur noire, caractéristique des prêtres, dont est enduit son corps. Des glyphes et un ara en train d'avaler une triple goutte de sang l'entourent. A sa droite, des bandes verticales jaune et bleue à volutes le séparent d'une zone ornée de grands épis de maïs. Sur le jambage sud est figuré (fig. 3), sur un fond bleu, un personnage au corps noir et à la chevelure abondante qui tient une grande conque d'où sort le buste d'un homme à longs cheveux rouges.

La scène du mur nord (fig. 2), à fond rouge de nouveau et de hauteur sensiblement égale, fait pendant à celle du mur sud. Seulement, un bas-relief représentant un dignitaire assis en cache une partie. Un personnage déguisé en jaguar se dresse sur un serpent au corps ocellé comme le pelage du félin. En guise de « barre cérémonielle », il tient, lui, un faisceau de flèches ou de javelines à pointe d'obsidienne d'où tombent des gouttes d'eau. Plusieurs glyphes l'accompagnent. Tourné vers lui, et se découpant sur un fond bleu, le personnage du jambage correspondant (fig. 4) est également vêtu d'une peau de jaguar. De la main droite, il déverse de l'eau d'un récipient décoré du visage du dieu de la pluie, Tlaloc. Dans la main gauche, il tient un serpent. Une plante jaillit de son nombril.

Un encadrement divisé en trapèzes par des lignes obliques entre lesquelles sont figurés toute sorte d'animaux aquatiques (tortues, serpents, strombes...), des fleurs et des yeux stellaires, entourent les quatre panneaux, les reliant en un tout. Il borde le bas et le côté des scènes principales, ainsi que le bas des jambages ; à l'origine, il devait aussi border le haut de l'ensemble.

² Sur Cacaxtla et ses peintures, voir Rafaël ABASCAL, P. DAVILA, P.J. SCHMIDT et D.Z. de DAVILA, *La arqueología del Sur-Oeste de Tlaxcala 1*, Proyecto Puebla-Tlaxcala, Fundación Alemana para la Investigación Científica, Suplemento Comunicaciones 7, Puebla 1976 ; D. LOPEZ et D. MOLINA, *Los murales de Cacaxtla*, in Boletín del INAH 16 (1976), pp. 3-8 ; D. LOPEZ DE MOLINA, *Los murales prehispánicos de Cacaxtla*, in Antropología e Historia, Boletín del INAH 20 (1977) 2-8.



Fig. 1. Cacaxtla, Structure II-1, mur sud.



Fig. 2. Cacaxtla, Structure II-1, mur nord.



Fig. 3. Cacaxtla, Structure II-1, jambage sud (d'après D. López et D. Molina).



Fig. 4. Cacaxtla, Structure II-1, jambage nord (d'après D. López et D. Molina).

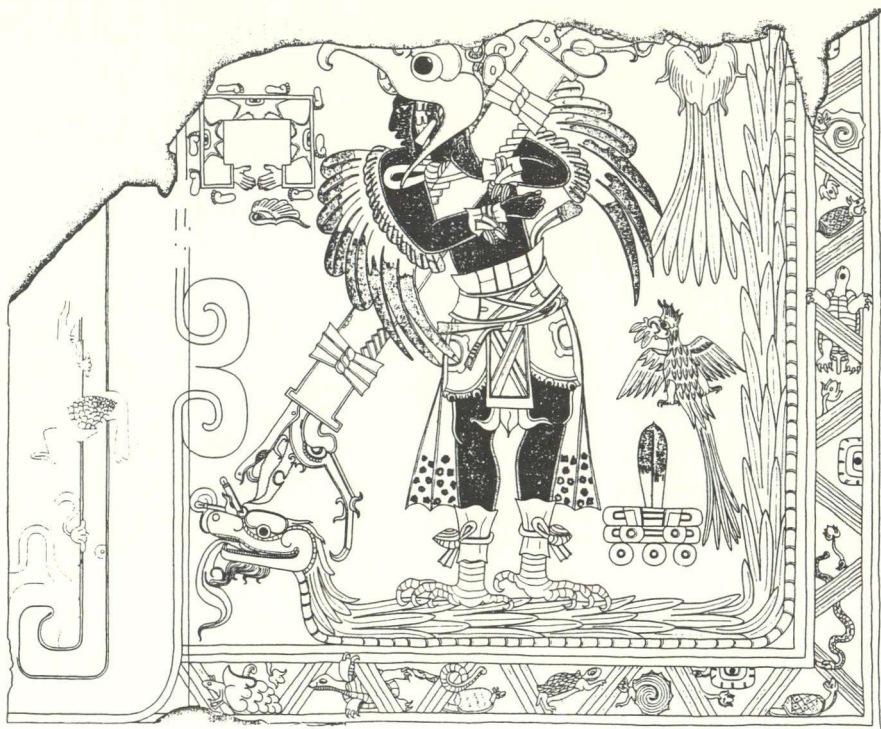


Fig. 5. Cacaxtla, Structure II-1, mur sud (d'après Abascal, Dávila, Schmidt et Dávila, 1976).

Dès le premier regard et compte tenu des descriptions des styles faites plus haut, l'influence, ou, mieux, la présence d'un artiste maya est évidente. Tout d'abord, le thème du dignitaire tenant une « barre cérémonielle » est typiquement maya et se retrouve sur de très nombreuses stèles du Yucatan et du Guatemala. Habituellement, les barres sont tenues horizontalement; mais à Naranjo, Tikal, Yaxchilan, Seibal et Balancan-Morales par exemple, on trouve des barres plus ou moins fortement inclinées.

Sont aussi très mayas : les visages impassibles au long nez courbe, au front et au menton fuyants, aux yeux obliques en amande; la plupart des ornements et des vêtements, dont les pagnes ornés du signe du ciel, en forme de croix de Saint-André; et les coiffures aux formes animales qui ne sont pas sans rappeler les peintures de Bonampak. Le réalisme des personnages, l'harmonie de leurs proportions, la façon de les représenter de face avec la tête et les jambes de profil, l'élégance des gestes, bref, leur allure générale évoquent l'esthétique maya dont nous faisons état plus haut. La position des personnages — l'un a les jambes croisées, un autre, appuyé sur une jambe, a la hanche saillante et inclinée — atteste un mouvement de rotation du corps que l'on perçoit jusque dans le torse. Figures principales ou secondaires, elles ont une flexibilité que l'art du Plateau Central a le plus souvent ignorée. Rien, dans ces silhouettes mouvantes, ne peut être relié à un idéal esthétique teotihuacan.

Pourtant, nous devons replacer les personnages dans l'ensemble de ces peintures, et il n'est plus permis alors d'y voir une œuvre purement maya. En effet, ils sont entourés d'un décor qui leur est étranger et qui est étroitement lié à l'art du Mexique Central. Au reste, aucun glyphe maya ne les accompagne.

Examinons plus en détail la scène du mur sud (fig. 5). Le serpent à plumes ne pourrait, à lui seul, être la preuve d'un syncrétisme. S'il n'y est pas fréquent, il n'est cependant pas étranger à l'univers mythique maya. Tel qu'il est figuré, le corps en l'air, il rappelle fort les « colonnes de serpents » de Tula (Hidalgo), au nord de Mexico, et de Chichen Itza (Yucatan)³. Sa raideur et la sécheresse de son exécution semblent davantage mexicaines que mayas. Les bandes à volutes, quoique originaires sans doute de la Côte du Golfe, se retrouvent cependant souvent au Yucatan et au Guatemala méridional; mais elles sont attestées aussi à Teotihuacan et à Cholula⁴. L'ara voletant à la gauche du roi est figuré avec une vie et un réalisme très mayas. Toutefois, le thème de l'animal avalant une triple goutte de sang est caractéristique du Mexique Central. Que l'on songe, par exemple, à certaines peintures des palais d'Atetelco et de Tetitla à Teotihuacan ou aux aigles des reliefs de l'Edifice B de Tula⁵.

³ Voir George KUBLER, *The Art and Architecture of Ancient America*, Harmondsworth 1975, pl. 116 et 17b.

⁴ KUBLER, *op. cit.*, pl. 85a (l'édifice principal de Hochob, en style Chenes) et pl. 129 (stèle B de Kaminaljuyu); Arthur G. MILLER, *The Mural Painting of Teotihuacan*, Dumbarton Oaks, Washington D.C. 1973, p. 90, fig. 142-6; I. MARQUINA (éd.), *Proyecto Cholula*, INAH, Serie Investigaciones 19, Mexico 1970, pp. 93-101.

⁵ MILLER, *op. cit.*, p. 141, fig. 289; p. 161, fig. 339; KUBLER, *op. cit.*, pl. 14.

Le glyphe 13 Plume (?), en dessous de l'ara, n'a rien de maya. Le nombre est composé notamment de deux barres d'un type attesté à Xochicalco (Morelos) au 8^e siècle. Sur le jambage sud figurent les glyphes mexicains 3 Cerf et 7 Oeil de Reptile. Le premier se retrouve chez les Mixtèques et les Aztèques, le second à Teotihuacan, Xochicalco et Monte Alban⁶. D'autres éléments sont nettement Teotihuacan, et tout d'abord, l'encadrement dont les obliques doivent suggérer les vagues d'une étendue d'eau⁷. Il y a ensuite le glyphe composé rectangulaire et l'œil emplumé situés devant le visage du roi-aigle⁸. Notons au passage que, plus encore que le glyphe 13 Plume (?), ce signe ne semble pas à sa place dans une composition par ailleurs remarquablement équilibrée. Enfin, les thèmes de l'homme-aigle et de l'homme-jaguar, sur lesquels nous reviendrons, sont plus fréquents au Mexique Central qu'en zone maya.

De tout cela, nous pouvons déduire que si, dans les panneaux, l'artiste a pu fort librement établir un dialogue avec le public local de Cacaxtla et lui imposer des figures humaines dont l'esthétique relève de canons étrangers, il s'avère que lorsqu'il s'agit d'information précise au moyen d'éléments du décor relevant d'un symbolisme lié à une convention culturelle régionale, cette liberté n'était plus de mise. A-t-on eu recours à des artistes différents ? A-t-on imposé à l'exécutant venu de l'extérieur certains modèles, lui laissant par contre la liberté d'exécution des figures centrales ? Il est malaisé de proposer l'une explication plutôt que l'autre.

La comparaison stylistique avec des œuvres datées de l'aire maya nous permet de situer les peintures murales de Cacaxtla au 8^e siècle, soit à l'époque de l'apogée de l'art maya. Teotihuacan, alors, venait d'être dévasté et était presque totalement abandonné. Sans doute le vide créé par la chute de la grande métropole, dont l'influence, au Classique ancien (300 à 600 après J.-C.), avait été si forte chez les Mayas, a-t-il favorisé l'intrusion de ces derniers au cœur du Mexique. Car ne nous y trompons pas : Cacaxtla témoigne d'une présence physique et d'une domination de Mayas dans la région. Déjà, le fait que des rois mayas y soient figurés dans toute leur gloire, avec l'insigne de leur pouvoir, constitue une indication dans ce sens. Puis, les personnages sont l'œuvre d'un artiste maya ; il ne peut s'agir, en ce qui les concerne, d'une copie de modèles mayas exécutée par des Mexicains. A Xochicalco, les reliefs de la pyramide du Serpent à Plumes⁹, où des dignitaires nettement mayas sont représentés en un style sec, anguleux et hiératique, permettent de se rendre compte que les Mexicains interprétaient l'art maya à leur manière, toute différente.

Des documents écrits confirment qu'il y eut occupation de Cacaxtla par des intrus. Selon Muñoz Camargo, historien métis du début de la période

⁶ ALFONSO CASO, *Los calendarios prehispánicos*, UNAM, Mexico 1967, pp. 154-186.

⁷ MILLER, *op. cit.*, p. 84, fig. 125-8 ; p. 136, fig. 274-7, etc. Remarquons le réalisme très vivant des animaux aquatiques. A Teotihuacan, on avait tendance à reléguer le réalisme dans les éléments d'encadrement ; chez les Mayas par contre, ces éléments étaient stylisés au plus haut point.

⁸ MILLER, *op. cit.*, p. 84, fig. 128 ; p. 120, fig. 231 ; ABASCAL, DAVILA, SCHMIDT et DAVILA, *op. cit.*, fig. 43.

⁹ KUBLER, *op. cit.*, pl. 12.

coloniale, la région de Puebla-Tlaxcala fut envahie au 8^e siècle par un peuple venu de l'Est, les Olmèques Xicalancas, qui établirent « leur centre principal et leur place forte » à Cacaxtla. Ixtlilxochitl, un autre chroniqueur, précise que ces Olmèques venaient de Potonchan, sur la côte occidentale du Yucatan¹⁰. On savait depuis longtemps déjà que pour les Mexicains, les Olmèques étaient des gens de l'Est, des terres basses et chaudes du Veracruz, du Tabasco et du Chiapas. Grâce aux peintures de Cacaxtla, on sait maintenant avec certitude qu'ils étaient des Mayas.

Les quelques renseignements dont nous disposons au sujet des Olmèques Xicalancas fournissent un point de départ précieux pour l'interprétation des peintures murales. D'après plusieurs sources, ces Indiens étaient gouvernés par deux rois, dont l'un, nous dit-on, avait pour insigne l'aigle et l'autre le jaguar¹¹. Cette bipartition du pouvoir existait aussi chez les Aztèques Mexicains, où le roi, représentant de la lumière, du ciel bleu et du soleil assimilé à l'aigle était flanqué de celui que les Espagnols appelèrent le « vice-roi », qui incarnait la déesse Terre-Lune, l'obscurité et la nuit, et était assimilé au jaguar. A coup sûr, ce sont les deux rois des Olmèques Xicalancas qui sont figurés sur les panneaux principaux de Cacaxtla, et nous verrons que c'est toute l'idéologie de leur pouvoir qui y est illustrée.

Au roi-aigle, solaire, est associé un serpent à plumes bleu ; au roi-jaguar correspond un serpent-jaguar. Ces reptiles, sortes de doubles des personnages qu'ils accompagnent, représentent sans doute l'un la lumière du jour, compagne du soleil et l'autre l'obscurité, compagne de la lune. Les Aztèques ne comparaient-ils pas le ciel constellé d'étoiles au pelage tacheté du nocturne félin ?

Les corps des serpents se dressent comme des colonnes. A Chichen Itza, à Tula, des colonnes et des piliers en forme de serpents à plumes soutenaient les toits, images de la voûte céleste, de certains édifices. Des manuscrits figuratifs précolombiens tels que le Codex Borgia montrent aussi des serpents qui jouent le rôle de supports des toits des sanctuaires. On peut dès lors admettre que les serpents de Cacaxtla sont les horizons lumineux et obscur en tant que soutiens du ciel. Celui-ci, pour les Mésoaméricains, était tout eau. On imaginait que la terre était entourée d'un océan qui se prolongeait sous elle mais aussi dans le ciel, avec lequel il se confondait. Il est certain que le cadre des peintures de Cacaxtla représentait à la fois, d'une part, rabattu dans le plan, l'océan entourant le monde, et d'autre part, « en élévation », l'océan des horizons, du ciel et de l'enfer. Les yeux-étoiles figurés parmi les animaux aquatiques confirment cette identité de l'océan et du ciel.

Les Indiens vivaient dans la crainte que le ciel ne leur tombe sur la tête, provoquant un irrémédiable déluge et la fin du monde. Les deux serpents

¹⁰ Diego MUNOZ CAMARGO, *Historia de Tlaxcala*, Mexico 1892, pp. 36-7 ; Hernando de ALVA IXTLILXOCHITL, *Obras históricas*, 2 vol., Mexico 1891-2, t. 1, pp. 19-20.

¹¹ Gabriel de ROJAS, *Descripción de Cholula*, in *Revista mexicana de estudios históricos* 1, 6 (1927), pp. 158-169 : p. 160.

avaient dès lors pour fonction d'éviter ce cataclysme ; les rois qui leur correspondaient aussi. On sait ainsi que les souverains des Aztèques Mexicas étaient chargés de maintenir l'ordre dans l'univers. Ils devaient « sustenter le soleil et la terre » et maintenir en marche la « machine mondiale ». Il leur appartenait de veiller sur les constellations des quatre points cardinaux, constellations qui étaient des piliers de l'univers¹². Lors de ses funérailles, on revêtait le roi des atours de quatre dieux que la page 72 du Codex Borgia représente, inscrits dans des rectangles formés par les corps de deux sortes de serpents, comme des porteurs du ciel¹³. Certes, à Cacaxtla, les rois figurés au centre de la terre ne font pas le geste de soutenir le firmament au-dessus d'eux ; mais ne portent-ils pas une barre cérémonielle, symbole de la voûte céleste ? La situation même des peintures principales, de part et d'autre d'une ouverture, à l'emplacement des supports du linteau, semble confirmer que comme les serpents, les rois étaient des porteurs du ciel.

Faire marcher la « machine mondiale », pour les rois, c'était avant tout assurer l'alternance du jour et de la nuit et des saisons. L'année, autrefois, était assimilée à un jour : la saison des pluies (notre été) était la nuit et la saison sèche le jour. Celle-ci était associée à Vénus comme étoile du soir et celle-là à l'étoile du matin. A son tour, l'étoile du matin, qui semblait naître de la terre, était identifiée à l'obsidienne froide, issue de l'inframonde et à la jeune tige de maïs sortant du sol, tandis que l'étoile du soir, qui paraissait s'enfoncer dans la terre, était associée au silex igné tombant du ciel et à l'épi mûr de maïs ou à la graine qu'on introduisait dans la terre¹⁴. On trouve un écho de ces idées dans les peintures qui nous occupent. En effet, les figures nocturnes du mur nord appartiennent de toute évidence à la saison des pluies. Des gouttes d'eau tombent de la barre céleste du roi-jaguar et le personnage du jambage déverse la pluie contenue dans le vase de Tlaloc, tandis qu'il brandit un serpent symbolisant la foudre fertilisante et qu'une plante naît de son corps. Rien de tout cela sur le mur sud. Le roi-aigle diurne est associé à de gros épis mûrs, la saison sèche étant celle de la récolte. Le personnage du jambage pourrait être un personnificateur du dieu du maïs, qui avait comme signe particulier une tête démesurément allongée vers le haut ; la conque qu'il tient pourrait être un symbole d'abondance et l'être jaune qui en sort, l'incarnation du maïs mûr, doré, à la barbe rougeâtre¹⁵. On ignore la signification du glyphe 3 Cerf qui l'accompagne ; cependant, pour les Aztèques, le cerf signifiait la sécheresse.

¹² Diego DURAN, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, 2 vol., Mexico 1967, t. 2, pp. 316-7, 400-1 ; Fernando ALVARADO TEZOMOC, *Crónica mexicana*, Mexico 1878, p. 459, 574.

¹³ Atours des rois lors de leurs funérailles : cf. DURAN, *op. cit.*, t. 2, p. 298 ; ALVARADO TEZOMOC, *op. cit.*, pp. 433-4, 455. Les dieux de la p. 72 du Codex Borgia sont des porteurs du ciel : comparer le geste qu'ils font avec celui des porteurs du ciel pp. 49 à 52 dans le même Codex.

¹⁴ Michel GRAULICH, *Mythes et rites des vingtaines du Mexique Central préhispanique*, thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles, 1980 (ronéotypé).

¹⁵ Du maïs mûr sortant d'une conque est figuré sur le panneau central du sanctuaire du Temple de la Croix Feuillée à Palenque : cf. B. de la FUENTE, *La escultura de Palenque*, UNAM, Mexico 1965, pl. 44.

Sur le mur principal, l'ara avalant du sang est certainement un symbole de guerre. Or, la saison sèche était précisément celle de la guerre, qui était du ressort du roi-aigle. Quant au glyphe géométrique que semble regarder ce dernier, il représente Vénus cheminant, comme l'indiquent les traces de pas, d'un côté du ciel à l'autre. Voulait-on signifier par là que l'étoile du matin était devenue étoile du soir ? D'autre part, rappelons-nous que la « barre cérémonielle » du roi-jaguar est en fait un faisceau de projectiles à pointe d'*obsidienne* : celle du roi-aigle se termine, elle, par une tête de serpent stylisé qui a un couteau de *silex* à la place de langue¹⁶.

Enfin, le fait que la roi-aigle occupe le mur sud et le roi-jaguar le mur nord n'est pas dû au hasard. La saison sèche était associée au Midi, direction du soleil au zénith, en particulier au solstice d'hiver ; au milieu de la saison des pluies, par contre, l'astre se déplace au Nord, qui, pour les anciens Mexicains, était la direction du monde souterrain.

Outre qu'elles sont une des premières œuvres de la période classique dont le contenu soit relativement intelligible, les peintures de Cacaxtla peuvent éclairer d'un jour nouveau l'épineux problème des relations entre Chichen Itza et Tula. On sait les étonnantes similitudes que présentent entre elles ces deux cités. Traditionnellement, les spécialistes, se fondant sur des textes « historiques », les expliquent par une émigration des « Tolèques » de Tula vers le Yucatan, au 10^e siècle. Mais actuellement, il paraît de plus en plus certain que se sont, au contraire, des impulsions venues du Yucatan entre 600 et 900 qui ont donné naissance à l'art de Tula¹⁷. La présence de Mayas à Cacaxtla renforce ce dernier point de vue.

Les découvertes du Grand Temple de Mexico

En février 1978, des ouvriers effectuant des travaux dans la rue du Guatémala, en plein cœur de Mexico, à l'emplacement de l'ancienne pyramide principale du Grand Temple des Aztèques Mexicas, mirent à jour une énorme pierre ronde, d'un diamètre de 340 cm et d'une épaisseur de 40 cm, ornée sur sa surface supérieure d'un bas-relief d'une qualité exceptionnelle figurant une déesse étendue morte, décapitée et démembrée¹⁸. Apparemment, la sculpture se trouve encore à sa place originelle, une petite terrasse au pied du grand escalier qui conduisait au sanctuaire du dieu national des Mexicas, le Soleil Huitzilopochtli. La déesse fut promptement identifiée comme étant Coyolxauhqui, Lune, sœur du Soleil. Selon le mythe, la déesse Terre Coatlicue fut miraculeu-

¹⁶ On trouve une « barre cérémonielle » à tête de serpent ayant une langue en forme de couteau de silex sur la stèle 25 de Naranjo : cf. Ian GRAHAM, *Corpus of Maya Hieroglyphic Inscriptions* 2, 2, Peabody Mus., Harvard Univ. Cambridge (Mass.), 1978, p. 69.

¹⁷ Voir sur ce problème : George KUBLER, *Chichen Itza y Tula*, in *Estudios de Cultura Maya* 1 (1961), pp. 47-80 ; Lee A. PARSONS, *Bilbao, Guatemala. An Archaeological Study of the Pacific Coast Cotzumalhuapa Region*, Publ. in *Anthropology* 11, 12, 2 vol., Milwaukee Public Museum, Milwaukee 1967-69 ; PASZTORY, *op. cit.*

¹⁸ César MACAZAGA ORDONO, *Mito y simbolismo de Coyolxauhqui*, Mexico 1978.



Fig. 6. Mexico. Monolithe de Coyolxauhqui (Cl. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Mexico).

sement fécondée par une boule de plumes sur la Montagne du Serpent. Sa fille, Coyolxauhqui, et ses 400 fils, honteux, résolurent de la tuer. Ils montèrent à l'assaut de la pyramide mais à ce moment, Huitzilopochtli naquit tout armé du ventre de sa mère et défit ses ennemis. Il jeta sa sœur au bas de la montagne, la décapita et la démembra.

La pyramide principale de Mexico représentait la Montagne du Serpent ; le monument de Coyolxauhqui était donc bien à sa place au pied de l'édifice. On s'interroge cependant sur sa fonction. Il ne nous semble guère douteux qu'il s'agissait d'un autel de sacrifices « au second degré ». Chez les anciens Mexicains, les sacrifices humains se faisaient à la fois en l'honneur du Soleil, auquel on offrait le cœur des victimes, et de la Terre, qui recevait le corps et le sang. Les mises à mort étaient dès lors toujours, si l'on peut dire, doubles. L'excision du cœur avait lieu au sommet de la pyramide, puis le corps était précipité, pour y être décapité et démembré, sur une terrasse, au pied de l'édifice, où se trouvait une « table à manger ». La grande pierre de Coyolxauhqui était certainement cette « table » sur laquelle les corps étaient découpés, à l'instar de la déesse qui y était figurée.

La spectaculaire découverte fut suivie de fouilles importantes, qui firent apparaître les fondations de quelque dix agrandissements successifs de la pyramide principale. Il était en effet de coutume, au Mexique, d'agrandir les pyramides par recouvrement des édifices antérieurs. Si, comme on le croit souvent, ces agrandissements avaient lieu tous les 52 ans, la fondation du temple de Mexico remonterait à 572 années au moins avant l'arrivée des Espagnols, ce qui semble beaucoup trop tôt. Mais même en admettant une superposition tous les 26 ans seulement, on obtiendrait une ancienneté de 286 ans. Or, les Mexicas prétendent avoir fondé leur ville entre 1325 et 1375, et ils ne font état, dans leurs annales, que de deux ou trois agrandissements de leur pyramide principale. Il semble dès lors que les Mexicas n'étaient, comme on l'a suggéré, que des intrus dans une cité qui existait bien avant eux.

LES RECHERCHES EN HISTOIRE, ARCHÉOLOGIE ET HISTOIRE DE L'ART EN URSS

JEAN BLANKOFF

L'URSS est, surtout vue d'ici, un pays de contrastes et de paradoxes — de même d'ailleurs que pour un Soviétique l'Occident est au moins tout aussi rempli de paradoxes et de contradictions... Le constater, c'est peu, d'ailleurs.

Tout en URSS est à une autre échelle que chez nous. Les problèmes et les solutions sont donc aussi à une autre échelle... Il suffit d'avoir visité ce pays, ce continent, plutôt ce monde d'une complexité incroyable pour le percevoir, ne fût-ce que confusément.

Ceci est vrai aussi au niveau du développement des sciences, de la recherche scientifique, dont l'ampleur est généralement insoupçonnée chez nous. Au sein de cet ensemble articulé de centaines d'instituts comportant plusieurs dizaines de milliers de chercheurs, l'histoire et l'archéologie n'occupent pas la première place, on s'en doute, mais une place qui donne à réfléchir car, par extrapolation, on peut imaginer partiellement quelle est celle des secteurs de pointe, considérés comme prioritaires.

On a peine à imaginer chez nous, malgré l'immensité du territoire de l'URSS, qu'il y a à l'heure actuelle dans ce pays près d'un millier d'expéditions archéologiques par an, les unes modestes, les autres considérables, depuis la Biélorussie ou la Lituanie jusqu'aux confins de la Sibérie, en passant par la Géorgie, l'Arménie ou la Turkménie. Une description partielle, extrêmement résumée, de l'activité d'une bonne partie de ces expéditions est cependant donnée dans les gros volumes annuels de 500 pages « *Les découvertes archéologiques en 19..* », publiés depuis une dizaine d'années par les éditions Nauka à Moscou¹.

Parmi les publications les plus importantes consacrées à l'archéologie, il faut rappeler l'existence de la revue « *L'archéologie soviétique* », environ 1200 pages par an, la série « *Matériaux et recherches sur l'archéologie en URSS* »

¹ *Arkheologitcheskie otkrytia...*, Moscou, Nauka.

(environ 180 volumes thématiques parus), les « *Communications brèves de l'Institut d'archéologie* » (158 fascicules parus), sans parler de très nombreuses monographies, bien sûr ².

Il est intéressant de constater, en feuilletant le catalogue des éditions *Nauka* pour 1980, que doivent paraître cette année environ 85 monographies sur l'histoire ancienne et l'archéologie, rien que pour la seule république de Russie, la plus grande, mais il y a aussi d'autres publications solides dans les autres 14 républiques fédérées. Ces dernières sont assez rarement disponibles en Belgique d'ailleurs. Bien entendu, ces expéditions et études archéologiques touchent les périodes et les domaines les plus variés, les habitats paléolithiques et néolithiques (par exemple en Ukraine ou en Asie centrale, ou encore en Russie centrale, comme celui de Sungir, près de Vladimir, dont les sépultures fort intéressantes ont été trouvées il y a quelques années déjà), le domaine de l'Antiquité, avec les colonies grecques des bords de la mer Noire et les tombes à kourganes scythes du sud de la Russie d'Europe mais aussi de la frange sud de la Sibérie-Asie centrale, comme la riche sépulture sace d'Issyk au Kazakhstan, mise à jour en 1969-1970, ou encore les anciennes civilisations de la Géorgie, comme l'ensemble de Vani (V^e-I^{er} s. avant notre ère), en Géorgie occidentale, l'antique Colchide, située sur un affluent du Rioni, autrefois le Phase, fouilles qui se poursuivent encore.

Un des secteurs les plus intéressants de l'archéologie soviétique est certainement celui de l'archéologie médiévale, où des résultats exceptionnels, d'importance européenne, ont été obtenus. Ceci vaut pour une série de villes, mais essentiellement pour Novgorod, que nous toucherons ici plus en profondeur, c'est le cas de le dire, y ayant personnellement travaillé deux étés de suite.

Je rappelle à ce sujet quelques faits de base que j'ai déjà publiés ailleurs, mais qu'il est indispensable d'avoir à l'esprit pour comprendre l'importance et la direction de ces recherches qui intéressent en fait l'histoire et l'archéologie urbaines de toute l'Europe et n'ont guère d'équivalent qu'en Pologne.

L'ancienne ville médiévale et métropole marchande de Novgorod le Grand — à ne pas confondre avec d'autres localités homonymes plus petites ou plus tardives — est située au N-W de la Russie d'Europe, non loin de la mer Baltique, sur le fleuve Volkhov tout près de l'endroit où celui-ci sort du lac Ilmen'. Elle est au cœur d'un système de voies navigables qui fut beaucoup utilisé dès les IX^e-X^e s.

Après la deuxième guerre mondiale qui, à Novgorod, détruisit tant de monuments de premier plan, les fouilles archéologiques furent reprises à partir de 1945 par A. Mongaït, B. Manteifel et B. Koltchine. Les chantiers les plus importants furent ouverts à partir de 1951 sous la direction des archéologues de l'Université de Moscou, essentiellement d'A. Artsikhovski. Signalons

² *Sovietskaia Arkheologia*, Moscou, Nauka ; *Materialy i issledovania po arkheologii SSSR*, Moscou-Léningrad, Nauka ; *Kratkie soobchtchenia* (Institut Arkheologii), Moscou, Nauka.

aussi qu'entre 1951 et 1953 les fouilles de V. Sedov à Peryn, à quatre kilomètres de la ville, près du lac, ont révélé les traces de l'existence d'un sanctuaire païen du IX^e s. dédié probablement à Peroun, dieu de la foudre.

Le grand chantier de 1951 fut ouvert à Novgorod même dans le quartier Nerevski, au N-N-E du Kremlin, tout près de celui-ci, quartier très ancien ayant eu une forte densité de population au moyen âge. Les slavisans savent que la découverte la plus sensationnelle a été constituée par les lettres privées ou fragments de lettres gravées sur écorce de bouleau. C'est là que fut mis au jour le tracé de trois rues médiévales qui s'y recoupaient, les voies Velikaïa, Kholopia et Kozmodemianskaïa ; une bonne partie de l'ancien revêtement de bois de ces rues fut mis au jour. Pour bien comprendre ce qui s'est passé à Novgorod, quelques explications et chiffres sont nécessaires.

Novgorod était une des plus anciennes villes de Russie. Elle s'est développée vraisemblablement à partir du IX^e s. La première mention écrite se rapporte à l'année 859. La ville fut pendant longtemps une des plus importantes du pays. Par la navigation, avec éventuellement à certains endroits le portage et les transbordements évoqués dans les textes anciens, les Novgorodiens pouvaient rejoindre, sans trop de difficultés la Baltique, l'île de Gotland et la Suède, les grands lacs Ladoga et Onega, descendre vers le sud, vers Kiev, le Dniepr et le Dniestr, rejoindre même la mer Noire, la Crimée, le monde byzantin, ou, bifurquant à l'est, par le bassin de la Volga et de ses affluents qui semble bien avoir été *la première* voie commerciale, vers les marchés de ces entreprenants commerçants qu'étaient les Arabes et les Khazares. La grande quantité de dirrhems arabes des IX^e, X^e, XI^e s. trouvés dans le nord de la Russie le confirme.

Les Vikings, ou plus exactement la branche connue en Russie sous le nom de Varègues, de leur côté n'eurent pas trop de peine à gagner les terres des régions de Staraiïa Ladoga, Smolensk, Novgorod et des localités qui leur assuraient soit parfois un butin soit, par le commerce, des bénéfiques importants et des produits facilement négociables, régions où, à une époque mal connue, certains d'entre eux, peu nombreux d'ailleurs semble-t-il, s'installèrent pour se fondre dans la population locale³.

Novgorod veut dire la ville neuve. On ne sait toujours pas par rapport à quel autre établissement plus ancien ce nom lui aurait été donné. Suivant diverses hypothèses non confirmées, ce serait soit Staraiïa Ladoga, au nord, soit Staraiïa Roussa, au sud, soit encore, tout près, à 2 km., la bourgade de Gorodichtche dont les traces existent encore de nos jours. En fait, il semble aussi possible que le nom de « ville neuve » ait été donné à un nouveau quartier de la localité, situé de l'autre côté du Volkhov et de là étendu à son ensemble.

La ville était d'une telle signification économique et politique qu'au début de l'existence de l'Etat kiévien, elle était généralement donnée au fils aîné du prince de Kiev. Cependant, sa structure sociale engendra des institutions très

³ Nous ne nous attachons pas ici à ce faux problème par excellence que constitue la théorie « normaniste » sur les origines de l'état kiévien.

particulières, telles qu'assez rapidement, avant même la décadence et la chute de Kiev (amorçées vers 1150 et concrétisées par le sac de la capitale par les Tatares en 1240), dès la première moitié du douzième siècle, le prince de Novgorod perd presque tout pouvoir réel pour ne plus rester de facto qu'un chef militaire, sorte de condottiere, chargé de la défense de la ville, choisi par les citoyens libres, qu'on peut congédier et qu'on relègue bientôt au-delà des limites de la cité. Ce régime de « république marchande », qui n'est pas sans rappeler l'évolution des communes flamandes et des cités lombardes, donne à l'administration de Novgorod un caractère bien particulier. Ses institutions politiques étaient, en simplifiant un peu la question, les suivantes : en principe, le pouvoir suprême appartenait au *vietche*, assemblée populaire des citoyens libres de la ville ; en pratique, le pouvoir était détenu par un conseil, la Seigneurie (*Gospóda*) qui préparait les décisions à faire ratifier par le *vietche*. Le conseil était composé des *posadniks* ou chefs de l'administration civile, des *tysiatski* ou chefs de la milice, des représentants des cinq quartiers (lorsque la ville s'étendit) et de leurs subdivisions ou centuries ; l'archevêque présidait le conseil. Bien entendu, le *posadnik* et les principaux dirigeants étaient choisis traditionnellement parmi le patriciat marchand et les boïars et la charge de *posadnik* fut souvent héréditaire de fait.

Revenons à l'archéologie. La « couche de culture », l'ensemble des strates archéologiques, qui, au quartier Nerevski, atteignait 7,50 m., avait été fort peu bouleversée et assurait des conditions de conservation rarement remplies ailleurs, grâce à l'extrême humidité constante du sous-sol spongieux (on sait que les objets en matières organiques, en bois notamment, contrairement à ce que l'on croit souvent, se conservent fort bien dans l'eau à condition de rester à l'abri de l'air et ne se désagrègent que lorsqu'ils sont décomposés par l'action de celui-ci).

L'étude de ce sous-sol a montré que ces strates, témoins d'un peuplement ininterrompu de plusieurs siècles, s'étaient formées à raison d'un centimètre par an en moyenne. Les rues de ce quartier étaient depuis le X^e s. pourvues d'un recouvrement de madriers ou de demi-madriers de pin d'environ 25-30 cm. d'épaisseur. Les strates qui se surhaussaient et l'action des facteurs climatiques obligeaient les novgorodiens à repaver leurs rues après 20 ou 25 ans. A certains endroits jusqu'à 28 couches de recouvrements de madriers superposées ont été mis au jour ! Rien que dans ce seul quartier, environ 250 m. de recouvrements \times 28 ont été exhumés, ce qui donne à peu près 7 km. de pavement. D'autre part, les rondins des fondations de plus de 500 maisons ont été retrouvés. Des études compliquées et poussées de dendrochronologie, utilisant les résultats obtenus par les archéologiques soviétiques, scandinaves, finlandaises et américains (Arizona) ont permis de déterminer des échelles de datation extrêmement précises, basées sur des diagrammes comparés des anneaux de croissance annuels des troncs d'arbres, recoupées sur des milliers d'échantillons⁴.

⁴ B. KOLTCHINE, N. TCHERNYKH, *La dendrochronologie de l'Europe orientale (Dendrokronologia vostotchnoi Evropy)*, Moscou, 1977, Nauka.

Les objets exhumés dans les divers chantiers sont maintenant au nombre de dizaines de mille. Le 21 juillet 1951 est une date mémorable pour les archéologues travaillant à Novgorod ; c'est ce jour-là que fut trouvée, parmi les poutres d'un niveau de recouvrement du XIV^e s., la première lettre gravée sur écorce de bouleau... Au total, rien que dans ce quartier, on en trouvera plus de 400 dans les diverses campagnes qui se sont succédées depuis 1951. A l'heure actuelle, pour les différents chantiers, on en est au chiffre de 575 (en 1979)⁵. L'intérêt de ces écrits réside dans le fait qu'il ne s'agit pas de chartes, de documents officiels, mais d'écrits privés, rédigés et échangés par des citoyens de la ville, traitant de la vie quotidienne et de problèmes personnels. L'un contient une énumération de villages et des redevances que ceux-ci doivent à un certain Foma (Thomas), l'autre une mention de redevances en fourrures, un troisième exprime l'exigence d'un propriétaire terrien qu'on lui brasse de la bière au titre de paiement, un autre encore est une demande d'autorisation de semer sa terre adressée à son maître par un paysan nommé Mikhaïl ; on connaît des testaments, des reconnaissances de dettes.

Le n° 53 raconte qu'un nommé Pierre est allé faucher dans un village du district mais que les habitants du lieu l'ont empêché de prendre son foin, disant qu'il n'y avait pas droit (il venait d'acheter la terre et n'était pas connu des voisins) ; Pierre raconte sa mésaventure à une certaine Maria et réclame un document faisant foi de la vente. Un distrait, Boris, écrit à Nastassia (n° 43) et demande l'envoi d'un serviteur à cheval qui lui apportera une chemise oubliée à la maison... Certaines, émouvantes, sont un cri du cœur à propos d'un décès (n° 49), ou une lettre d'amour, comme la demande en mariage de Mikita à Ulianitsa (n° 377). D'autres encore traitent du travail, de filage, du blanchiment des toiles ou de broderie, de l'achat de tissus ; certains parlent de pêche (l'un contient la mention d'un excellent poisson, régal des gourmets, le lavaret). Plusieurs écorces sont couvertes d'exercices d'écoliers, exercices d'écriture notamment, et de caricatures faites par ceux-ci, très caractéristiques du style enfantin. Quelques rares exemplaires de lettres sur écorce de bouleau ont été trouvés dans d'autres villes russes, mais l'état du sol y est généralement tout autre et les conditions bien moins favorables, les écorces n'y ont donc guère survécu. Ces documents témoignent du niveau d'instruction des habitants de Novgorod, leur aire de dispersion, leur paléographie, la présence dans toute la ville de nombreux stylets confirment que de nombreux novgorodiens savaient lire et écrire.

Méthodologiquement, les résultats atteints permettent d'entrevoir déjà et de reconstituer partiellement la genèse et le développement, durant près de 5 siècles, d'une grande agglomération urbaine médiévale européenne, de son plan de quartiers et de rues, de sa composition sociale et de sa structure économique, précisément pour des périodes reculées à propos desquelles les renseignements des sources écrites sont limités ou peuvent ainsi être recoupés. Une

⁵ Auxquelles s'ajoutent quelques documents sur bouleau trouvés à Staraïa Roussa (14), à Pskov, Smolensk, Vitebsk. Au total, on arrive à environ 600.

des réalisations importantes de ces recherches est, nous l'avons dit, l'établissement d'échelles chronologiques précises basées sur la dendrochronologie, dont les résultats prometteurs se confirment d'année en année.

Par leur ampleur, ces fouilles occupent la première place sans doute en URSS. C'est grâce à leur signification nationale que deux lois capitales ont été promulguées : la première, de 1976, interdit aux constructeurs de rien édifier dans les villes anciennes sans l'investigation préliminaire des archéologues et sans leur autorisation. Les archéologues ont ainsi la possibilité de stopper des travaux qui détruiraient un site archéologique et de fouiller avant urbanisation.

Cette loi est appliquée strictement dans les villes anciennes — ce qui ne plaît pas aux constructeurs, bien sûr... Une deuxième disposition oblige les grandes entreprises de travaux à consacrer 1% de leur budget au financement des fouilles archéologiques. Etant donné que ces entreprises sont généralement centralisées et énormes en URSS, 1% du budget représente des sommes énormes aussi, que souvent les expéditions n'arrivent pas à dépenser... Les problèmes et difficultés de ces expéditions se situent généralement à un autre niveau que financier : difficulté de recruter de la main-d'œuvre, logement-appvisionnement, équipements non disponibles dans le commerce, grandes distances et transports, etc., bien plus qu'au niveau budgétaire.

D'une manière générale, on peut constater que les recherches archéologiques en URSS sont menées de façon rigoureusement scientifique, sans recherche particulière des objets en matières dites précieuses (elles le sont toutes en archéologie !...) ou de pièces exceptionnelles ou dites sensationnelles ; suivant un plan — et toute la recherche scientifique en URSS est soumise à planification —, s'appuyant sur une méthodologie et une idéologie matérialistes, visant à étudier en premier lieu, mais non exclusivement comme on le croit parfois chez nous, les processus et moyens de production, la vie économique et l'évolution sociale, il n'est pas étonnant que les études de technologie (outils paléolithiques ou néolithiques par ex.) soient poussées, ou celles relatives au mode de vie. Ici l'archéologie est évidemment liée directement à l'histoire qui va dans le même sens, mais d'une façon aussi moins exclusive qu'on ne le croit parfois chez nous.

Bien sûr, lorsqu'on a la chance de découvrir des pièces aussi exceptionnellement riches et belles que le superbe pectoral à trois rangs d'Ordjonikidze (Dnepropetrovsk, Ukraine) du IV^e s. avant J.-C., trouvé en 1971⁶, ou les tombes saces (Scythes d'Asie centrale), malheureusement déjà pillées en partie il y a bien longtemps, datant du V^e s. avant notre ère, à Issyk (Kazakhstan) trouvées en 1970, dans lesquelles le chef défunt était recouvert d'un véritable costume de plaquettes d'or et d'une coiffure aux penes d'or aussi originale qu'une tiare pharaonique, ces pièces ne sont, on s'en doute, pas négligées...⁷,

⁶ B. MOZOLEVSKI, *La tombe Tolstaïa*, Kiev, 1979, Naukova Dumka (en ukrainien), etc.

⁷ K. AKICHEV, *Le kourgan Issyk*, Moscou, 1978, Iskusstvo (en russe et en anglais).

ou la plus ancienne épée trouvée en URSS il y a quelques mois et appartenant à la culture de Maïkop (âge du bronze).

Tout témoignage, modeste ou somptueux, du passé est évidemment mis à contribution, là-bas comme ici. Il suffit de rappeler que le Musée de l'Ermitage à Leningrad n'est pas seulement un des plus prestigieux du monde, mais, ce qui est au moins aussi important et moins connu, il est un très important centre de recherches et de conservation qui comporte près de 200 collaborateurs scientifiques.

En histoire, plus nettement encore, les recherches sont dirigées vers l'étude des processus historiques, sur la base d'une philosophie de l'histoire matérialiste, c'est-à-dire que l'accent est d'abord mis sur la vie économique et sociale, base des autres phénomènes, sur le mouvement et les lois de l'évolution historique ; les publications historiques sont nombreuses. Il suffit de mentionner notamment « *Le Messager de l'histoire de l'Antiquité* », « *Les questions d'histoire* », « *L'histoire de l'URSS* », les recueils « *Les Annales historiques* » (105 volumes sortis), ou « *Le Moyen âge* » (45 volumes), « *L'Annuaire archéographique* », rien qu'en Russie, sans parler des autres républiques, et d'innombrables monographies. Je crois utile aussi de citer l'intéressante publication, peu connue chez nous, de l'Institut d'histoire de Leningrad, « *Disciplines auxiliaires de l'histoire* » (dix volumes sortis, deux sous presse), qui se spécialise dans la codicologie, paléographie, numismatique et sigillographie, etc.⁸. Les études publiées ne touchent pas seulement l'histoire de l'URSS, mais celle de l'Occident et les autres parties du monde ; d'ailleurs, on a publié en français en 1976 un manuel d'histoire du Moyen âge occidental pour étudiants russes. On peut rappeler, parmi d'autres, les travaux très importants de Tarlé ou de Manfred sur la France, qui restent des classiques. En histoire aussi, l'étude des processus urbains ou ruraux connaît un développement considérable.

Il faut signaler que la revue éditée en français à Moscou, « *Sciences sociales* », publie des articles d'histoire et parfois d'archéologie.

En histoire de l'art, l'éventail des problèmes traités est fort vaste : des milliers de gravures rupestres de la Sibérie (Ieniseï, Lena, etc.) publiées par Okladnikov et bien d'autres, ou les objets de l'âge du bronze de Sibérie, Asie centrale, ou Transcaucasie, ou des monuments des architectures géorgienne, arménienne, particulièrement étudiées, ou ceux de la Russie ancienne. L'art d'époque moderne est également étudié de plus en plus largement, surtout pour l'URSS, mais aussi, à un degré à peine moindre pour l'Occident. Il faut signaler qu'il reste bien des problèmes en suspens encore : la spécialisation et un accès insuffisant des historiens d'art aux monuments occidentaux font que, depuis la mort en 1976 de V. Lazarev, membre-correspondant de l'Académie des Sciences, savant d'une érudition et envergure rares, il n'y a pas en ce moment d'historien d'art de pareille dimension, capable de réaliser les vastes

⁸ *Vestnik drevnei istorii*, Nauka ; *Voprosy Istorii*, Nauka ; *Istoria SSSR* ; *Istoricheskie Zapiski*, Nauka ; *Srednie Veka*, Nauka ; *Arkheograficheski Ejevodnik*, Nauka ; *Vspomogatelnye discipliny istorii*, Léningrad, Nauka.

synthèses que Lazarev avait données... C'est ainsi, par exemple, que si l'art gothique occidental est assez bien connu des spécialistes, par contre il n'y a pas de très grand spécialiste de l'art roman, qui reste encore trop peu connu.

Parmi les publications importantes, il faut citer celles des musées, de l'Ermitage, du Musée russe, du Musée Historique de Moscou, les revues *L'Art*, *L'Art décoratif*, les recueils annuels *La connaissance de l'art*⁹.

Je veux insister aussi sur une publication importante inaugurée il y a quelques années et restée pratiquement inconnue chez nous : « *Les nouvelles découvertes* » (de chaque année), de gros volumes d'environ 600 pages chacun ; cinq sont parus, le sixième est sous presse. Ils concernent l'histoire de l'art russe et occidental, l'archéologie et la littérature. On peut citer aussi pour « *L'art russe ancien* », la série de dix gros volumes thématiques de 400 pages. Il faut signaler que des volumes très importants, dont nous n'avons, semble-t-il, même pas de collection complète à Bruxelles, comme les *Travaux de la section de littérature ancienne* (34 tomes parus)¹⁰ ou les séries de recueils publiés à Novgorod, Iaroslavl, etc. contiennent aussi des études historiques, archéologiques et d'histoire de l'art. Depuis une vingtaine d'années, un très gros effort est entrepris dans la direction de l'étude de l'histoire et des cultures des peuples d'Asie et d'Afrique, notamment de l'Inde. Les études orientales et arabes ont, il faut le souligner, de très solides et anciennes traditions en Russie, depuis le XIX^e s. même, les travaux de Bartold et Kratchkovski en attestent.

Pareil aperçu ne peut évidemment pas donner un tableau fidèle d'une vie scientifique complexe, variable suivant les républiques et les villes et en plein développement. On ne mesure pas, je le répète, l'URSS, ses problèmes et solutions à l'aune belge : ceux des musées en sont une bonne illustration ; en effet, notre problème à Bruxelles est d'attirer des visiteurs ; à Moscou et Léninegrad ce serait plutôt de les freiner... Le musée de l'Ermitage reçoit environ 3.500.000 visiteurs par an, ce qui pose aux conservateurs des problèmes pratiquement insolubles ; en été, il y a jusqu'à 10.000 visiteurs à la fois à l'Ermitage... Ce fait reflète et détermine à certains égards les grandes directions de l'étude de l'art dans ce pays. Certains penseront peut-être que les approches de l'étude de l'histoire de l'art sont plutôt traditionnelles. Sans doute, mais faut-il rappeler parallèlement que les responsables de la politique culturelle en URSS rejettent catégoriquement toutes variantes de ce qu'on appelle chez nous « culture de masse » dans le sens qu'on lui donne actuellement en Occident, dans le sens de « contre-culture » ou « sous-culture », ce qu'ils considèrent comme un torrent charrié par la démagogie et le commerce. Au moins, on ne parle pas de supprimer les cours d'histoire dans les écoles soviétiques... Vivent les « vieux chapeaux » — ils vont parfois fort bien aux jeunes têtes de demain — c'est du moins ce qu'on pense en URSS.

⁹ *Iskusstvo et Dekorativnoe Iskusstvo, Sovetskoe Iskusstvoznanie*, Moscou.

¹⁰ *Novye Otkrytia*, Léninegrad, Nauka ; *Drevnerusskoe Iskusstvo*, Moscou, Nauka ; *Trudy Otdela Drevnerusskoi Literatury*, Léninegrad, Nauka.

Malheureusement, la plupart des travaux soviétiques dans ces domaines restent pratiquement ignorés en Belgique (ce n'est pas toujours le cas en Allemagne, Angleterre ou France), même lorsqu'ils sont accompagnés de résumés en anglais, français ou allemand, et la politique de régression scientifique et culturelle menée actuellement dans notre pays, surtout lorsqu'il s'agit du monde russe, ne va certes pas améliorer la situation et notamment l'état de notre information. Tant pis pour nous...

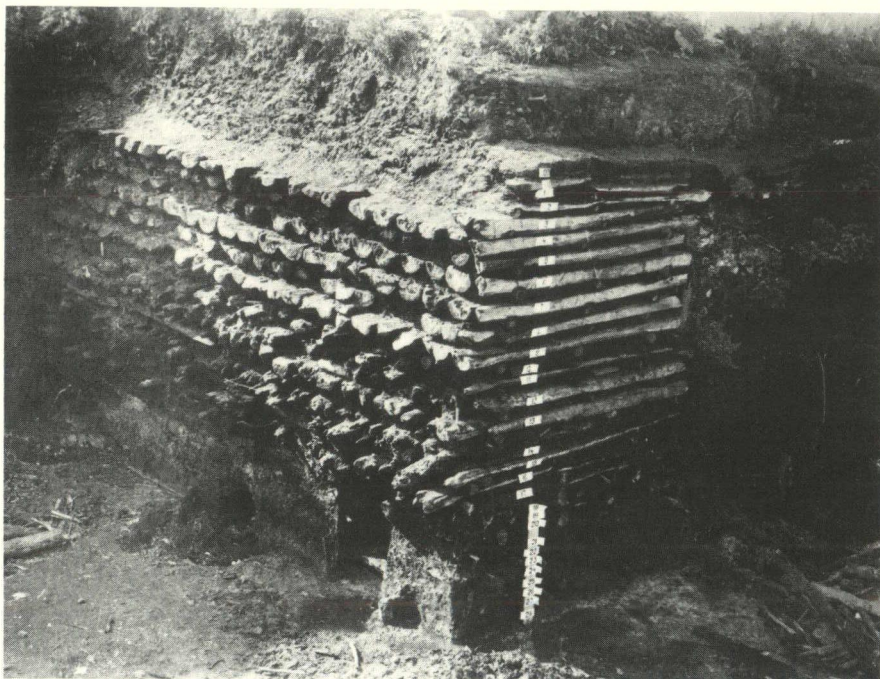


Planche 1-1: 28 niveaux de revêtements superposés ont été mis à jour dans la rue Velikaïa.
- 2: Chantier Troitski (1978): dégagement d'une rue médiévale.

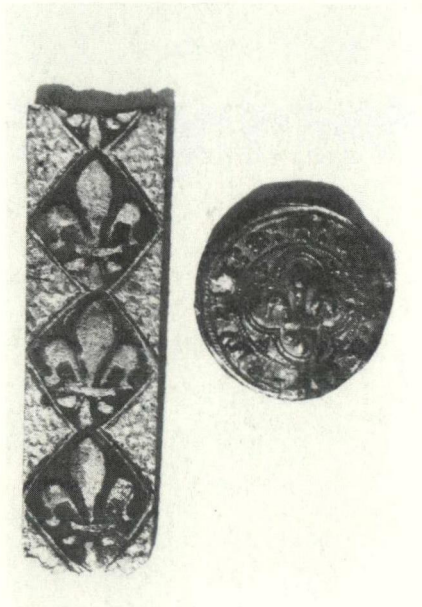
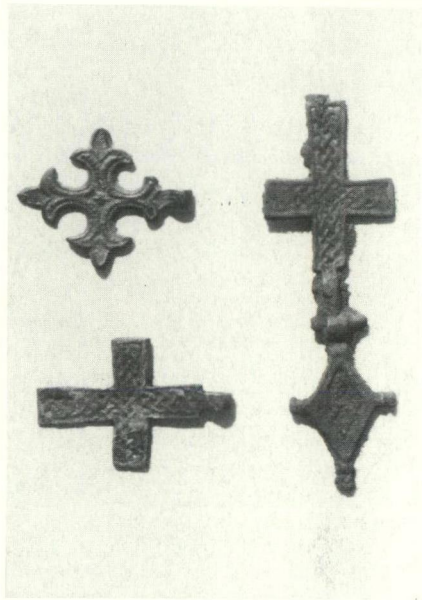
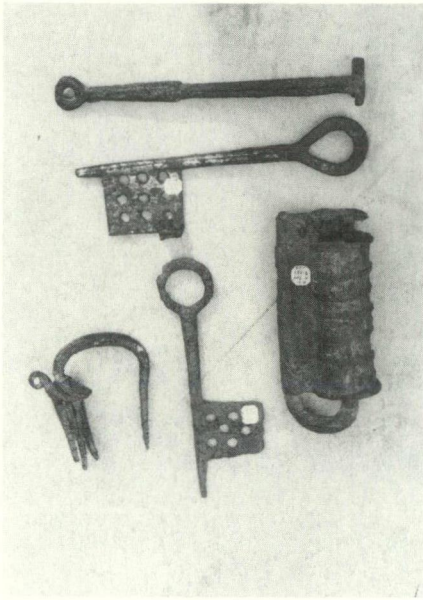


Planche II - 1 : Clefs et cadenas du vieux Novgorod.
 - 2 : Croix de bronze, dont l'une porte encore les traces du processus de fabrication.
 - 3 : Embout de fourreau d'épée du XI^e s.
 - 4 : Languette de cuivre frappée de la fleur de lys, probablement de provenance française, et plomb de marchandise de Tournai, trouvés à Novgorod.

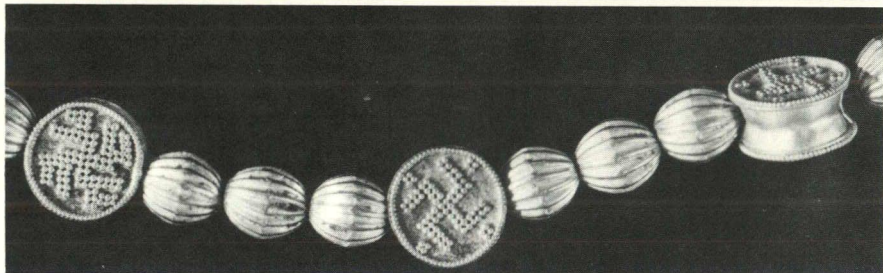


Planche III - 1 : Collier d'or granulé avec tortues. Milieu du V^e s. av. n.è. Vani (Géorgie occidentale), tombe 11.
 -2: Collier avec svastika solaire. V^e s. av. n.è. Vani, tombe 11.
 -3: Tychè romano-hellénistique en argent. II^e s. (?). Armazi, Géorgie orientale.

LES MARINES DE CORROY-LE-CHÂTEAU

M. FREDERICQ-LILAR

Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, les murs des salons et des salles à manger de nos châteaux et de nos maisons patriciennes étaient souvent décorés de toiles peintes. Ce décor faisait suite aux tapisseries, cuirs de Malines, soieries des générations précédentes et rivalisait avec les toiles imprimées et les papiers chinois contemporains.

Est-ce par archaïsme, souci d'économie ou jeu d'illusion que certaines de ces toiles (à Hamal ou à Gand ¹) imitaient les tapisseries, en ce sens qu'elles étaient peintes à la détrempe ou à l'huile sur une toile (le plus souvent de jute) non préparée et non vernie par la suite ? La décoration somptueuse de Hamal, dont la cage d'escalier s'orne de décors étonnants et d'habiles quadratures dus à un artiste de Bergame, nous interdit d'y voir une volonté d'économie. Le désir de continuer un décor qui était courant dans nos régions depuis bientôt trois siècles, désir dû à une clientèle dont la prudence dans le domaine des arts, comme dans les autres, était une vertu-maîtresse, explique peut-être ces toiles en façon de tapisserie, où l'imitation l'emporte sur le jeu, le pastiche sur le trompe-l'œil.

Des toiles décoratives d'un autre genre ornaient aussi nos châteaux et nos demeures patriciennes. Elles représentaient souvent des paysages fluviaux et des marines : vues de mer et de portes, de fleuves et de rivières dont le cours s'insinuait dans un paysage boisé, de plaines ou de montagnes, de collines ou de rochers qui les situaient dans un genre appelé le paysage-marine. L'influence des Hollandais italianisants de la deuxième moitié du XVII^e siècle était marquante dans beaucoup de ces toiles. Les paysages fluviaux du château d'Onthaine nous donne un bel exemple d'un art décoratif inspiré de la peinture de chevalet du siècle précédent, à l'époque où les Hollandais ramenaient d'Italie cette lumière méditerranéenne et ces collines absentes de leur pays

¹ A Gand, voir les toiles de Ledoux (1730-1807) à l'ancien Hôtel de Coninck, actuellement Musée des Arts Décoratifs.

natal, eux qui, si tôt, avaient développé tous les aspects de la peinture de marines et en avaient amené le goût en Italie.

Les marines de Corroy-le-Château appartiennent autant à la peinture de genre qu'au paysage-marine. Elles sont aussi bien le fruit d'une longue tradition que le résultat de multiples et contradictoires influences. La fusion du genre et du paysage avait déjà été réalisée dans nos régions à la fin du XVI^e et au début du XVII^e par Jan Breughel de Velours (1568-1625) ; renouvelant le paysage, il l'avait animé de figures, ne cherchant cependant à évoquer ni humanité réelle, ni sites véridiques. « Il ne cherchait qu'à charmer et son nom évoque pour beaucoup la notion d'un délice pictural bien particulier »². Ses *Vues de rivière* avaient transformé le paysage-marine flamand. On y trouvait désormais un petit village portuaire, des villageois vaquant à leurs occupations, un site boisé, une rivière dont le cours sinueux ou en diagonale s'éclaircissait à mesure qu'il se rapprochait du fond lumineux. Denis van Alsloot (1570?-1628) l'imitera avec application. David Teniers le jeune (1610-1690) va rendre à merveille kermesses et fêtes de village, assembler villageois et notables, paysans et seigneurs. Attiré par « le pittoresque des êtres plus que par celui de la nature », il va évoquer celle-ci de manière conventionnelle par un arbre ou une maison³. Son influence sur le XVIII^e siècle sera énorme et tout au long de ce siècle, on va peindre des « tenières », ces fêtes villageoises où une « retenue de bon aloi menait les paysans jusque dans leur danse »⁴. Images d'une époque de paix (l'époque autrichienne), ces kermesses deviennent de charmantes fêtes champêtres où chacun tient désormais son rôle comme au théâtre.

A cette longue tradition flamande, où s'étaient greffées des influences hollandaises et des souvenirs d'Italie, viendra s'ajouter l'emprise de Joseph Vermet (1714-1789) qui longtemps après Le Lorrain (1600-1682) — lui-même devant tant à Paul Bril (1554-1626) — continuait en Italie la peinture de marines. Il y magnifiait un genre mixte créé par son maître Manglard (1695-1760) qui réunissait à la fois « le pittoresque des scènes maritimes, la beauté expressive et changeante des mers et des cieux et le charme des ruines italiennes »⁵.

Les marines qui décorent le grand salon de Corroy forment un ensemble qui comprend deux très grandes toiles (5,30 m × 2,90 m), trois toiles de format moyen (1,57 m × 2,90 m et 1,45 m sur 2,90 m), deux toiles très étroites (0,32 m × 2,90 m) et deux dessus-de-porte (1,60 m × 1,00 m). Ces panneaux qui proviennent de l'Hôtel de Villegas, à Bruxelles, comprenaient encore un dessus-de-porte qui ne se trouve pas aujourd'hui à Corroy. Lorsque l'Hôtel de

² F.C. LEGRAND, *Les peintres de genre au XVII^e siècle*, Bruxelles, 1963, p. 116.

³ Cat. des Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, Art Ancien, 1971, n° 80.

⁴ Catalogue de l'exposition « Le paysage brabançon au XVII^e siècle », Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Musée d'Art Ancien, Bruxelles, 1976, p. 7.

⁵ A. ROSTAND, *Adrien Manglard et la peinture des marines au XVIII^e siècle*, G.B.A., 1934, p. 272.

Villegas⁶ fut abattu vers 1870, les toiles furent transférées à Corroy et placées dans le grand salon par le grand-père du Marquis de Trazegnies, actuel propriétaire du château de Corroy. Par le style, comme par le sujet, par les vêtements, les architectures, les sites géographiques qu'ils soient réels ou fantaisistes, ces toiles appartiennent à la peinture décorative flamande du XVIII^e siècle.

L'art de salon est probablement ce que la peinture flamande du XVIII^e siècle a donné de meilleur⁷. On s'adressait cependant aussi bien à des peintres inconnus, voir des débutants, qu'à des peintres célèbres et expérimentés pour exécuter des décors où la peinture rivalisait avec le stuc et la sculpture dans un nouvel art de décoration intérieure, venu de France⁸. L'importance de cette peinture décorative n'était pas propre à la Flandre. Toute la peinture du XVIII^e siècle tendait plus ou moins à des effets de décoration. Déchue de la mission intellectuelle que le XVII^e siècle lui avait assigné, elle se plaisait et se complaisait parfois dans son rôle d'agrément⁹.

Pendant qu'enfants et adolescents jouent, que les chiens jappent, que les chevaux attendent paisiblement les ordres, tout un petit peuple besogneux s'affaire à des activités portuaires, dans un premier panneau. Des débardeurs tirent des caisses, poussent des brouettes, font rouler des tonneaux tandis que des notables regardent un marchand sortir ses étoffes d'une caisse. Un tilbury vide attend ses propriétaires, comme le cheval attend son maître. Un pêcheur achète des cordages. Deux quidams devisent, une femme rentre chez elle. A gauche, une porte fortifiée indique l'accès d'une ville portuaire dont l'église dresse son clocher effilé au-dessus des maisons. Le long du quai ont accosté une barque de pêche, proche de la tartane méditerranéenne et une somptueuse galère, étendard au vent, dont le gaillard d'avant est décoré d'une figure de Neptune. Diverses barques et galiotes hollandaises sillonnent la mer, ou l'embouchure d'un fleuve, agité conventionnellement de vaguelettes stéréotypées et rappelant certains sites scaldéens ou de Flandre Zélandaise. Des détails montrent combien le goût du pittoresque l'emporte ici sur le désir de peindre une véritable marine, et combien la marine devient une scène de genre : un homme se penche au-dessus du pont, un cheval tire une charrette, une paysanne porte un fagot, des bergers gardent leurs moutons, un chien fait le beau pour son maître, un capitaine sonne du clairon, etc.

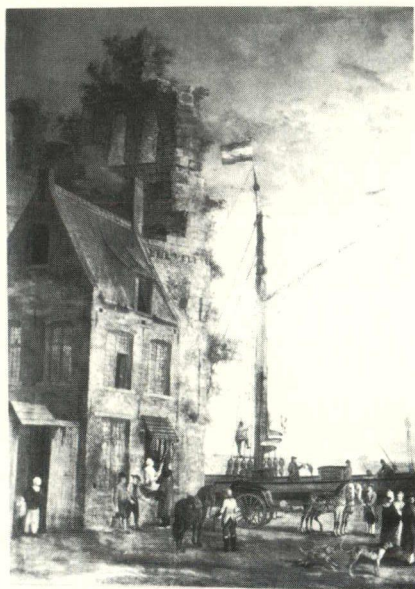
La composition est simple et traditionnelle : un avant-plan ouvert et animé — concession à la modernité — est fermé à droite par une maison de briques roses, souvenir lointain des « coulisses » du paysage flamand traditionnel. La

⁶ L'hôtel de Villegas avait été acheté au début du XIX^e siècle à la famille Robyns par le Comte de Villegas de Saint-Pierre. Sa fille Marie épousa Edouard de Trazegnies. C'est lui qui fit placer les toiles à Corroy vers 1870.

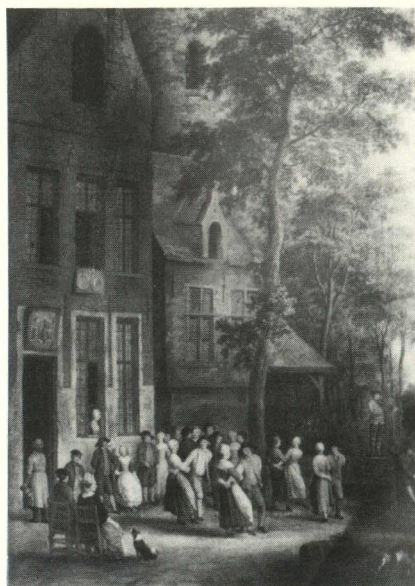
⁷ P. DE KEYZER, *De schilderkunst van de XVIIIe eeuw*, dans Prof. Leurs, *Geschiedenis van de Vlaamsche Kunst*, II, Anvers, s.d., p. 900.

⁸ *Idem*.

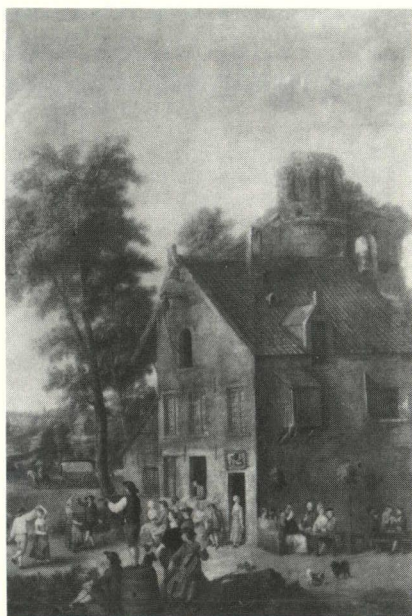
⁹ G. BAZIN, *Histoire de l'art*, Paris, 1953, p. 372.



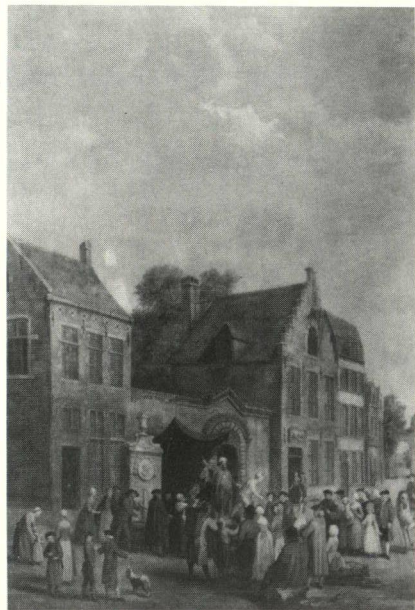
Détail d'un panneau de Corroy.



Détail d'un panneau de Corroy.



Panneau du Musée Bellevue.



Panneau du Musée Bellevue.

maison de briques est surmontée d'un pignon à gradins en ruine d'où s'échappent des herbes folles — autre concession au goût du jour. L'avant-plan s'ouvre à gauche sur la ville lointaine et la mer, et l'arbre — souvenir de l'arbre-colonne de la peinture flamande du XVI^e siècle — est planté là par convention pour marquer un plan dans l'espace et accroître l'impression de profondeur créée par la perspective aérienne des lointains¹⁰. La ligne d'horizon est marquée très bas — apport du XVII^e à la peinture flamande du XVI^e. A l'époque, elle était située au deux tiers de la hauteur de tableau. Ici l'artiste l'a mise à un quart de la hauteur totale afin de placer ses nuages sur un ciel clair. La lumière est idéale et artificielle. Elle se veut d'inspiration italianisante et ne semble pas l'objet des préoccupations intellectuelles de notre peintre ni le résultat de ses observations sur le vif. Les coloris agréables contribuent au plaisir de l'œil, plaisir que le peintre ressent et veut nous faire partager. Des accents rouges qui se répètent de panneau en panneau créent une unité mélodique et semblent le seul élément de sensualité dans un monde de convention. Si les peintres flamands du XVI^e siècle réduisaient « l'importance du feuillage au profit de son armature »¹¹, le maître de Corroy lui redonne de l'importance et dépasse la vision purement analytique du feuillé. Les feuilles sont encore peintes individuellement, mais l'artiste a tendance à les grouper par touffes, profitant de la grande leçon des peintres paysagistes du XVII^e. « Si chaque tache donne la notion de la feuille séparée, leur groupement et les changements de couleur que leur fait sentir la lumière communiquent la sensation de l'épaisseur »¹² de la feuille et de l'arbre.

Un marché aux poissons au pied d'un phare permet au peintre, dans ce second panneau, une série de scènes anecdotiques : activités portuaires, nature-morte de poissons, population active de vendeurs, d'acheteurs, de badauds, finement observée. Le marché aux poissons est un thème cher à l'école flamande. On le retrouve aussi bien chez le Gantois Pierre-Norbert van Reysschoot (1738-1795) que chez Jan Garemyn (1712-1799) peintre brugeois. Ces artistes ne font que prolonger une longue tradition flamande dont le peintre anversois Jan van Kessel (1626-1679) avait, au siècle précédent, été un des meilleurs représentants¹³. Dans ce second panneau, on retrouve le même système de composition que dans le panneau précédent mais inversé : fermé cette fois-ci à gauche par le fort et s'ouvrant à droite sur l'arche de pierre. L'arbre est là, obligatoirement, marquant un plan utile entre l'avant-plan aux tons chauds et les lointains aux tons plus froids. Le ciel bleu s'aperçoit à peine à travers les jeux des nuages roses. La lumière assez artificielle vient du fond de la toile à gauche et met les premiers plans dans l'ombre, en contre-jour, procédé bien traditionnel. Les couleurs vont des tons pastels très Louis XVI aux coloris plus intenses et plus francs d'une certaine tradition.

¹⁰ Yvonne THIÉRY, *Le paysage flamand au XVII^e siècle*, Elsevier, Paris-Bruxelles, 1959, p. 4.

¹¹ Y. THIÉRY, *opus cit.*, p. 17.

¹² *Idem*, p. 70.

¹³ Cf. le beau tableau *Poissons sur un rivage* exposé à l'Exposition Rubens et la peinture flamande, Florence, palais Pitti, août 1977.

Devant une auberge, dont l'enseigne montre cruche, bouteille et verres, se vit une fête villageoise. Une gitane, entourée de villageois intéressés, tire les tarots. Paysans et bourgeois regardent le manège actionné par deux jeunes hommes. Le jeu consiste à introduire un bâton dans un élément creux et mobile, actionné par un adolescent sur une chaise. Les villageois se pressent pour entendre la gitane, les chiens ont des attitudes véridiques, les enfants ont envie de gagner au jeu. Ces attitudes familières donnent un accent plus véridique à ce monde de convention. La composition obéit à des critères traditionnels : fermée sur la gauche par la maison de briques roses et par l'arbre, ouverte sur la droite par la rivière qui se voit à travers le manège. Le rendu du feuillage, la délicatesse des cieux trahissent un désir plus grand — ou une réussite plus grande — dans la création de la profondeur et dans une approche plus vraie de la nature. Les coloris sont bien ce mélange de tons pastels et couleurs franches, propre à l'école flamande du XVIII^e. Le grand panneau, qui fait face au premier, montre une fête champêtre qui se donne au son d'un violoneux et d'un violoncelliste dans un décor bien nordique, flamand ou hollandais, d'embouchure de fleuve. La maison de brique montre une date : 1771. Faut-il en conclure que les toiles datent de 1771 ? Non, l'étude des costumes les situent un peu plus tard : vers 1775-78. Au pied de l'auberge, où l'on sert des repas comme l'indique l'enseigne peinte sur la porte (bouteille, verre de vin et jambon), un couple de notables, bien installé sur leurs chaises, regardent les danses villageoises. L'éventail de la dame, sa coiffe élaborée montrent une catégorie sociale supérieure à celle des villageois qui regardent, des paysans qui dansent, de la servante que se permet un regard rapide par la fenêtre, du valet d'auberge qui rentre, une chope à la main. La scène se continue par une sorte de jeu des anneaux, en l'occurrence des fers-à-cheval, jeu regardé et commenté par des badauds. Sur l'île, formée par la courbe du fleuve et de son embouchure, un ensemble de bâtiments est peint avec minutie. On reconnaît un puisard, une porte Renaissance, une porte fortifiée, des affuts de canon, etc. Sur la mer qui répond plus que dans les autres panneaux à cette « esthétique de la transparence » chère aux Flamands, naviguent galiotes et barques de pêches aux modèles inchangés depuis Breughel, Bonaventure Peeters et les peintres hollandais du XVII^e. Les lointains vaporeux font se dissoudre les formes. Les rives et les bateaux se diluent dans un espace imprécis où la mer et le ciel tendent à se confondre, créant ainsi une profondeur infinie. Les ressources expressives de la perspective n'ont pas vraiment été recherchées ici pour elles-mêmes, en tant qu'exercice lucide. Si les Flamands jouaient depuis des siècles avec la perspective aérienne (cet effet de profondeur qui est obtenu en atténuant les contrastes de valeurs dans les plans les plus éloignés) « c'était plus par une observation sensible de la réalité que par le raisonnement »¹⁴. La perspective est souvent confondue chez nous avec le rendu du réel et les lointains perdus dans la brume correspondent en fait à un aspect de la réalité. Derrière un arbre un quidam renouvelle un geste que les peintres flamands n'ont

¹⁴ Cf. Petit Larousse de la peinture, Paris, 1979, rubrique perspective, n° 1416.



Panneau du Musée Bellevue, attribué à Jan Garemyn (1712-1799).



Panneau du Grand Salon du château de Corroy.

jamais hésité à peindre. Toujours cette volonté « d'introduire dans une nature conventionnelle des anecdotes prises sur le vif, des gestes réels voire triviaux, des brins de nature familière, dans ce souci bien flamand de donner de la vraisemblance à la fantaisie », de la réalité à un monde factice¹⁵. La composition reprend assez systématiquement les formules précédentes : fermée sur la gauche par un groupe de maisons, elle s'ouvre à droite sur la mer tandis que l'arbre-colonne situe un plan intermédiaire, entre l'avant-plan immédiat aux teintes chaudes et les lointains bleutés que se partagent la mer et le ciel. La lumière est toujours idéale et ces variations ne semblent pas intéresser outre mesure notre artiste qui donne ses soins aux coloris subtils rythmés çà et là par la répétition des rouges. Les épais taillis de l'avant-plan sont des souvenirs des paysagistes flamands des siècles précédents et leur traitement s'en différencie peu.

Dans un cinquième panneau, le passage d'un officier fait aboyer un chien et s'arrêter les passants au pied d'un moulin. Un meunier mène sa charrette, les lavandières lavent leur linge dans une eau fortement agitée par la roue du moulin. Un pigeonnier a été aménagé dans le grenier du moulin et les pigeons volent ou se huchent sur la faîte du toit. La composition est moins traditionnelle, le moulin et les arbres étant distribués de façon moins conventionnelle que d'habitude. L'horizon est toujours aussi bas pour permettre à l'artiste de placer ses nuages rosés sur le ciel bleu.

Les dessus-de-porte, de très bonne facture, situent quelques divertissements dans un cadre champêtre. La main chaude, la lanterne magique sont des thèmes qui intervenaient fréquemment au XVIII^e dans la symbolique des cinq sens. Il pourrait s'agir du toucher et de la vue¹⁶. La lanterne magique est peinte par P.N. van Reysschoot à Gand pour un dessus-de-porte de l'Hôtel d'Hane-Steenhuysse et dessinée par lui, avec beaucoup de liberté, dans un dessin conservé à l'Université de Gand.

Il reste encore à décrire les petits panneaux longs et étroits qui ont été transformés au XIX^e siècle. Dans un de ceux-ci, on peut voir, sur la gauche, ce qui subsiste du panneau original : un pêcheur au bord d'une rivière, élément original qui s'arrête au premier tiers du panneau, tandis que sur la droite dans sa barque que regardent les cygnes, le marquis de Trazegnies s'est fait peindre vers 1870 avec ses enfants devant le beau château de Corroy.

Voilà donc décrites brièvement ces toiles qui, par le style et le sujet, par leur côté traditionnel, mais où se mêlent aussi, issus du passé comme du présent, des éléments hollandais, italiens et français, se situent bien dans la peinture décorative flamande du XVIII^e siècle. Le comte de Borchgrave d'Altena dans son livre sur les châteaux de Belgique¹⁷ montrait la similitude qui existe

¹⁵ Y. THIÉRY, *opus cit.*, p. 13.

¹⁶ Le troisième dessus-de-porte, qui ne se trouve plus à Corroy, montre des joueurs de carte attablés avec une femme qui tient une chope de bière, dans un cadre champêtre. Le Goût ?

¹⁷ Sous la direction scientifique de Comte de Borchgrave d'Altena, *Châteaux de Belgique*, s.l., 1967, p. 69.

entre ces toiles et celles qui ornent les hôtels gantois du XVIII^e siècle, en l'occurrence les panneaux décoratifs peints par van Reysschoot. Il indiquait aussi une parenté entre les peintures de Corroy, celles du château de Bossenstein, dans la province d'Anvers et les panneaux des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, exposés depuis peu au musée Bellevue. N'ayant pu jusqu'à ce jour étudier les marines de Bossenstein, je me suis donc penchée sur les panneaux du musée Bellevue. Il est indéniable que le Comte de Borchgrave a touché du doigt une part de vérité et que, tant par le sujet que par la manière, ces toiles sont très proches de celles de Corroy. Six panneaux répètent les mêmes thèmes que ceux de Corroy. Dans un paysage marine ou un cadre champêtre se retrouvent : le marché aux poissons, le violoneux qui fait danser les villageois, aidé du violoncelliste. On reconnaît la femme qui rentre chez elle, les badauds qui se pressent autour du charlatan et du magicien, comme ils le faisaient autour de la gitane, les bâtiments sur l'île, le tilbury qui a retrouvé ses propriétaires. La composition est moins systématique qu'à Corroy, mais la lumière aussi conventionnelle et les coloris aussi plaisants. Il y a cependant dans les toiles de Bruxelles une approche plus vraie de la nature. Si les broussailles sont traitées de façon semblable à celles de Corroy, l'eau y a une transparence plus limpide, les arrières-plans une touche plus impressionniste, les arbres un traitement moins analytique. Le guide sommaire du Musée Bellevue attribue ces toiles à Jan Garemyn (1712-1799), peintre brugeois du XVIII^e siècle¹⁸. Cette attribution peut-elle prévaloir sur l'opinion du Comte de Borchgrave d'Altena ? En l'absence de toute archive¹⁹, l'analyse stylistique ou technique peuvent seules accréditer ou non cette attribution.

La carrière de Jan Garemyn (1712-1799) a suivi sensiblement le même cours que celle de Pierre Norbert van Reysschoot (1738-1795). Si le premier était d'origine plus modeste, fils d'un pauvre tonnelier, le second était lui fils d'un peintre estimé de sa ville (Gand), Emmanuel van Reysschoot (1713-1772). Ils connurent tous deux (Garemyn comme P.N. van Reysschoot) une gloire réelle mais locale et limitée aux confins de leurs villes respectives. Garemyn fut directeur de l'Académie de Bruges de 1765 à 1775 et P.N. van Reysschoot remplit cette charge à Gand de 1770 à 1795²⁰.

Gand, comme Bruges, possède plusieurs salons décorés par Garemyn. Un de ces ensembles aux paysages fluviaux ornait jadis l'hôtel de Limmander (Onderbergen, nr. 8) à Gand²¹. Nous nous trouvons confrontés, comme chez

¹⁸ Musée Bellevue, guide sommaire, Bruxelles, 1978, p. 20.

¹⁹ Ces toiles ont été rachetées après la guerre 40-45 par l'office de récupération des biens pris par les Allemands. Elles provenaient du château de Horst mais avaient été achetées bien des années auparavant chez un antiquaire.

²⁰ P.N. VAN REYSSCHOOT était professeur d'architecture et de perspective à l'Académie de Gand et il remplit les fonctions de directeur de cette Académie sans avoir jamais été nommé officiellement à cette place.

²¹ Cf. Dr. A. JANSSENS DE BISTHOVEN, *De schilder Jan Garemyn*, dans l'exposition *Drie Vlaamse Meesters uit de 18e eeuw*, Brugge, 1955, p. 47.

Cf. P. DE KEYSER, *Vlaamse Salon-Kunst uit de 18e eeuw - De schilder Jan Garemyn (1712-1799)*, dans *Kunst der Nederlanden*, I, Bruxelles-Amsterdam, 1930, pp. 11-17.



Salon de l'Hôtel Verhaegen à Gand,
peint par P.N. van Reysschoot (1738-1795).



Salon de l'Hôtel de Coninck à Gand,
peint par Jan Garemyn (1712-1799).



Salon de l'Hôtel d'Hane-Steenhuysse à Gand,
peint par P.N. van Reysschoot (1738-1795) et J.B. van Reysschoot (1751-1797).

le maître de Corroy, avec un paysage des plus traditionnels. Le tracé diagonal que prend le fleuve après son tournant, la convention des tons brunâtres et chauds à l'avant-plan, des tons froids allant jusqu'aux bleus pour les lointains (souvenir affaibli de l'ancienne convention des trois tons !), le procédé des arbres-colonnes, plantés là pour définir des plans, le sujet lui-même, inscrivent cette œuvre dans un art flamand solidement établi sur ses traditions profondes. Un sens plus grand du pittoresque, voir du populaire permet à Garemyn de donner plus de vie, plus de présence à ses personnages que ne le ferait van Reysschoot. Le sens plus grand du réel l'empêche de faire ces cieux éternellement bleus où jouaient des nuages roses. Le ciel couvert et pommelé est plus conforme au climat des Flandres. Les personnages ne remplissent pas de rôle dans une charmante pastorale et certains visages, dans leur grossièreté, confinent même à la caricature. Les attitudes sont réelles et moins conventionnelles. Les chiens eux-mêmes ont des attitudes plus naturelles, mieux observées. Les arbres sont bien différents des arbres des toiles de Corroy. D'un tronc maigre, mais incliné par le vent, émergent des feuilles qui chacune sont traitées individuellement et ne s'assemblent pas pour former des masses ou des touffes. Garemyn n'essaye pas de dépasser ici le rendu analytique du feuillé. Phénomène paradoxal d'un peintre au tempérament encore baroque mais qui n'essaye pas de rendre l'arbre comme une entité. Dans cette œuvre si profondément flamande, le seul apport français semble être l'emploi assez fréquent des tons à la Boucher. Garemyn signait souvent ses œuvres. Celles-ci portent plusieurs fois l'inscription en toutes lettres J. Garemyn inv. et Pinx. 1781 à l'inverse d'un van Reysschoot qui signait rarement de son nom entier et lui préférait un R ou un PVR, son monogramme.

L'ancien Hôtel de Coninck (actuel musée des Arts Décoratifs de la ville de Gand) possède lui aussi un salon décoré par Garemyn. Une survivance plus forte du Baroque, une fougue et un élan plus marqués caractérisent ces belles toiles. Tout se met à bouger ; le vent agite les feuilles des arbres, fait s'incliner les troncs et plier les hautes herbes. Des enfants courent sur le pont. Dans la charrette de mariage, le paysan souffle dans sa musette, le bébé se blottit contre sa mère, le marié presse amoureuxment sa jeune femme, le père, lui, a déjà copieusement fêté l'événement familial. Cette approche plus vraie de la nature, alliée paradoxalement à un rendu plus archaïque du feuillage des arbres, cette touche vibrante, serpentine, ces empâtements blancs qui se répètent volontiers sur les visages et les costumes, le canon assez trapu des figures, le côté très réaliste des personnages, moins idéalisés que dans les toiles de Corroy, cette manière qui se situe dans une tradition bien flamande plus ouverte aux influences hollandais-italiennes qu'à la France, sont autant de critères pour y voir une œuvre profondément différente des toiles de Corroy. La verve, la faconde, le réel tempérament de Garemyn, son réalisme, le place dans un courant artistique éloigné de celui qui baigne les marines de Corroy.

Il nous faut donc abandonner cette attribution à Garemyn et nous tourner vers le nom suggéré par le Comte de Borchgrave : van Reysschoot. Mais lequel des membres de cette famille d'artistes ? Pierre-Norbert (1738-1795) le plus

talentueux, si pas le plus original, sera le plus célèbre. Adulé, fêté, reçu à 15 ans dans la gilde des peintres gantois, il est très vite choyé par une clientèle aisée. Cet homme sage et sans audace, est cependant beaucoup plus ouvert que son rival brugeois, aux idées du temps et aux influences françaises (Vernet et Hubert Robert)²² tout en restant profondément fidèle à ses origines flamandes. Il a promené sur le monde des paysans un regard amusé et un peu superficiel²³. Il a donné de la vie rurale une image idyllique dans l'esprit de Boucher mais à la façon flamande et prolongeant Teniers.

Comme Vernet, P.N. van Reysschoot a donné de la nature une image enjolivée, arrangée, convenue, servie par un talent facile²⁴. Mais sa sensibilité est réelle ; s'il ne l'a pas mise souvent au service de la nature silvestre, il l'a traduite dans le rendu de l'air humide, de l'atmosphère. Il est maître dans l'art d'élever un brouillard, de rendre lumineuse la brume, d'évoquer des ciels légers, des lointains vaporeux, de peindre « des eaux tranquilles, aplanies et riantes qui s'étendent au loin en perdant insensiblement de leur transparence et en s'éclairant insensiblement à leur surface, depuis le rivage jusqu'ou l'horizon confine avec le ciel »²⁵. Les personnages sont littéralement enveloppés de cette atmosphère et diffèrent profondément des silhouettes découpées peintes par la majorité des artistes flamands du XVIII^e siècle. Il y a dans sa manière une sensibilité dans le passage d'un ton à un autre qui est sa façon à lui de rendre la nature. « Dans l'art ainsi que dans la nature, rien par saut » disait encore Diderot. S'il passe du paysage marine aux scènes de la vie paysanne, « ces scènes sont tellement pénétrées de naïve gaieté et de joie spontanée que ce sont cette gaieté et cette joie qui semblent constituer le vrai contenu » et non la grossièreté des scènes.

Sur le tard, sous l'influence d'un pré-romantisme à la française, il va se libérer des fortes attaches du terroir pour donner des œuvres mélancoliques et charmantes, qui sont bien le reflet de cette fin de siècle avant la Tourmente.

Les marines de Corroy pourraient-elles être de Pierre-Norbert van Reysschoot ? Certains éléments de Corroy le rappellent beaucoup. Le maître de Corroy emprunte à Pierre-Norbert cette scansion des rouges qui pourrait être une manière consciente ou non de comprendre ou de pressentir le système romantique des couleurs. S'il semble appris à Corroy, il est ressenti à Gand²⁶. Cette tache rouge devient le centre de la toile autour duquel l'espace est constitué²⁷.

Mais de même que la perspective aérienne était pour la majorité de nos peintres flamands une approche sensible de la réalité plus qu'une construction

²² Cf. M. FREDERICQ-LILAR, *Les influences françaises sur l'œuvre de P.N. van Reysschoot*, dans *Etudes sur le XVIII^e siècle*, éd. de l'U.L.B., VI, 1979, p. 24.

²³ P. FIERENS, *L'art en Belgique*, Bruxelles, s.d., p. 322.

²⁴ INGERSOLL-SMOUSE, *Joseph Vernet*, I, Paris, 1926, p. 18.

²⁵ DIDEROT, *Les salons (1765)*, éd. Garnier, 1968, p. 569.

²⁶ Toile de l'hôtel Brunin, Ingelandtgat, Gand.

²⁷ P. PHILIPPOT, *De kunst tussen Barok en twintigste eeuw. Het Beeld als Voorstelling*, Bruxelles, 1970, pp. 149-166.

raisonnée de perspective, de même l'emploi systématique de cette tache rouge dans chacune des toiles de Pierre-Norbert est-il peut-être dû à l'absorption inconsciente des idées du temps, de ce pré-romantisme qui doucement atteignait les rives de l'Escaut et de la Lys et qui se devinait aussi chez lui dans cette façon d'estomper les formes jusqu'à les dissoudre entièrement dans l'espace²⁸.

D'autres éléments des toiles de Corroy rappellent encore Pierre-Norbert ; les activités portuaires, les pignons en ruines d'où s'échappent des herbes folles, certains personnages, la joliesse des visages qui n'a rien du caractère un peu caricatural des visages peints par Garemyn, le système à la fois archaïque et assoupli du traitement des arbres, l'immensité des cieux peuplés de nuages et surtout une technique proche : une première couche foncée influence les couches superposées et sert « d'imprimatura », puis une couche générale donne la couleur dominante, bleu ou gris pour le ciel, bleu ou vert pour l'eau et brun ou brunâtre pour le sol. Les détails seront peints par-dessus ces premières couches²⁹. Mais nous ne retrouvons pas à Corroy cet espace vaporeux (sauf dans les grands panneaux), cette subtilité dans le glissement d'un ton à un autre, d'un plan à un autre, cette palette qui lui est propre, l'élégance des attitudes (même quand il s'agit de paysans), le canon plus élancé de ses personnages. Cependant une marque, un R que l'on trouve par deux fois sur un tonneau d'un panneau de l'hôtel Brunin et que l'on retrouve sur une brouette des marines de Corroy nous incline à attribuer ce bel ensemble à l'atelier des van Reysschoot.

Dans l'entourage de Pierre-Norbert, un jeune artiste avait reçu la même formation, avait travaillé avec lui, avait collaboré à plusieurs grands programmes décoratifs, un peu étouffé par la réputation de son aîné et la virtuosité plus grande de celui-ci ; Jean-Baptiste van Reysschoot (1751-1797). On lui connaît peu d'œuvres en propre et, remarque tristement un historien du début du siècle : « la plupart de ses tableaux sont donnés à son frère aîné ». Il a laissé quelques portraits, de nombreux dessins et un tableau intitulé « Het Kopje thee ». Celui-ci nous le montre prenant le thé avec son épouse dans un petit jardin clos de murs où des vases à la française tranchent sur les frondaisons assez maladroitement des arbres. On connaît heureusement mieux la part importante de sa collaboration dans les panneaux de l'Hôtel d'Hane-Steenhuysse, panneaux symbolisant les saisons. Dans la toile « Le Printemps » se reconnaissent aisément la main des deux frères. A droite, Pierre-Norbert : avec ses lointains vaporeux, ses pêcheurs dans leur barque, le cours paisible de la rivière. A gauche, Jean-Baptiste de sa manière appliquée montre des notables se dirigeant vers la barque ou esquissant un pas de danse. Ces personnages ne sont pas entourés du halo que leur donne Pierre-Norbert, mais sont nettement distincts les uns des autres, silhouettes découpées autour desquelles l'air ne

²⁸ Cf. P. PHILIPPOT, *opus cit.*

²⁹ Renseignements communiqués par l'IRPA dans le dossier technique sur les toiles de l'hôtel Brunin peintes par P.N. van Reysschoot établi sous la direction de Mr. Marijnissen.

tourne pas. Même chose pour le second panneau « L'Été » ou l'extrême droite est due à Pierre-Norbert et le restant de la composition à Jean-Baptiste. Les citadins aux attitudes un peu maniérées du second sont très différents des paysans peints avec plus de souplesse et de naturel par le premier. La collaboration du cadet avec son aîné semble aussi réelle dans les toiles de l'ancien hôtel Kervyn de Merendree à Gand. Si Pierre-Norbert a situé avec poésie le paysage aux lointains vaporeux, le cours paisible de la rivière, Jean-Baptiste pourrait avoir observé avec finesse et humour la confrontation des notables et de la paysanne et de leurs enfants réciproques. La figure du petit enfant depaillé est assez plaisante et dans un joli paysage néo-classique, le couple de gauche est probablement dû à la main un peu naïve mais combien charmante de Jean-Baptiste. Dans les panneaux de l'Hôtel Brunin, on retrouve également sa main dans le trio qui représente M. van Goethem, sa femme et sa fille. Et cette découverte est d'autant plus intéressante que ces personnages figurent dans les plus belles toiles de Pierre-Norbert, signées par lui en toutes lettres (fait rare) mais aussi du fameux R qui se retrouve à Corroy.

Qu'en conclure ? Se pourrait-il que les toiles de Corroy soient une œuvre de jeunesse de Pierre-Norbert ? Non, ces peintures se situent après 1775, elles sont contemporaines de la maturité de cet artiste. Entre 75 et 80, Pierre-Norbert peint la plupart des grands ensembles décoratifs qui ornent les maisons patriciennes gantoises avec une virtuosité et une manière qui lui sont propres. A-t-il reçu la commande des toiles de Corroy et l'a-t-il fait exécuter par son jeune frère ? Peut-être. Celui-ci a-t-il reçu la commande lui-même et l'a-t-il peinte avec les caractéristiques qui sont les siennes et la collaboration restreinte de son aîné ? C'est probable. Ayant reçu une solide formation dans l'atelier familial, Jean-Baptiste a pu réaliser avec son talent propre et ses limites, les toiles de Corroy où l'on sent une influence si marquée de Pierre-Norbert, sans toutefois pouvoir y reconnaître sa main. Faute d'archives, aiguillonnée par la marque d'atelier et poussée par l'analyse stylistique, je pense avoir jeté les bases d'une hypothèse prudente que des travaux futurs viendront ou non confirmer³⁰.

Si j'ai pu montrer dans une communication précédente combien les influences françaises sur l'œuvre de Pierre-Norbert van Reysschoot et de son atelier étaient indéniables, il ne faut jamais oublier que ces influences, qu'elles soient françaises, italiennes ou hollandaises, ne font que se greffer sur un art solidement établi chez nous depuis des siècles.

Si dans ces marines soufflent (combien paisiblement) le vent des marines hollandaises, si s'agitent les personnages pittoresques chers à Vernet, si surgissent parfois quelques ruines italianisantes, si luit une lumière trop éclatante pour être de Flandres, les peintres flamands du XVIII^e siècle et le maître de Corroy en particulier, restent cependant fidèles à une peinture de genre dans ces œuvres où l'observation aiguë « fait place à un désir de charmer et d'amu-

³⁰ Même attribution pour les toiles du Musée Bellevue avec cependant une participation de Pierre-Norbert pour certains paysages.

ser, à une interprétation conventionnelle et plaisante de la Nature »³¹. La richesse de cette école flamande, qui se survit au XVIII^e siècle, époque qui a manqué de génies mais certainement pas de talents, montre les conceptions les plus diverses : des contradictions notables, des créations délicates, des réalisations puissantes, mais où demeurent toujours l'image d'un certain réalisme, la tentation des coloris plaisants, le goût du pittoresque³².

Le maître de Corroy fait montre, sans doute, de plus d'archaïsme que les peintres flamands de son temps. La peinture décorative permet et suppose ces retours en arrière où le plaisant et l'aimable, l'agrément de l'exécution, le simple plaisir des yeux l'emportent sur des recherches complexes et savantes dans le domaine de l'espace et de la perspective. Mais aux mains de grands maîtres, cette peinture, apparemment toute anecdotique, va déboucher « sur un véritable retournement dialectique et finir par nier le sujet en le rendant insignifiant et en ne le laissant plus voir qu'en tant que peinture »³³. Le maître des peintures de Corroy a tenté lui, de concilier ce qui pour beaucoup d'artistes des époques précédentes était inconciliable : « l'expression artistique et la vocation décorative »³⁴.

³¹ Ed. MICHEL, *Peintures flamandes du XV^e et XVI^e siècles - Catalogue raisonné du Musée du Louvre*, Paris, 1953, p. 44.

³² Cf. Y. THIÉRY, *opus cit.*

³³ J. FOUART, *Peinture hollandaise, Catalogue de l'exposition*, Lille, 1972, p. 17.

³⁴ J.J. LÉVÊQUE, *L'Univers d'Hubert Robert*, Paris, 1977, p. 40.

EXPLORATION GÉOPHYSIQUE DES SOUBASSEMENTS DE LA CATHÉDRALE DE TOLÈDE

GUIDO CONRAD VON KONRADSHHEIM

La cathédrale de Tolède, construite à partir du premier tiers du XIII^e siècle, est l'un des monuments les plus significatifs de l'architecture gothique espagnole.

D'après le témoignage de textes anciens, il apparaît que l'emplacement de la cathédrale actuelle fut occupé par une église wisigothique dès la fin du VI^e siècle, une mosquée au VIII^e et une cathédrale, à la fin du XI^e siècle.

Depuis longtemps déjà les historiens espagnols ont mis l'accent sur le rôle symbolique de ce lieu. De notre analyse archéologique peuvent être tirées les conclusions suivantes.

La cathédrale actuelle fut commencée par le chevet. La construction ayant atteint la hauteur du transept, on continua par le collatéral extérieur sud de la nef, contournant un obstacle en l'« enveloppant » et atteignant la façade occidentale déjà durant le XIII^e siècle. L'obstacle était constitué par une bâtisse rectangulaire orientée selon l'axe sud-nord, ce qui nous avait fait supposer qu'il s'agissait éventuellement d'une mosquée. En effet, les mosquées espagnoles ne sont pas dirigées vers l'Orient, mais vers le Sud, à l'imitation de la Grande Mosquée de Damas.

La nécessité d'une fouille archéologique à cet endroit se révélait indispensable. Pour éviter divers obstacles d'ordre administratif, nous avons été amené à utiliser des méthodes modernes de détection destinées à mettre en évidence les restes éventuels d'une construction ancienne.

Grâce à l'Institut Géologique et Géophysique de la Recherche Scientifique Espagnole (CSIC), nous avons pu ainsi procéder à la prospection du sol de la cathédrale par gravimétrie¹.

¹ Directeur du projet : M. Ramon Ortiz ; travail technique : Mademoiselle Alicia Garcia.

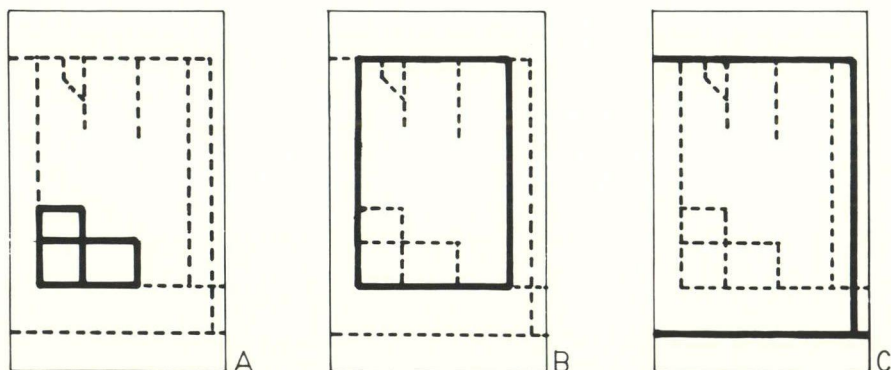
La gravimétrie est la détection des contrastes de densité dans le sol par mesure des variations de l'attraction de la pesanteur. Cf. e.g. F. DE NAYER, J.P. POZZI et A. TABBAGH, *Les propriétés physiques des sols, Dossiers de l'Archéologie*, n° 39, 1979, pp. 22-25.

Le résultat de la prospection est significatif. En effet, sur le graphique obtenu par les données des gravimètres (fig. 1), nous distinguons une série de courbes, représentant les endroits de même intensité de gravitation dans le sol (chaque fois désignées par un même nombre). Le resserrement des différentes courbes indique l'existence d'un corps étranger au terrain ou ses traces. Du graphique, il ressort que les zones de rapprochement des courbes dessinent des lignes droites et parfaitement continues : le dessin ainsi obtenu suggère l'existence de fondations. Le résultat est plus intéressant encore si l'on tient compte du fait que l'ensemble des traces détectées se situe pratiquement dans la partie de la cathédrale où nous avons décelé des irrégularités dans la construction.

En outre, ces lignes que nous supposons correspondre à des fondations anciennes sont disposées selon l'axe est-ouest de la cathédrale ou selon l'axe perpendiculaire sud-nord.

Dans le sens longitudinal, le document représente la surface de la cathédrale depuis l'entrée occidentale jusqu'au-delà de l'autel (laissé en blanc dans la partie supérieure du dessin).

On peut y distinguer trois ensembles ou plans éventuels.



L'ensemble A se trouve dans la partie inférieure gauche et on y voit les trois-quarts d'une croix grecque.

L'ensemble B, calqué sur les parties inférieures et gauches de cette croix, dessine un rectangle dont les longueurs sont à peu près à égale distance du bord du dessin. La ligne issue de la partie inférieure de la croix et celle qui délimite le dessin en haut déterminent la largeur de ce rectangle. Ces deux plans restitués dans celui de la cathédrale accusent une nette orientation est-ouest.

Plus difficile à distinguer est l'ensemble C qui est disposé transversalement à A et B. Son contour est délimité par les lignes horizontales inférieure et supérieure du dessin ainsi que par la ligne verticale se trouvant à l'extrémité à droite. Il coïncide donc en haut avec B. L'interruption des deux horizontales par le bord du dessin à gauche et à droite suggère l'extension possible de C au-

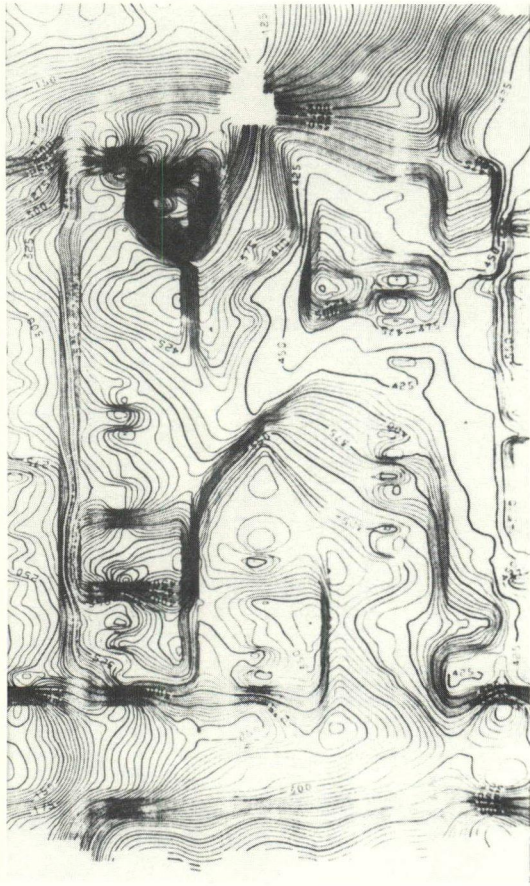


Fig. 1

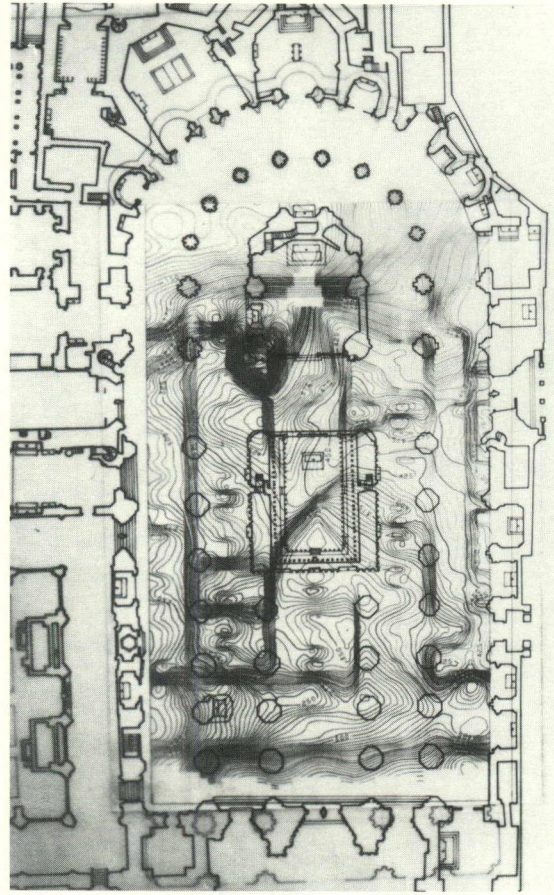


Fig. 2

delà de la surface prospectée. Ce phénomène prend une importance particulière si l'on sait que vers la gauche (le nord dans la réalité) se trouve le cloître actuel qui avait pris la place du patio de l'ancienne mosquée.

Ces trois ensembles peuvent être rapprochés des données historiques que nous possédons.

En effet, A avait été tracé comme une croix grecque et son axe longitudinal coïncide avec le pilier actuel de la cathédrale où, selon les anciens écrits, la Vierge avait ordonné à Saint Ildephonse de fonder une église². La frappante analogie du plan avec d'autres églises de l'époque et surtout celle de Melque, datée du VII^e siècle et située à 35 kilomètres de Tolède, son orientation et son emplacement sont des arguments très puissants en faveur de son identification avec celui de la première église tolédane.

L'ensemble B, également orienté vers l'est, est parfaitement centré sur l'axe longitudinal de la cathédrale. D'ailleurs, la largeur de la cathédrale semble être conçue en fonction de B. Les piliers intermédiaires de la nef sont visiblement disposés sur les lignes d'encadrement longitudinales, ce qui favorise l'identification des zones rectilignes avec des fondations (fig. 2). Il ne pourrait s'agir, dans ce deuxième cas, que de l'édifice qui a précédé l'actuelle cathédrale. Il est probable qu'il s'agisse en fait d'une partie de l'ancienne mosquée réorganisée et réorientée pour le culte chrétien, après la Reconquête de Tolède en 1085³. Un autre argument en faveur de cette hypothèse est la coïncidence de la surface de B avec une grande partie de celle de C.

Or C est le seul ensemble qui soit orienté selon l'axe sud-nord. En outre, il s'étend vers le cloître actuel où se trouvait l'ancien patio. L'identification de C avec la mosquée du VIII^e siècle s'impose donc. L'hypothèse expliquerait par ailleurs la raison pour laquelle l'archevêque Rodrigo Jimenez de Rada, constructeur de l'actuelle cathédrale, décrivait la précédente comme une basilique en forme de mosquée⁴.

² Blas ORTIZ, *Summi Templi Toletani perquam Grafica Descriptio*, Tolède, 1546, in Cardinal LORENZANA, P.P. *Toletanorum quotquot extant opera*, Madrid, 1793, pp. 465-466, Chap. LVII : « Dignum tamen fuit, ut altare descensionis Virginis dicatur, iuxta quod sedit ipsamet Dei Genitrix, non submoveretur. Quod de super ornatum schemate, ex limpido alabastro exciso, exprimente Virginem Mariam induentem suum sacra veste Alphonsum, intrantes portam Cymbalorum, si ora ad Aquilonem vertant, e iapside confectum videbunt intra exiguam aediculam tertiae pilae adhaerentem, ab utroque latere cancellatam, clausamque valvis ferreis, meridiem versus positis : qua licet augusta, structura tamen augustissima... ».

³ Rodrigo JIMENEZ DE RADA, *De Rebus Hispaniae*, Lib. VI, in LORENZANA, *op. cit.*, p. 137, Chap. XXIII.B : « Cumque Rex ad partes Legionis ivisset, ipse electus, Regina Constantia hortante, adscitis militibus christianis, *maiolem, mezquitam* ingressus est *Toletanam*, et eliminata spurcitia Mahometi, erexit altaria fidei christianae, et in maiori turri campanas ad convocationem fidelium collocavit. Quod cum ad Regis notitiam pervenisset, indignatus animo, et dolore accensus, eo quod Sarracenis pactum firmaverat de Mezquita, a Sancto Facundo tribus diebus venit Toletum... ».

⁴ Blas ORTIZ, in LORENZANA, *op. cit.*, p. 385, Chap. V : « Denique Rex Fernandus, Alfonsi IX Regis Filius, simul cum Archiepiscopo domino Roderico iecit primum lapidem in fundamento huius *Basilicae Toletanae, quae in forma Mezquitae a tempore Arabum illucusque extiterat* ; cuius fabrica opere mirabili in dies, non sine grandi admiratione hominum, excrevit, ut asserit dictus D. Rodericus in Lib. IX, cap. XII ».

Au terme de cette recherche effectuée à la cathédrale de Tolède, il convient donc de reconnaître que les résultats obtenus permettent de confirmer ce que l'on savait déjà par les textes : la cathédrale actuelle avait été précédée par d'autres édifices. Ils étaient probablement au nombre de trois et le dernier devait être une cathédrale qui avait servi de référence pour la construction actuelle.

Du point de vue historique, il ressort clairement que les différents édifices qui se sont succédé à cet endroit ont tous exercé une influence sur le plan et peut-être même sur l'espace de ceux qui les suivirent. Nous assistons à une transmission des concepts architectoniques qui prend une importance primordiale si l'on tient compte du fait qu'elle s'est opérée entre des édifices religieux de confessions différentes.

Du point de vue méthodologique, il convient de mettre particulièrement l'accent sur l'intérêt de ce travail pluridisciplinaire qui est à l'origine de la récente autorisation officielle de fouiller la cathédrale. Dans notre programme de recherche, qui consiste en une série d'études analogues d'édifices religieux où le phénomène de la « superposition » est attesté, nous pourrions perfectionner la méthode sur le plan scientifique et envisager une série d'études géophysiques de tels édifices.

Grâce à l'extrême rapidité, la précision et le faible coût des opérations, un tel projet ouvre des perspectives nouvelles⁵.

⁵ Je tiens à remercier la Caja de Ahorro Provincial de Toledo de la générosité avec laquelle elle a subsidié mes recherches.

L'ALLÉGORIE CHEZ EUGÈNE SIMONIS À PARTIR DE QUELQUES OEUVRES DE SCULPTURE MONUMENTALE À BRUXELLES

CHANTAL JORDENS

S'il est vrai que la sculpture au XIX^e siècle reste le plus souvent dans le sillage de la peinture — cause du mépris évident des historiens de l'art pour cette matière non encore défrichée ? — elle témoigne autant, si pas mieux, que les autres arts des douloureuses incertitudes esthétiques de cette période dont devaient peu à peu émerger les racines de l'art contemporain. Bruxelles présente certains monuments qui, s'ils n'ont pas toujours les qualités requises pour figurer parmi les chefs-d'œuvres, ont cependant l'intérêt indéniable d'illustrer la problématique des arts dans le courant du XIX^e siècle. C'est à partir de quelques ensembles de ce paysage urbain que je voudrais évoquer en partie l'apport d'Eugène Simonis à l'évolution de la sculpture belge ; d'autant que les conclusions auxquelles l'on aboutira ont une portée plus universelle ; elles reflètent, en effet, un tournant décisif dans l'histoire des styles. La particularité iconographique qu'est l'allégorie permet au spectateur attentif de déceler, sur des exemples précis, les fluctuations stylistiques d'un siècle caractérisé précisément par les conflits d'écoles¹.

La formation d'Eugène Simonis n'est pas bruxelloise, mais profondément marquée par l'esprit italien². A Liège, sa ville natale, les cours sont donnés par Joseph Dewandre (Liège 1758-1835), un lauréat de l'Académie Saint-Luc.

¹ Les théories abordées ici seront développées plus longuement par l'auteur dans une thèse de doctorat en préparation qui, sur base des réalisations sculpturales belges, cherchera à déterminer les composantes esthétiques, sociologiques, idéologiques et autres, permettant d'expliquer les fluctuations iconographiques du principe allégorique au XIX^e siècle.

² Eugène Simonis (Liège 1810 - Bruxelles 1882), comme encore trop d'artistes belges du XIX^e siècle n'a fait l'objet d'aucune monographie. Il faut se référer à un article ancien : MARCHAL (Edmond), « Essai sur la vie et les œuvres de Louis-Eugène Simonis », in : *Annuaire de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, Bruxelles, 1887, pp. 187-246. Le présent article est extrait d'un mémoire de fin d'études présenté en 1979 à l'Université Libre de Bruxelles, comprenant une biographie, une analyse stylistique des œuvres et un premier essai de catalogue.

De 1828 à 1835, le jeune artiste, bénéficiaire du prix Darchis réside à Rome où il suit les cours de Carlo Finelli réputé le plus habile disciple de Canova, et de notre compatriote Mathieu Kessel, lui-même élève de Bertel Thorvaldsen. Déjà sensibilisé à l'art classique par l'enseignement liégeois, Simonis reçoit en Italie la marque indélébile de l'harmonie humaniste. Fixé par la suite à Bruxelles, il participe régulièrement aux Salons officiels de la capitale de 1836 à 1842, en s'attirant l'admiration générale. Il inaugure ainsi une carrière longue quoique peu abondante puisqu'il abandonne progressivement la production pour devenir un actif défenseur de l'enseignement artistique, un artiste normatif, sorte de chef de file officieux de l'école belge de sculpture. La capitale conserve plusieurs exemples de son activité.

En quelques dix ans d'intervalle, Simonis participe à la réalisation de trois ensembles monumentaux permettant de mettre en lumière différentes options formelles qui se côtoient en ce milieu de siècle. L'évolution de leur style ne semble pas répondre à une logique interne, signe du conflit des tendances et de l'inquiétude fondamentale des arts à cette époque. Par lettre du 18 octobre 1852, Charles Rogier, alors ministre de l'Intérieur, offrait à Simonis de concevoir les statues allégoriques des *Libertés d'Association* et des *Cultes* destinées à orner le socle de la *Colonne du Congrès* en construction depuis deux ans. En 1855, il lui proposait de se charger aussi du tambour inférieur de la colonne représentant en haut-relief la ronde des neuf Provinces accompagnées du Génie de la Belgique, en échange d'une statue de Liberté attribuée par la suite à Fraikin, Joseph Geefs réalisant la quatrième statue monumentale. Ces travaux ne furent terminés qu'en 1859³. Entre temps, la Ville de Bruxelles avait inauguré en 1854 l'imposant fronton du Grand théâtre, actuel Théâtre de la Monnaie, conçu également par Simonis, alors que le bâtiment attendait depuis plus de trente ans sa décoration sculptée. Le vieux Godecharle avait bien présenté en 1817 un projet, le *Génie de la Royauté présidant aux travaux des Muses*, exemple parfait de la pérennité d'un style rocaille tardif, mais qui ne fut jamais réalisé⁴. Enfin, vers 1862, on plaçait à la gare du Nord quatre reliefs de façade où Simonis avait personnifié des fleuves, *le Rhin* (fig. 1), *la Meuse* (fig. 2), *l'Escaut* (fig. 3) et *la Seine* (fig. 4)⁵.

Ce dernier ensemble, bien que le plus récent, est aussi le plus traditionnel de par sa conception. Il témoigne d'une fidélité figée aux canons néo-classiques. Il nous faut pourtant louer l'élégance de la composition dans un écoinçon qui imposait à l'artiste un cadre difficile. La courbure de l'arc suscite l'image de l'eau qui coule ; le personnage s'y love comme le fleuve dans son lit,

³ Cf. deux rapports manuscrits de E. VANDERBELEN, «Travaux d'art pour la Colonne. 12 avril 1855 » et « Colonne du Congrès. Rapport de la situation des travaux au 31 octobre 1857 », conservés aux Archives Générales du Royaume, fonds *Charles Rogier*, n° 451, *Rapports sur l'achèvement de la Colonne du Congrès à Bruxelles, 1853-1870*.

⁴ Le modèle en plâtre est conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

⁵ Il s'agit de la seconde gare du Nord, construite en 1844 et démolie en 1955. Actuellement, deux reliefs sont intégrés dans les bâtiments de l'école d'Horticulture de Liège ; les deux autres sont relégués sur un terrain communal à Diest, après avoir été réclamés pour la ville par le ministre des Travaux Publics de l'époque, O. Van Audenhove.



Fig. 1. *Le Rhin*, pierre bleue, Liège, Ecole d'Horticulture.



Fig. 2. *La Meuse*, pierre bleue, Liège, Ecole d'Horticulture.

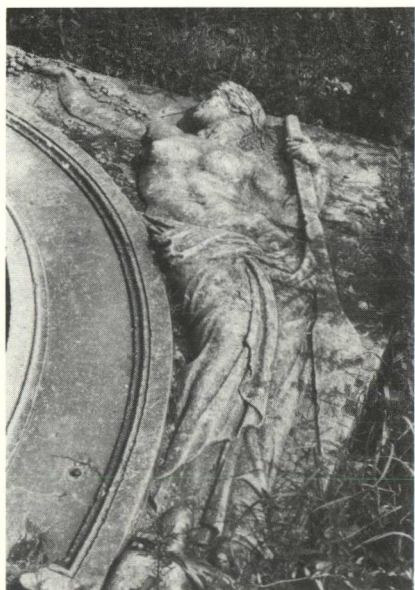


Fig. 3. *L'Escaut*, pierre bleue, Diest, terrain communal.

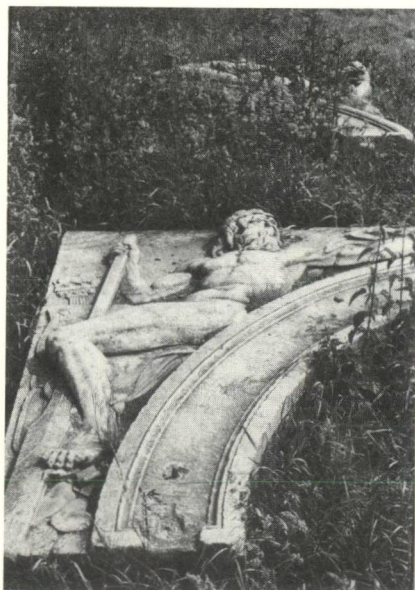


Fig. 4. *La Seine*, pierre bleue, Diest, terrain communal.

(Cl. C. Jordens)

le corps soumis à une élongation souple et rythmée par le jeu des muscles qui suggèrent des vaguelettes à la surface de l'eau. La taille de la pierre bleue est celle d'un grand technicien, délicate et soignée dans les moindres détails. Les variations dans l'épaisseur du relief, demi ronde-bosse pour les têtes, bas-reliefs dans la partie inférieure, sont destinées à compenser les déformations dues à la vision de bas en haut. Mais le résultat reste, malgré ces qualités, fort sec et monotone. Le principe de la personnification aboutit ici à une œuvre intellectualisée au plus haut point, respectueuse de la discipline académique qui ne permet aucune concession tendant à admettre une iconographie plus fantaisiste ou un travail de la pierre plus sensuel.

Le haut-relief de la *Colonne du Congrès* est du même style ; l'œuvre présente aussi de grandes qualités techniques (fig. 5). La variété des attitudes rompt judicieusement la monotonie qui pourrait résulter de la juxtaposition des neuf figures féminines. Les accessoires, toujours encombrants pour les personnifications, sont réduits au minimum ; souvent, seul le blason définit la Province. L'impassibilité de ces femmes d'une beauté puissante et austère, qui pourrait être de la froideur dans le cas d'une statue isolée, donne toute la discrétion souhaitée à une sculpture dont le rôle rejoint en partie celui des cariatides ; la ronde des Provinces qui soutiennent la partie supérieure de la colonne, en tant que portion d'architecture, doit nécessairement être subordonnée à l'ensemble du bâtiment. Un défaut cependant, *le Génie de la Belgique* représenté sur la face avant bénéficie d'un trône dont la perspective illusionniste a l'inconvénient de ne pas respecter la structure architectonique du tambour ; il rompt aussi l'enchaînement raffiné des figures en centrant inutilement la composition cylindrique. On ne peut qu'être frappé par la pérennité du style néo-classique à une époque où la statuaire commémorative monumentale, qu'elle soit romantique ou réaliste, ne cherche qu'à se libérer du passé et à éviter les déguisements à la romaine. C'est d'autant plus étonnant que Simonis avait lui-même déjà remporté un grand succès avec la statue équestre de *Godefroid de Bouillon* pour la Place Royale (1848). Il s'y était astreint à une véritable reconstitution archéologique du costume et de l'armement ; il avait fréquenté assidûment le haras de Tervuren pour étudier l'anatomie et les mouvements du cheval ; et sa statue avait étonné et séduit par sa fougue naturaliste apte à exprimer l'enthousiasme d'un patriotisme en pleine expansion.

L'iconographie diffère évidemment entre les personnages réels, même s'ils se perdent dans la nuit des temps, et les allégories ou personnifications féminines. C'est à partir de cette distinction que Maurice Agulhon suggère une réponse à cette situation ambiguë. « Le XIX^e siècle bourgeois répand et banalise une culture d'humanités classiques, où tout bachelier, pétri de latin et de mythologie, connaît les Déesses et les Vertus, leurs attributs et leurs costumes ; et ce même XIX^e siècle bourgeois se donne par ailleurs des mœurs et une mentalité masculines, voire (si l'on peut dire) *masculinistes*, qui se complaisent dans l'exhibition et la contemplation voluptueuse de belles femmes, *sculpturales* — c'est le cas de le dire — et inexpressives, drapées à l'antique, ou dénudées, ou voilées à demi, et dont l'allure, tantôt (ou à la fois) séductrice ou



Fig. 5. *Les neuf Provinces et le Génie de la Belgique*, haut-relief, Bruxelles, Colonne du Congrès.

(Cl. C. Jordens)



Fig. 6. *La Liberté des Cultes*, bronze, Bruxelles, Colonne du Congrès.

(Cl. C. Jordens)

abstraite fait de toute façon contraste avec le réalisme moderne et expressif des *grands hommes*, qui sont presque toujours des hommes »⁶. Remarquons aussi que l'allégorie résulte d'un travail intellectuel sur les formes destiné à les faire correspondre à un concept ; elle se satisfait donc plus facilement d'un art déjà porté à l'abstraction, d'autant que l'universalité du concept ne peut que difficilement être figurée dans un style réaliste qui, lorsqu'il n'est pas transcendé par un tempérament génial, s'attarde volontiers à l'anecdotique et au passager. C'est le choix iconographique de l'allégorie qui fait perdurer le néo-classicisme au XIX^e siècle ; à quoi il faut peut-être ajouter une censure plus tenace face au réalisme du corps féminin, moins évocateur s'il reste engoncé dans des perfections canoniques.

Des quatre statues de Libertés pour la Colonne du Congrès, celle de Simonis est la moins réussie (fig. 6). L'artiste a pris quelques libertés avec les canons habituels. Sa statue manque du caractère monumental de ses voisines. Le geste du bras n'est pas heureux et la prive de cette calme majesté qui en impose au passant. Si les autres donnent l'impression d'un olympien ennui, la *Liberté des Cultes* est saisie dans un mouvement aussi dérangent qu'inutile. De plus, les yeux, le nez, la bouche sont trop grands pour le visage, et la tête si grosse par rapport au corps se rapproche, certes, des proportions naturelles, mais ne correspond plus au canon classique. Tant Fraikin, pourtant plus habitué à une statuaire frivole et légère, que Joseph Geefs ont su donner à leurs œuvres l'ampleur qu'elles requéraient. Ce contraste apparaît vraiment comme si Eugène Simonis avait voulu « faire de l'effet » à son propre compte, en se distinguant de ses compagnons, malgré les conseils des responsables⁷. C'est un signe qui dénonce cette fois les derniers feux du néo-classicisme, un signe avant coureur de la ruine de cette pensée. Elle n'est plus que la reprise machinale de motifs gréco-romains où la lettre seule est respectée, plus l'esprit. Albert Dasnoy, relevant l'homogénéité stylistique du décor sculpté à la Colonne conclut par ces mots : « Ce que nous apprécions surtout, c'est que les artistes aient pu se plier à la discipline d'une aussi sévère unité. (...) La Colonne du Congrès semble avoir clôturé l'époque où une semblable collaboration entre artistes était possible. Pour les peintres, elle était close depuis longtemps. Mais la sculpture, rétive au dévergondage de la sensibilité, la sculpture où la nouveauté ne s'insinue qu'avec peine et est bientôt neutralisée, la difficile sculpture s'était attardée sur le lourd terrain de la tradition »⁸. Déjà Simonis fait preuve d'un individualisme qui risque de faire éclater l'unité du décor. Il ne sera bientôt plus possible de contraindre les artistes à maîtriser leur personnalité, et leur collaboration, celle des sculpteurs entre eux ou celle des sculpteurs et architectes, n'en sera rendue que plus difficile. Cet individua-

⁶ AGULHON (Maurice), « Imagerie civique et décor urbain dans la France du XIX^e siècle », in : *Ethnologie française*, nouvelle série, t. 5, 1975, p. 38.

⁷ « Afin de conserver une harmonie satisfaisante entre les diverses œuvres, ces artistes furent invités à s'entendre entr'eux (...) Cette invitation occasionna quelques froissements d'amour-propre », in : VANDERBELEN (E.), *Rapport ... au 31 octobre 1857*, cit.

⁸ DASNOY (A.), *Les beaux jours du Romantisme belge*, s.l., Editions Jaric, 1948, p. 181.

lisme signe évidemment l'arrêt de mort du néo-classicisme, style d'ateliers par excellence.

Au fronton du Théâtre de la Monnaie, ensemble significatif quant à l'évolution des conceptions de l'allégorie, Simonis a représenté l'Harmonie des Passions humaines (fig. 7)⁹. L'Harmonie, majestueuse figure féminine, domine par sa taille et sa position toute la composition. Elle est entourée des personnifications des quatre Poèmes. A droite de ce groupe central sont figurés la Volupté sous la forme d'une danseuse nue et lascive, le Mensonge qui pousse le Désir à céder aux passions néfastes, tous deux dans une barque ; ensuite un dernier groupe comprenant la Douleur, une veuve pleurant son compagnon, l'Espérance et la Consolation, un jeune enfant cherchant à sécher les larmes de sa mère. A gauche se succèdent l'Amour, beau et calme, tenant des fauves en laisse, la Discorde, l'Homicide à l'extrême gauche, encore couché sur sa victime, accompagné du Remords au visage tourmenté. Si le côté didactique et moralisateur du sujet est conforme à l'idéal classique, sur le plan plastique, il s'agit d'une véritable gageure. On connaît le dégoût des théoriciens de la « belle nature » pour les accidents d'humeur qui altèrent l'équilibre souverain de la figure. « L'expression est une imitation de l'état actif et passif de l'âme et du corps, des actions et des passions. Dans l'une et l'autre situation les traits du visage s'altèrent et la position du corps change. Les formes qui font la Beauté doivent s'altérer et changer de même, et plus ce changement est fort plus il nuit à la Beauté. La tranquillité est l'état le plus convenable à la Beauté »¹⁰. On se trouve face à la contradiction de l'art classique quand l'état passionnel ne parvient pas à s'exprimer par les « belles formes » que l'artiste se voit obligé de choisir et qui bornent son vocabulaire expressif. Winckelmann développe ses théories dans son traité sur l'allégorie : « Les images doivent être gracieuses, conformément au but de l'art qui doit chercher à plaire et à flatter. La grâce consiste dans le choix des sujets, qui ne doivent être ni hideux, ni terribles, ni contre les convenances »¹¹. Autant dire que le choix de Simonis n'est nullement de bon goût. Les classiques avaient tourné la difficulté en surchargeant les figures d'attributs. Simonis reprend cette méthode dans les personnifications des Poèmes. C'est la partie la plus chargée d'accessoires de l'ensemble, avec un amoncellement de couronnes, de fleurs, un buste d'Homère, des armes, des instruments de musique. Contre son habitude, le sculpteur y accumule les attributs.

Une des créations les plus intéressantes du relief est la figure de la Discorde qui s'enfuit vers la gauche derrière l'Amour, personnage abominable dépeint sous les aspects les plus terrifiants par les auteurs anciens. « Virgile lui donne une chevelure hérissée de serpents et attachée par des bandelettes sanglantes. Pétrone la dépeint les cheveux épars, la bouche écumante, les yeux abattus,

⁹ VAN BEMMEL (E.), *L'Harmonie des Passions humaines, fronton du Grand-Théâtre à Bruxelles par M. Eugène Simonis*, Bruxelles, 1854.

¹⁰ WINCKELMANN (J.-J.), *Histoire de l'art chez les Anciens*, Amsterdam, 1766, p. 284.

¹¹ ID., *Essai sur l'allégorie, principalement à l'usage des artistes*, Paris, An VII, p. 82.

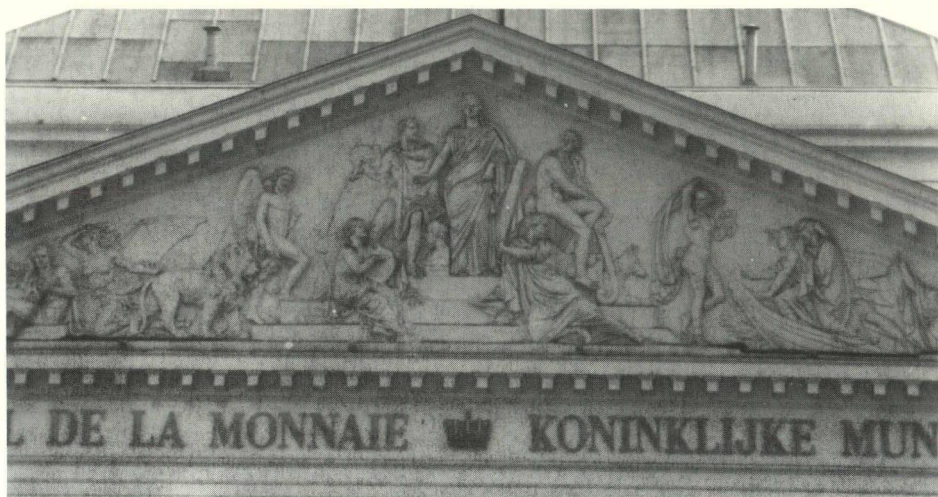


Fig. 7. *L'Harmonie des Passions humaines*, haut-relief, Bruxelles, Fronton du Théâtre de la Monnaie. (Cl. C. Jordens)

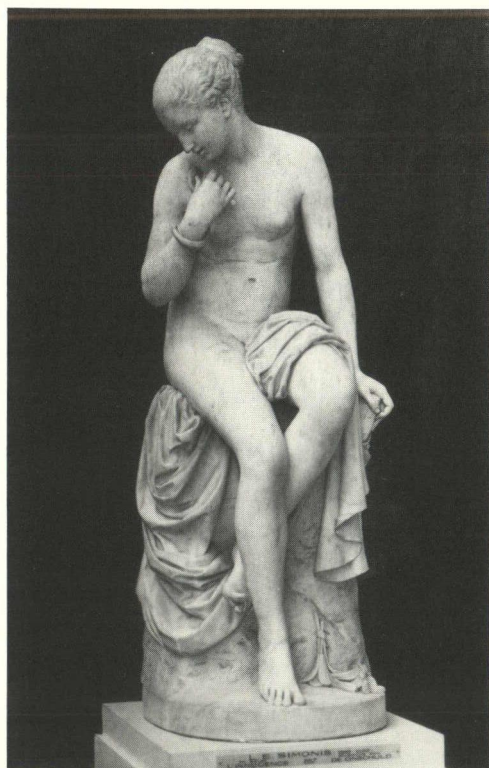


Fig. 8. *L'Innocence*, marbre, 1839, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts. (A.C.L. Bruxelles)

grinçant des dents, la tête coiffée de couleuvres, portant un habit déchiré, agitant une torche enflammée de sa main sanglante. Aristote la représente avec des yeux hagards, un teint pâle, des lèvres livides, et un poignard dans le sein »¹². Mais passée dans les arts plastiques, elle se doit de ne pas choquer les convenances, de se conformer aux types de beauté idéale. Dès lors, ses caractéristiques se réduisent à des attitudes conventionnelles et à des attributs. Ripa décrit la « Querela ingiusta o Calumnia » comme « una donna, ignuda, solo ricoperta d'un velo trasparente, & circondata di serpi, che la mordano, stando co'l visto verso il cielo, in atti di dolersi, con la mano destra al petto, & con la sinistra elevata, tenga pendente un foglio scritto »¹³. Simonis a choisi une autre représentation, basée moins sur les attributs symboliques que sur l'horreur physique de la figure elle-même. Sa course qui déploie largement des ailes membraneuses de chauve-souris, dont le caractère monstrueux est accentué par la proximité de l'aile douce et plumeuse de l'Amour, le drapé grossier, le vêtement chiffonné qui s'effiloche, la mouvement convulsif des bras, les cheveux hirsutes, la poignée de serpents, le corps aux os saillants, aux seins flasques, les tendons du cou, le visage torturé n'ont rien de l'harmonie classique. Cette figure se rapproche assez de la *Marseillaise* de Rude, créée quelques vingt ans plus tôt, par son aspect grimaçant et le mouvement directionnel tellement tendu que le dynamisme en devient une véritable convulsion. David d'Angers, dans une critique haineuse de son compatriote, déclarait que « la tête de la figure, qui appelle à grands cris les défenseurs de la Patrie, grimace d'une manière ridicule (...) la tête de cette figure est hideusement laide »¹⁴. Si tel n'était pas le but poursuivi par Rude, Simonis a assurément recherché la laideur de sa figure comme significative, participant au dialogue avec le spectateur. C'est exactement la même horreur terrifiée que voulait inspirer Augustin Préault avec le relief intitulé *la Tuerie*¹⁵. Les mêmes procédés plastiques sont employés pour rendre le visage torturé, le déploiement sauvage de la chevelure, l'accentuation des os et des tendons, le goût des angles aigus plutôt que du modelé souple et fluide.

Ce phénomène, dont Simonis n'est pas, on le voit, le seul représentant, est fondamental. Dans un relief qui pourrait encore passer aux yeux du profane pour une persistance attardée du néo-classicisme, une caractéristique essentielle réagit contre les règles classiques, c'est le travail appliqué au système allégorique. L'allégorie classique est avant tout didactique, déclamatoire. Elle renvoie à toute une culture littéraire, mythologique et iconique, que l'on peut analyser en soi, mais qui ne touche pas au premier abord la sensibilité. C'est le cas des reliefs de la gare du Nord où les quatre Fleuves situent un cadre géographique avec son paysage et des éléments de son histoire. Par contre, les recherches de Simonis au Grand Théâtre, si discrètes soient-elles, visent à un

¹² DROULERS (E.), *Iconologie. Dictionnaire des attributs, allégories, emblèmes et symboles*, Turnhout, s.d., p. 58.

¹³ RIPA (C.), *Iconologia overo...*, Rome, 1573, p. 230.

¹⁴ Cité in : REAU (Louis), *L'Ere romantique*, Paris, 1949, p. 187.

¹⁵ Bronze, 1854, Musée de Chartres.

apport de sentimentalisme, de manière à ce que les allégories ne soient plus exclusivement didactiques, mais agissent à un niveau plus instinctif ; apparaît ici la prédominance de la sensibilité sur la raison !

Simonis n'est pas le premier à s'engager dans cette voie. Sans doute le but de David d'Angers était-il semblable quand en 1837 il révélait aux Parisiens le fronton du Panthéon, *la Patrie récompensant les vertus civiques et les vertus guerrières*. La figure allégorique est toujours présente, au centre de la composition, drapée à l'antique ; montée sur un podium, elle distribue des couronnes de laurier. Mais l'œil est surtout attiré par des morceaux pleins de caractère qui occupent les ailes, bouillonnant de vie et d'enthousiasme ; on reconnaît à droite des soldats en uniforme, à gauche des juges et des magistrats dans le costume moderne de leurs fonctions. Cette foule serrée convie moins le spectateur à la déchiffrer, à la comprendre et à l'admirer, qu'à participer à l'action en pensée. L'enthousiasme des sculptures doit faire naître celui des passants, et chaque Français peut se croire couronné pour ses vertus civiques et militaires comme le sont ses illustres représentants. La ferveur émotive porte sur le plan de l'actualité concrète la figuration des concepts.

Simonis s'était déjà risqué dans cette voie au début de sa carrière quand, par le choix de sujets plus simples, il essayait d'échapper au côté démonstratif des thèmes antiques classiques. Une œuvre présentée au Salon de Bruxelles en 1839, *l'Innocence*, eut un grand succès à l'époque (fig. 8). Si, en théorie, elle reste une statue allégorique par son thème et le titre choisi, le principe même de l'allégorie a tendance à s'estomper parce que le sculpteur ne cherche plus à atteindre la catégorie universelle du vrai, à raisonner, à démontrer en usant de la personnification comme d'un instrument de persuasion, mais se limite plus simplement à la fugacité du temporel. Une adolescente nue, assise sur un rocher, caresse avec toute l'inconséquence de son jeune âge une vipère qui se glisse sur son épaule. L'intérêt de cette représentation tient dans l'introduction d'une nouvelle coloration affective, à partir d'une structure générale restée traditionnelle. Le sujet simplifié diffuse un nouveau climat sentimental. On abandonne le monde idéal des sentiments élevés pour une sensibilité à fleur de peau, beaucoup moins profonde et réfléchie, à la limite futile, car elle n'engage à rien, mais d'un charme exquis. D'autre part, l'essence stylistique de la forme évolue parallèlement. Dans le travail du marbre, l'aspect charnel domine ; il cherche à se détacher de la perfection désincarnée néo-classique. La statue descend du monde de l'idée à celui de l'humain ; elle n'est plus un concept matérialisé ; elle participe maintenant du même espace que celui du spectateur.

Dans le fronton de la Monnaie, plus encore que dans cette statue de *l'Innocence*, la forme classique se désagrège en un réalisme d'essence romantique. Même si le contenu didactique est toujours présent, il est d'abord *ressenti* par l'impact du visuel sur la sensibilité, avant d'être *compris*. Mais il y a plus. L'interprétation du sujet traitant des passions humaines n'est pas totalement orthodoxe. Il ne s'agit pas pour Simonis de bannir les vices et de glorifier les vertus, mais d'arriver à une synthèse dramatique des tendances opposées du

caractère humain, en acceptant l'homme tel qu'il se présente, avec ses qualités et ses défauts, sans chercher à le transcender.

La nouvelle conception de l'allégorie dont Simonis fait preuve à certaines occasions conduit progressivement à sa disparition parce qu'elle en attaque les bases sémiologiques. Porté sur le plan de l'actualité concrète, le concept perd de son universalité pour devenir anecdote. Cette démarche est plus fondamentalement conforme à l'esprit romantique attiré surtout par le domaine du sensible que les innovations touchant la statue de Godefroid de Bouillon de tendances principalement réalistes. Le fronton de la Monnaie est une œuvre hybride particulièrement intéressante parce qu'on y assiste au passage d'un style à l'autre.

Eugène Simonis n'a pourtant pas un tempérament romantique. Il s'accorde mieux avec une conception intellectuelle de l'art telle qu'elle régnait durant le néo-classicisme. En abandonnant l'allégorie classique, il perd la possibilité de transcender la quotidienneté du monde, et son caractère réfléchi l'empêche d'user des nouveaux moyens mis à la disposition des artistes romantiques, le rêve, le fantastique, la démesure, le monstrueux... si bien qu'il s'engluie souvent dans le réalisme anecdotique. Le travail de Simonis sur l'image néo-classique est surtout un phénomène de nettoyage, de destruction, principalement de *libération*, qui ouvre une voie nouvelle, mais la solution de rechange qu'il propose n'est pas suffisamment riche pour donner longtemps le ton. Il faut attendre la génération des élèves pour voir s'épanouir ce nouveau style.

PAUL KLEE ET LA DIVERSITÉ ; « UN CROISEMENT DE DIVIN
ET DE CANAILLERIES ».
À PROPOS DE L'EXPOSITION « PANORAMA DE L'OEUVRE
DE PAUL KLEE » AU PALAIS DES BEAUX-ARTS
DE CHARLEROI

LAURENT BUSINE

Adjoint à la direction culturelle du palais des Beaux-Arts de Charleroi

*Saurais-je quoi que ce soit des pensées qui semblent transiter par les
yeux d'un autre, si je les isolais réellement, ces yeux, du reste de
leurs corps ?*

Marc Le Bot

Laissons d'entrée de jeu filtrer nos intentions : ce texte n'a d'autre but que de donner un catalogue et sa limite est le rôle que le souvenir d'une exposition voudra bien tenir.

Quels que soient les termes de la question, quand nous entrons dans une exposition rétrospective, nous ne savons jamais en face de quelle nécessité nous nous trouvons. Le cours du temps y est nié. N'est-ce pas là, à y bien réfléchir, la principale qualité de ce genre d'exposition : la brutalité. Cette impérative présence du temps rassemblé et fixe tout à coup ne permet pas d'user de sa lenteur ; il nous est donné de l'évoquer parfois. La confrontation des témoignages rapporte son écoulement et sa régularité mais n'en rend pas compte ; plus encore, elle les annule pour ne laisser en place que la seule opposition d'éternités diverses fixées dans des images. Peu à peu, la succession de périodes tient lieu de chronologie quand bien même plusieurs histoires précises seraient évoquées ou racontées par les représentations. Et le regard circulaire rétrospectif que nous portons est chargé de l'interrogation d'un vécu béant, absent de la cimaise. En ménageant des étapes successives de l'œuvre, on clôt avec elles le champ de leurs activités ; la variété des langages et des énoncés est ainsi comprise dans une suite logique de nécessités qui contient en négligeant d'en énoncer la question, leur fin ou notre propre mort, selon les cas. La ques-

tion ultime reste cependant posée par le déroulement du temps trop tôt ramené aux proportions quasi cycliques de périodes en cascades.

Dans les faits, une exposition rétrospective tend à amoindrir, voire à annuler les différences qui existent entre les images et à mettre en valeur leurs qualités d'évolution, de progression ou d'affinité, c'est-à-dire, les liens qui les réunissent dans des ensembles larges mais définis. Des schèmes, des modèles ou des mouvements auxquels, retirées du monde, les représentations semblent obéir, font de la diversité un épiphénomène. Ce qui au départ composait l'unité des travaux n'est avec le temps plus aussi manifeste : l'histoire en trouble la vue. On attend de la force des images d'être une force de regroupement, une évidence. Notre vision rétrospective cherche à découvrir ce qui a provoqué l'action catalytique au détriment parfois de la qualité multiple : trace du vécu. Tout se déroule comme si la perception exigeait de passer par des époques et courants généraux, de saisir les affinités quand la puissance des œuvres, au moment de la création, s'établissait dans leurs différences. Ce renversement de l'ordre est suffisamment précis pour forcer le regard du spectateur. Ce sont donc des groupes qui s'affichent et volontairement ou pas, imposent de connaître l'unité comme une gloire. Les minutes écoulées restent maîtres de la situation : elles prétendent à leur reconnaissance et à leur effigie. La passivité des ensembles exposés permet, quand nous les évoquons, d'en omettre la chute : le temps figé prend figure d'éternité quand la décrépitude des images est niée et que la vie s'arrête aux cimaises. L'unité et la logique apparentes régissent alors un univers d'ordre, parfois glacé.

L'exposition « Panorama de l'Oeuvre de Paul Klee »¹ apparaissait peu ou mal obéir à ces raisons préliminaires et semblait étonnante à cet égard. Dès l'abord nous étions placés devant un problème d'autant plus complexe qu'il ne nous est pas familier : le face à face avec la variété de l'œuvre. La diversité éclatait au grand jour, chose peu commune, nous confondant. Au risque même de nous faire assimiler visite ou promenade et énumération érudite. La tentation était grande de cerner la diversité par la division et par l'inventaire. Ce n'est pas le moindre des paradoxes de ne pas discerner de périodes précises dans un ensemble et de vouloir en créer pour chaque pièce séparément. Ce n'est pas non plus la moindre évidence de l'infinie multiplicité des images. Infinie ou inouïe, cette présentation apportait un très étrange sentiment de diffraction du regard et du temps.

Durant l'élaboration de l'exposition² nous avons rapidement observé que l'extrême diversité de l'œuvre de Paul Klee était une des données de base du travail de rassemblement et une de ses principales difficultés. Peu à peu cette

¹ *Panorama de l'Oeuvre de Paul Klee*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 9 février - 16 mars 1980 (114 n^{os}). Le catalogue comporte un texte introductif de Christian GEELHAAR, *Inconcevable d'Ici-bas ? De l'Influence de Paul Klee* (p. non num.), une notice biographique et bibliographique et 25 planches (8 coul.).

² Exposition préparée par Robert Rousseau, directeur culturel du palais des Beaux-Arts de Charleroi et Laurent Busine.

diversité s'est imposée comme l'axe primordial et presque exclusif suivant lequel il nous était possible de rendre compte pour un public large, d'une approche de Klee. Notre choix s'est porté en premier lieu sur des pièces non d'époques mais d'expressions différentes ; sans doute, guidés par elles, avon-nous marqué davantage la diversité déjà reconnue. Enfin, la présentation chronologique de l'exposition, nécessaire pour permettre au plus grand nombre une visite logique, eut pour effet second d'accentuer ce caractère diversifié en plaçant les unes à côté des autres, à l'intérieur d'une même période, des œuvres bizarrement étrangères. La diversité qui s'imposait dès l'élaboration de l'exposition et dès l'entrée dans l'exposition semblait être, du problème que posent les œuvres de Paul Klee, le nœud et le dénouement.

Cette exposition nous a permis d'opérer un constat de la multiplicité de l'œuvre de Paul Klee par la répétition incessante, durant tout son parcours (de 1896 à 1940), d'oppositions, de surprises, voire de contradictions dans des périodes chronologiquement brèves. Il semble qu'il n'y ait chez Paul Klee, et ce dès ses premiers travaux, nulle intention d'aboutir à une manière de peindre qui soit reconnaissable et qui puisse lui être attribuée. Sa peinture n'est pas en progrès vers un aboutissement qui serait le point ultime de sa maturité et de sa gloire. Il coexiste chez lui, dans un même temps, plusieurs manières de peindre qui appartiennent à des modes apparemment étrangers. La forme par laquelle Klee peint n'est pas d'un ordre mais d'une multitude. Les notions d'évolution, de technique et de forme à partir d'un apprentissage sont remises en question ou mieux sont, pour chaque œuvre, remises en jeu. Chez Paul Klee, il n'y a pas de « progrès » car n'existe que la genèse. Ce qu'il représente trouve, dans le même temps de son émission, sa formulation et l'image est tout autant fonction de l'objet exprimé que de sa matérialisation. C'est à une succession de premiers pas que nous assistons et à l'émerveillement de la découverte.

Un exemple illustre la diversité et le trouble de la présentation des œuvres : le voisinage dans l'exposition des deux aquarelles *Der L-Platz im Bau* (fig. 1)³ et *Fensterausblick, Nordseeinsel II (Baltrum)* (fig. 2)⁴, contemporaines. Dans les deux cas, il s'agit d'un regard plus ou moins appuyé porté sur le monde, il ne s'agit que d'un peintre attentif à reproduire d'une manière qui corresponde le mieux à ce qu'il observe. Dans *Der L-Platz im Bau*, l'objet est complexe, en formation et demande une succession de détails pour être cerné. Paul Klee utilise des mots, indique le lieu et les relations des différentes parties, emploie des couleurs dans une cadence précise de damier, un dessin, des formes, des motifs ornementaux, des lettres, une architecture et une ordonnance en répons. Ces plans répétés décrivent la place par addition. Dans *Fensterausblick, Nordseeinsel II (Baltrum)*, les éléments sont ceux que le peintre voit de sa chambre. La représentation tient sa forme de la lumière, de la fenêtre, de la

³ *La Place L en Construction*, 1923, aquarelle, gouache et craie sur papier d'imprimerie monté sur carton, 39,5 × 51,7 cm., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

⁴ *Vue de la Fenêtre, Ile en Mer du Nord II (Baltrum)*, aquarelle sur papier d'imprimerie de teinte cuivrée, 32,8 × 22,4 cm., coll. f.k., Berne.

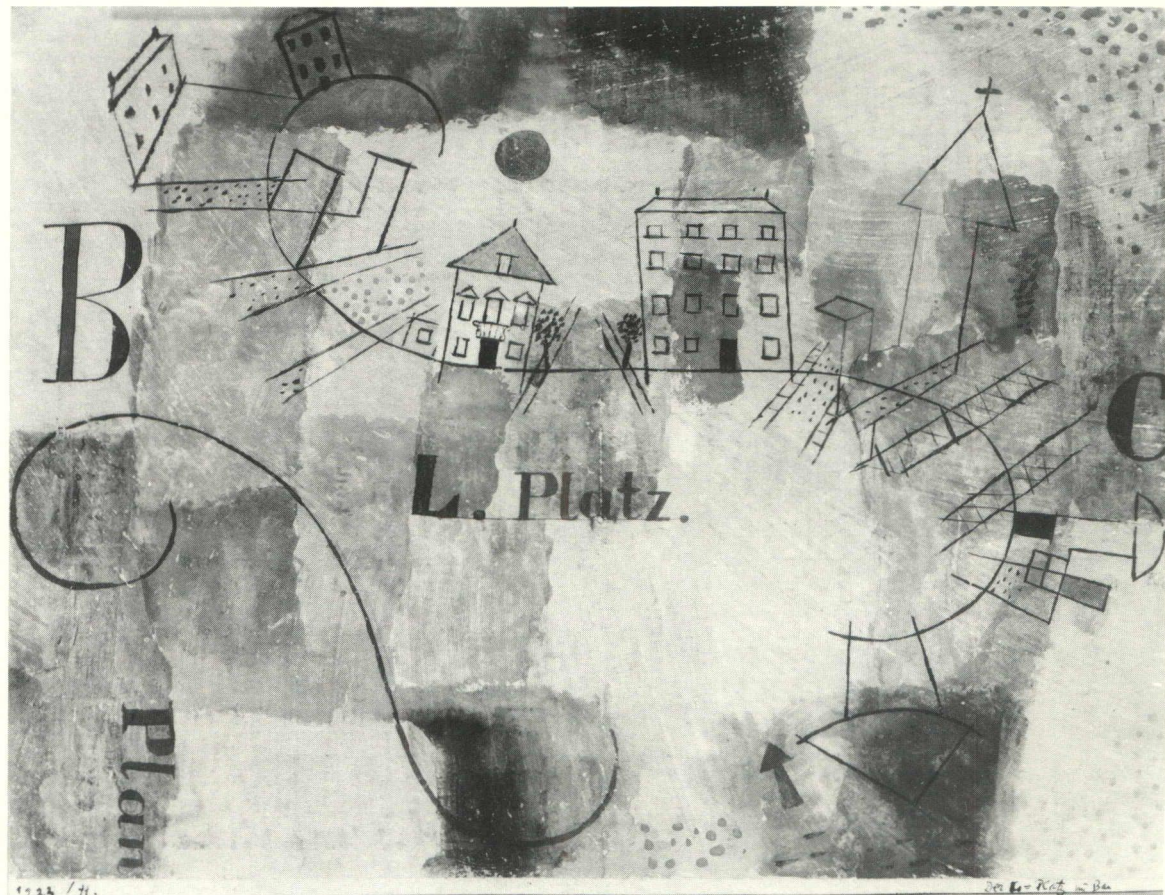


Fig. 1. *Der L-Platz im Bau*, 1923. Photo. Walter Klein, Düsseldorf.

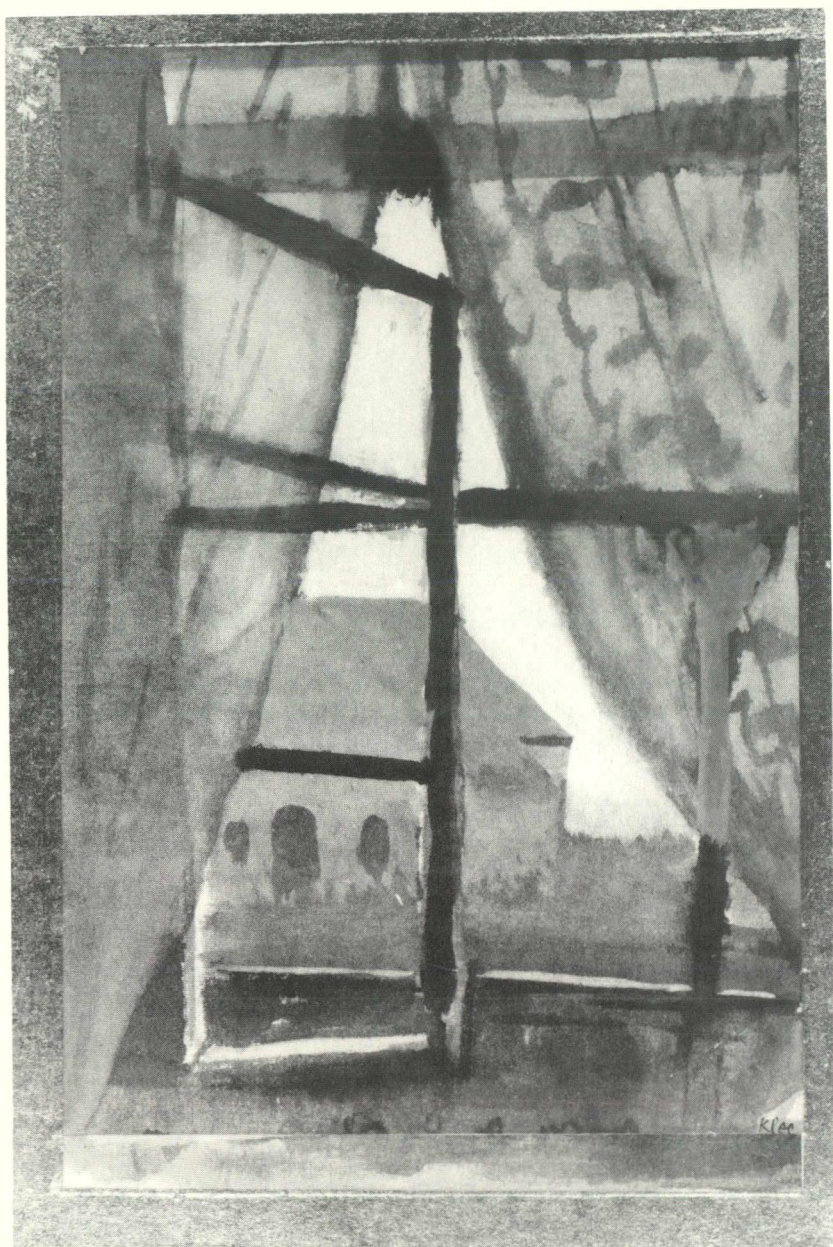


Fig. 2. *Fensterausblick, Nordseeinsel II (Baltrum)*, 1923. Photo. Bildarchiv Félix Klee, Berne.

maison, des rideaux ... L'ensemble est un constat. Audacieuse et courageuse position de Paul Klee qui s'autorise, au-delà des modes et du temps, à refaire de mille manières différentes, le même chemin du peintre conscient de sa quête. « Le dialogue avec la Nature reste pour l'artiste une condition *sine qua non*. [...] Il n'y a pas à rabaisser la joie qu'inspirent les voies nouvelles ; mais le vaste champ de la mémoire historique doit nous garder d'une recherche convulsive de la nouveauté aux dépens du naturel⁵. » « L'artiste crée ainsi des œuvres, ou participe à la création d'œuvres, qui sont à l'image de l'œuvre de Dieu⁶. » La diversité chez Paul Klee n'est pas seulement une façon multipliée de peindre, mais aussi une infinie corrélation entre la nature, l'œuvre et la création. Celle-ci exige une adhésion semblable de la part du spectateur quant à la reconnaissance de l'image à chaque fois renouvelée et nouvelle.

Le problème se pose clairement : la diversité est le corps où s'inscrivent les images de l'artiste Paul Klee. Ceci s'adresse à nous en des termes extraordinaires et troublants et assurément remet en cause les voies et les moyens de notre perception. La formidable multiplicité des recherches de Paul Klee est une tentative quasi désespérée qui trouve son commencement bien tôt dans le désir de cerner le monde et ses approches : « La musique est pour moi comme une bien-aimée ensorcelée. Gloire en tant que peintre ? Ecrivain, poète lyrique moderne ? Mauvaise plaisanterie. Ainsi je reste sans vocation et je flâne⁷. » « Un petit "registre de Leporello" de toutes les femmes aimées que je ne possédai jamais, exhorte ironiquement à repenser à la grande question sexuelle⁸. » « Ma force vitale n'a jamais fait pour moi le moindre doute⁹. » « A vrai dire, j'avais fait du chemin : n'étais-je pas devenu poète, noceur, satiriste, artiste, violoniste ; il restait à devenir père : et déjà je ne l'étais plus. L'enfant né de ma liaison s'était révélé inapte à la vie. En revanche menaçaient les dettes, menaçait le service militaire ; menaçait le fiasco de l'amour idéal auquel j'aspirais. Un croisement de divin et de canailleries, voilà¹⁰. » La biographie de Paul Klee et son Journal ne nous éclairent pas. Ils disent quelles routes furent parcourues, parfois comment, mais nous ne savons toujours pas à quoi se rattache cette boulimique exploration de l'image. Le Journal donne

⁵ *Wege des Naturstudiums*, in : *Staatliches Bauhaus in Weimar*, Weimar-Munich, Bauhaus-verlag, 1923 ; texte traduit de l'allemand par Pierre-Henri Gonthier in : Paul KLEE, *théorie de l'Art moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, 1964, p. 43.

⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁷ Paul KLEE, *Tagebücher von Paul Klee, 1898-1918*, Cologne, Dumont Schauberg, 1957 ; texte traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, in : Paul KLEE, *Journal*, Paris, Bernard Grasset éditeur, 1959, p. 29 ; *Tagebücher*, n° 67 (1898/1899). En tenant compte des remarques formulées par Constance NAUBERT-RISER, *La Création chez Paul Klee. Etude de la Relation Théorie -Praxis de 1900 à 1924*, Paris, Klincksieck-Ottawa, éditions de l'Université, 1978, p. 22, n. 26, à propos de la traduction française du « Journal », nous ferons suivre chaque citation de cet ouvrage de la numérotation donnée par Paul Klee (reprise dans la version allemande) ainsi que d'une indication de date.

⁸ *Ibid.*, p. 36 ; *Tagebücher*, n° 83 ; (1899/1900).

⁹ *Ibid.*, p. 45 ; *Tagebücher*, n° 121 ; (1900/1901).

¹⁰ *Ibid.*, p. 46 ; *Tagebücher*, n° 124 ; (1900/1901).

des précisions¹¹ sur les premières années de la vie de Klee (jusqu'en 1918), sur sa formation, sur les nombreuses voies essayées par lui, ses amours, la musique, ses poèmes, etc. Toutes ces choses, énoncées au fil des jours, accentuent notre impression de ne pas toucher au but. Nous sommes pris à partie par bien autre chose que par les seuls éléments biographiques ; la mesure de l'énumération ne s'arrête pas aux mots.

Un mot cependant, *das Leporelloregister*¹² attire notre attention et nous entraîne. Les rapports que l'on peut établir entre Paul Klee et Wolfgang Amadeus Mozart sont nombreux et fort significatifs de l'intérêt que Klee portait au musicien et à ses œuvres qu'il connaissait bien et qu'il interprétait fréquemment. On pourrait relever des similitudes, faire des rapprochements, voire établir la liste des citations que Klee fait de Mozart¹³. Encore une fois, cela ne nous rapprocherait que peu du fond de la question, qui est de savoir comment interroger la diversité sans s'y perdre ; pour Paul Klee et pour nous. Paul Klee, en plus de son Journal très circonstancié, a tenu un registre fort précis de ses œuvres. Le catalogue est mémoire et provoque l'imaginaire car chaque ligne qui le compose en est un terme. Les nombres, plus que des descriptions, invitent à compléter la « lista », invitent à en imaginer les représentations et à en imprimer d'autres... Les catégories du catalogue appellent la comparaison : « peintures sur toile : 733, peintures sur papier : 3197, dessins : 4877, gravures : 54, lithographies : 38, bois gravés : 3, sculptures : 16 »¹⁴ ; « In Italia seicento e quaranta, / In Germania duecento e trentuna, / Cento in Francia, in Turchia novantuna, / Ma in Ispagna son già mille e tre »¹⁵. » Leporello continue sa lecture¹⁶ par des indications de types, de classes sociales, de fortune, d'âge... Pas de noms, pas de singularité, pas de descriptions mais des catégories, des NOMBRES. Prendre la mesure est le catalogue.

¹¹ Voir à ce sujet le texte de Giulio Carlo ARGAN, *Introduzione ai Diari di Paul Klee, 1898-1918*, (1960) ; article publié dans le recueil : Giulio Carlo ARGAN, *Salvezza e Caduta nell'Arte moderna*, Milan, Mondadori, Il Saggiatore, 1964, pp. 144-152.

¹² Dans l'extrait déjà cité, cf. n. 8 et *ibid.*, p. 38 ; Tagebücher, n° 94 ; (1900/1901).

¹³ Paul KLEE, *Journal*, *op. cit.*, où l'artiste parle de Mozart à plusieurs reprises ; Paul KLEE, *Théorie de l'Art moderne*, *op. cit.*, pp. 166-167 ; Will GROHMANN, *Paul Klee*, Paris, édition Flincker, 1954, pp. 66, 94, 222, 380 ; traduit de l'allemand par Jean Descoullayes et Jean Philippon ; Christian GEELHAAR, *Paul Klee et le Bauhaus*, Neuchâtel, Ides et Calendes, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1972, pp. 81 et sqq. ; traduit de l'allemand par Martine de Montmollin ; Félix KLEE, *Paul Klee par lui-même et par son Fils Félix Klee*, Paris, Les Librairies Associées, 1963, pp. 62-70 ; traduit de l'allemand par Maurice Besset. Félix Klee donne une courte liste (p. 70) de titres repris du catalogue de son père, qui ont un rapport avec le théâtre, l'opéra... Parmi ceux-ci on note, en ce qui concerne Don Juan : *Le Don Juan Bavaois*, *La 461^e Aventure de Don Juan* et *Trio, avec Don Giovanino* ; on ajoutera à cette liste *Sganarelle* (fig. 3) ainsi que *La Mort et le Feu*, œuvre reproduite in : Will GROHMANN, *Paul Klee*, *op. cit.*, p. 361.

¹⁴ Félix KLEE, *Paul Klee par lui-même...*, *op. cit.*, p. 151 ; des descriptions détaillées du catalogue de Paul Klee et son élaboration sont données pp. 149-151.

¹⁵ Lorenzo DA PONTE, *Don Giovanni* (Musique de Wolfgang Amadeus MOZART), (1787), livret publié par Jean MASSIN, *Don Juan. Mythe littéraire et musical (Recueil de Textes)*, Paris, éditions Stock, 1979, p. 436.

¹⁶ Cf. Jean ROUSSET, *Le Mythe de Don Juan*, Paris, Librairie Armand Colin, 1978, pp. 45-46 ; voir aussi les extraits publiés pp. 202-209.

Le dévoilement du plus grand nombre garantit le secret général et les ordonnances ou les suites nous instruisent bien peu des particularités de l'objet désigné. C'est que le sens du catalogue n'est pas dans la singularité mais dans la diversité. Mais encore, cela ne veut pas dire : elle n'est pas la première et ne sera pas la dernière, mais bien : elle est l'unique parmi toutes celles, uniques, que j'ai connues. C'est la voie droite et multiple, à l'infini, le « labyrinthe rectiligne »¹⁷. L'addition compose la diversité mais la diversité elle-même est structure de l'addition et de ses parties ; la diversité est une et plurielle. Ce labyrinthe clair est pourtant si fouillé qu'y entrer, c'est accepter de s'y perdre. Mais qu'aurait-on de mieux à en attendre sinon qu'il nous perde ? et Lui avec nous ?

Le catalogue ou une *mémoire historique* garde de sombrer dans la *recherche convulsive de la nouveauté* et de même, la grâce ou un *croisement de divin et de canailleries* autorise à créer à l'*image de l'œuvre de Dieu*. La liste, suite inepte, ne dévoile sa mémoire qu'en Paul Klee parce qu'il est le corpus de toute inscription. Leporello, hérault, n'est entendu que par la voix du maître ! Reste à savoir qui est le maître et qui le hérault ? « C'est l'épouseur du genre humain »¹⁸, dit Sganarelle (fig. 3)¹⁹ dans un stupéfiant résumé de la question posée, soit la mesure de la diversité et, en complément, par quels moyens y aborder ? Les choix sont vastes. Don Juan en fait un : séduire et délaissier. Paul Klee peint et dénombre. L'acte créatif dépasse les termes de la question et rend compte de la diversité universelle. « Le génie est le génie. Il est grâce sans commencement ni fin. Il est procréation »²⁰. » Son travail est travail de peintre quand il met en corrélation la *faire*, la *mémoire* et la *grâce*, quand il revendique le droit à l'intuition²¹ ou qu'il compte dans les trois mille feuillets du *Pädagogischer Nachlass*²² les façons de dire par la peinture la variété de la nature. Il peint et dénombre et, par là, se sauve du vertige. C'est par la multiplication des expériences que Paul Klee se garde de la chute et par leur dénombrement qu'il tient droite la voie de sa recherche. *Sans commencement ni fin*, il précise pour chaque œuvre le chemin pictural qui la définit. Il impose un ordre à l'inconnu. Différentes, qu'importe, ces ordonnances de la recherche et

¹⁷ « E tutta la pittura di Klee non è forse un labirinto " rettilineo " ? » Giulio Carlo ARGAN, *op. cit.*, p. 148.

¹⁸ MOLIÈRE, *Dom Juan ou Le Festin de Pierre* (1665), acte II, scène IV.

¹⁹ Sganarelle, 1922, aquarelle et huile sur papier Ingres monté sur carton, 49 × 39 cm., Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Le personnage de Molière, Sganarelle, change son attitude suivant que Dom Juan est présent ou pas. Dans la même réplique, trois phrases plus loin, ayant aperçu son maître, il déclare : « Mon maître n'est point l'épouseur du genre humain, [...] ». L'œuvre de Paul Klee indique très justement cet aspect du personnage qui se sauve toujours par une dernière pirouette.

²⁰ PAUL KLEE, *Exakter Versuch im Bereich der Kunst*, in : *Bauhaus, Zeitschrift für Gestaltung*, Dessau, 1928, n° 2-3 ; texte traduit de l'allemand par Pierre-Henri Gonthier in : Plau KLEE, *Théorie de l'Art moderne*, Paris, Denoël-Gonthier, 1964, p. 49.

²¹ Cf. PAUL KLEE, *Exater Versuch ...*, *op. cit.*, pp. 48-50.

²² *L'Héritage pédagogique*, manuscrits de Paul Klee ayant servi à son enseignement conservés à la Paul Klee-Stiftung à Berne. Voir à ce sujet les précisions et les mises en garde de Constance NAUBERT-RISER, *La Création chez Paul Klee...*, *op. cit.*, pp. 11 et sqq.

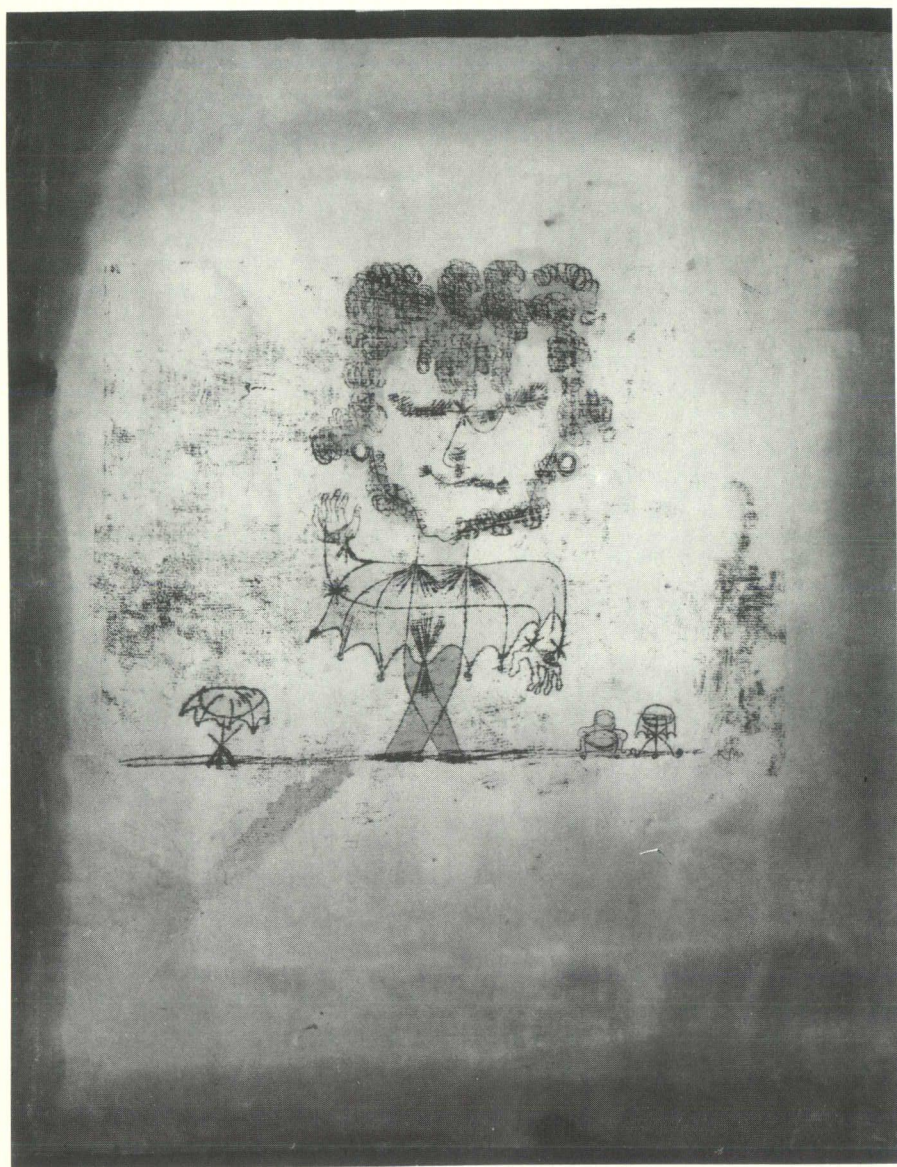


Fig. 3. *Sganarelle*, 1922. Photo. Walter Klein, Düsseldorf.

du calcul, sont celles qui lui permettent d'appréhender sans dommage l'infini et son ordre ineffable. Car enfin, dire la diversité dans son agencement immense, serait y compter aussi le Malin.

La diversité des réponses apportées par Paul Klee n'est elle-même que balbutiement de la variété universelle. Klee parle de la diversité par des moyens plastiques et met en place des situations d'échanges plastiques. Son œuvre est une entreprise de description où la peinture se donne à voir sans forfanterie : fragment de la nature. Elle est le labyrinthe et son histoire.

LES DÉBUTS DE LA GRAVURE MUSICALE À BRUXELLES, À LA FIN DE L'ANCIEN RÉGIME

PAUL RASPÉ

On sait que la typographie musicale connut un lustre exceptionnel dans les anciens Pays-Bas des XVI^e et XVII^e siècles. Depuis les travaux d'Alphonse Goovaerts¹ et de Paul Bergmans², qui ont mis en exergue le rôle prépondérant joué par les imprimeurs anversoises et louvanistes, différentes études³ ont complété nos informations et ont fait apparaître l'importance prise par les villes flamandes dans l'histoire de l'impression et du commerce de la musique. Assez curieusement, le rôle joué par Bruxelles et par les villes des provinces méridionales des Pays-Bas (Douai, Mons, Tournai, Valenciennes), ainsi que par la Principauté de Liège, n'avait pas encore été mis en lumière⁴. Mais notre propos n'est pas d'évoquer ici l'activité bruxelloise dans le domaine de la typographie musicale ou du commerce de la musique, activité que nous avons évoquée ailleurs⁵; il est, plus modestement, d'apporter une première contribution à l'étude des aspects techniques et artistiques de la gravure de la musique à Bruxelles, sujet qui n'avait pas encore retenu l'attention des musicologues, ni, semble-t-il, celle des historiens de l'art.

*
* *

¹ A. GOOVAERTS, *Histoire et Bibliographie de la Typographie musicale dans les Pays-Bas* (Anvers, 1880; réédition anastatique, Amsterdam, 1963).

² P. BERGMANS, *La typographie musicale en Belgique au XVI^e siècle*, dans *Histoire du Livre et de l'Imprimerie en Belgique, des origines à nos jours*, t. 5 (Bruxelles, 1929), pp. 45-75.

³ Cf. A. DAVIDSSON, *Bibliographie zur Geschichte des Musikdrucks* (Uppsala, 1965).

⁴ Cette lacune est à présent comblée par l'étude que nous publions, Henri Vanhulst et moi-même, dans le premier tome de *La Musique en Wallonie et à Bruxelles*, ouvrage collectif publié sous la direction scientifique du Professeur R. Wangermée (Bruxelles, La Renaissance du Livre, sous presse).

⁵ Cf. notre article *Editeurs, graveurs et marchands de musique à Bruxelles au XVIII^e siècle*, dans *Revue belge de Musicologie*, XXXII-XXXIII (1978-1979), numéro spécial in memoriam Albert Vander Linden (sous presse).

La technique utilisée pour graver la musique est celle de la gravure en creux ou en taille-douce. Dans une planche de cuivre ou d'étain d'environ 28 × 20 centimètres, le graveur attaque le métal à l'aide de burins ou de pointes en acier trempé. L'outil creuse dans le métal un sillon plus ou moins large et plus ou moins profond, soulevant de chaque côté du sillon une légère crête de métal, qui sera enlevée avec un grattoir. La plupart des signes musicaux sont ainsi gravés directement en creux au burin, mais certains d'entre eux (clefs, dièses et bémols, signes de nuance) peuvent également être gravés à l'aide de poinçons d'acier, qui enfoncent le métal en l'écrasant (cette dernière façon de procéder est surtout utilisée dans le cas de planches en étain, métal plus ductile que le cuivre). Lorsque la planche est entièrement gravée, elle est soigneusement nettoyée puis déposée sur la « table de chauffe », boîte contenant une source de chaleur, et recouverte d'une couche d'encre d'imprimerie. La surface de la planche est alors essuyée avec soin, puis dégraissée avec la paume de la main enduite de blanc d'Espagne. La planche encrée est ensuite déposée sur la table de presse, la face vers le haut, et recouverte d'une feuille de papier mouillé. Sous l'action de la presse, le papier pénètre légèrement dans les tailles et absorbe l'encre. On peut remarquer très facilement la marque qui est laissée dans le papier par le bord de la planche.

*
* *

L'usage de graver la musique sur planche de cuivre ou d'étain est presque aussi ancien que l'impression au moyen de caractères mobiles. C'est, en effet, dès le XVI^e siècle que la gravure musicale se développe, d'abord en Italie (Simone Verovio, *Diletto spirituale*, Rome, 1586), ensuite en Angleterre (Orlando Gibbons, *Fantazies of III. Parts*, sans lieu d'édition, entre 1606 et 1610) et enfin, plus tardivement, en France (vers 1675). Dans nos régions, c'est d'abord à Liège que la gravure de la musique s'est développée, à partir de 1695, lorsque N. Danielis publie les *Pièces d'orgues sur les huit tons* de Lambert Chaumont, gravées par le Hutois Georges Libert. Dans la première moitié du XVIII^e siècle, cette nouvelle technique connaîtra un essor considérable et remplacera progressivement la typographie musicale, qui ne sera plus utilisée désormais que pour l'impression des livres liturgiques, des almanachs chantants et des ariettes qui accompagnent certaines catégories d'œuvres dramatiques.

C'est à Jean-Laurent Krafft que revient le mérite d'avoir introduit la gravure de la musique à Bruxelles. Né dans cette ville le 10 novembre 1694 et baptisé le 14 de ce mois en l'église Notre-Dame de la Chapelle⁶, il était le fils d'un artiste allemand, Jean-Georges Krafft ou Crafft, et de Marie Jors (ou Joos). Dans la préface à son *Histoire générale de l'auguste maison d'Autriche* (Bruxelles, Veuve Jacobs, 1744), Jean-Laurent Krafft nous fournit quelques

⁶ A.V.B. [= Archives de la Ville de Bruxelles], *Registres paroissiaux*, n° 355, fol. 26.

éléments de sa biographie : « je ne suis pas François, mais Flamand, né en Brabant, élevé en Allemagne, habité (sic) en Hollande, et n'ayant fait qu'un petit voyage en France, où j'ai appris le peu de français que je possède »⁷. Rentré à Bruxelles, il épousa Jeanne-Marie Borremaecker le 25 février 1716, en l'église Notre-Dame de la Chapelle⁸, puis, en secondes noces, Marie-Jeanne Aubersin, le 15 janvier 1719, en l'église Saint-Géry⁹. De ce second mariage, six enfants naîtront, dont deux méritent de retenir l'attention : François-Joseph (1721-1795), qui fut maître de chapelle de la cathédrale Saint-Bavon à Gand¹⁰, et Jean-Laurent (1726-1792), qui fut graveur comme son père. Jean-Laurent Krafft mourut à Bruxelles et fut inhumé le 1^{er} janvier 1768 en la collégiale des Saints-Michel-et-Gudule¹¹. Peintre, dessinateur, graveur sur bois, sur cuivre et à l'eau-forte, Jean-Laurent Krafft était surtout réputé comme graveur ; d'après Charles Piot¹², il redonna à la gravure sur bois l'éclat qu'elle avait perdu dans nos régions et excella dans la gravure à l'eau-forte. On lui doit, dans ce dernier genre, une série de huit planches intitulées *Vues et Ruines de la tour de Saint-Nicolas à Bruxelles, relevées après le bombardement, croula le 29 juillet 1714, comme aussi les Ruines de la tour du Miroir et Maison des Orfèvres, tombées le 7 novembre 1696. Désignées au naturel par Augustin Coppens et gravées à l'eau-forte par Jean-Laur. Krafft*¹³. Parmi les nombreuses gravures sur cuivre, nous signalerons plusieurs planches du *Grand Théâtre sacré du duché de Brabant* (La Haye, 1729) ainsi que plusieurs portraits, dont celui du musicien Henri-Jacques De Croes, exécuté après 1747¹⁴. On doit également à Krafft deux ouvrages littéraires, le *Trésor des fables choisies des plus excellents mythologues* (Bruxelles, veuve Jacobs, 1734)¹⁵ et l'*Histoire générale de l'auguste maison d'Autriche* (Bruxelles, veuve Jacobs, 1744), ouvrage de compilation déjà cité, dont la publication fut autorisée par octroi du 27 septembre 1743¹⁶. Jean-Laurent Krafft était-il également compositeur de musique ? La Bibliothèque du Conservatoire royal de musique de Bruxelles

⁷ Cité dans B. LINNIG, *La Gravure en Belgique* (Anvers, 1911), p. 119.

⁸ A.V.B., *Registres paroissiaux*, n° 397, fol. 122.

⁹ A.V.B., *Ibidem*, n° 279, fol. 46 v°.

¹⁰ Sur la carrière musicale des Krafft, nous renvoyons le lecteur à l'article que nous avons rédigé pour le *New Grove's Dictionary of Music & Musicians* (Londres, sous presse).

¹¹ A.V.B., *Registres paroissiaux*, n° 170, fol. 122.

¹² Ch. PIOT, *Jean-Laurent Krafft*, dans *Biographie Nationale*, t. X (1888-1889), col. 793-796.

¹³ Bibliothèque royale Albert I^{er}, Cabinet des Estampes, cote S.IV 27.693 à 27.700. Le Cabinet des Estampes conserve également un portefeuille contenant plusieurs gravures sur bois de J.L. Krafft.

¹⁴ Cf. S. CLERCX, *Divertissement musicologique : à propos d'un portrait d'Henri-Jacques De Croes, ou dialogue avec une ombre*, dans *Revue belge de Musicologie*, I (1946-1947), pp. 119-122. Le portrait est reproduit en p. 120.

¹⁵ B. LINNIG, dans l'ouvrage cité en note 7, attribue erronément cet ouvrage à Jean-Laurent Krafft fils. Signalons que Charles PIOT, dans sa notice citée en note 12, ne mentionne pas l'existence de Jean-Laurent Krafft fils, qu'il ne semble pas connaître ; seuls U. THIEME et F. BECKER, dans leur *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, t. XXI (1927), pp. 391-392, font la distinction entre les œuvres du père et du fils.

¹⁶ A.G.R. [= Archives générales du Royaume], *Conseil de Brabant*, reg. 3680.

possède un livret intitulé *La Passion de Notre Seigneur Jésus-Christ, Tragédie sainte. Ornée de Musique & de tous ses Spectacles, tirée des quatre Evangélises, par J.-L. Krafft*¹⁷ qui pourrait le donner à penser ; malheureusement, la musique de cette œuvre n'a pas été retrouvée. Le fait que l'œuvre ait été exécutée deux fois au « grand Théâtre » (Théâtre de la Monnaie), en 1727 et en 1732, permet cependant de croire qu'elle n'était pas dénuée de valeur.

Cinq recueils de musique témoignent de l'activité de Jean-Laurent Krafft comme graveur de musique. Le premier, qui est aussi le plus achevé sur le plan artistique, est constitué par l'opus 1 de Joseph-Hector Fiocco (1703-1741), ses *Pièces de clavecin* dédiées au duc d'Arenberg. Le volume, de format in-quarto oblong, contient 33 pages de musique précédées de 3 folios non paginés, consistant en un frontispice, une dédicace et une table des ornements. L'œuvre n'est pas datée, mais on peut situer sa publication à la fin de l'année 1730 ou au début de l'année 1731, grâce au contrat passé le 15 décembre 1730 par devant le notaire Mars entre le compositeur et le « maître-graveur Krafft »¹⁸. Le frontispice de ce recueil — l'un des plus remarquables de la production bruxelloise — est de type monumental, surmonté d'un rideau retenu par deux cordons. Dans la galerie supérieure, les armes du dédicataire sont placées au centre, entourées de deux vases ; dans la partie inférieure, le centre est réservé au titre, les deux côtés étant décorés d'un trophée musical et séparés du centre par une chute de feuilles de lauriers enrubannées. Tout en bas, quatre *putti* jouent parmi des couronnes de fleurs, de lauriers et de feuilles d'acanthé. L'adresse bibliographique est *Imprimé & gravé à Bruxelles / Chez Jean Laur. Krafft*¹⁹. Les *Pièces de clavecin* de Charles-Joseph Van Helmont (1715-1790) ne sont pas datées, mais leur publication est annoncée dans les *Relations véritables* du 17 décembre 1737, qui précisent que le recueil se compose de deux suites de pièces et qu'il se vend chez l'auteur au prix de 2 florins. Le frontispice porte la mention *gravé & imprimé à Bruxelles par Jean-Laurent Krafft, graveur & imprim^r en taille douce*. L'opus 4 de Henri-Jacques De Croes (1705-1786), *Six Sonates A Quatre Parties* pour deux violons, alto et basse continue, est dédié à la princesse d'Orange-Nassau et est daté de 1747 sur la page de titre, ce qui n'est pas courant ; le frontispice est ici remplacé par un simple encadrement, toute la variété consistant à utiliser différents caractères de lettres. L'adresse bibliographique de ce recueil est *A Bruxelles, Chés l'Auteur & chés J.L. Krafft, Graveur Ordinaire pour le Papier timbré de Sa Majesté*. Cette dernière indication permet de dater de la même époque l'opus 2 de Guillaume-Gommaire Kennis (1717-1789), *Six Sonates en Trios* pour deux violons et basse continue, dédié au marquis de Westerloo, comte de Mérode et du Saint-Empire. L'œuvre est publiée par l'auteur à Lierre et par Jean-Jacques Boucherie à Bruxelles. La page de titre, d'une élégance certaine mal-

¹⁷ Cote UU 18.564.

¹⁸ A.G.R., *Notariat général du Brabant*, liasse 3221. Ce document intéressant est reproduit intégralement dans Ch. STELLFELD, *Les Fiocco. Une famille de musiciens belges aux XVII^e et XVIII^e siècles* (Bruxelles, 1941), pp. 136-137.

¹⁹ Ce frontispice est reproduit dans Ch. STELLFELD, *op. cit.*, p. 110.

gré sa sobriété, porte les armes du dédicataire et, en petites lettres, la mention *Gravé & Imprimé chés J.L. Krafft Graveur pour le papier timbré de sa Majesté Imp. & R.* (fig. 1). Peut-on attribuer à Krafft la gravure et l'impression de l'opus 6 de Guillaume De Fesch (1687-1757)? Les *VI. Sonate A Violino o Flauto Traverso col Basso* publiées à Bruxelles entre 1725 et 1731²⁰ ne portent pas de nom d'éditeur ou de graveur, mais un exemplaire conservé à la Bibliotheca Estense à Modène porte, en note, l'adjonction « A Bruxelles, in Casa di Giusseppe Vicidomini » au bas du frontispice et, au bas de la dernière page, l'adjonction « Sculpito e Impresso da Lorenzo Krafft »²¹. L'identité du suscripteur n'étant pas connue, la prudence s'impose. En général, les impressions de Jean-Laurent Krafft sont d'une très bonne qualité : les frontispices ou les pages de titre font preuve de goût, sinon d'originalité ; la musique est d'une lisibilité satisfaisante, bien que ne supportant pas la comparaison avec les productions étrangères.

L'activité de Joseph-Claude Rousselet, décédé à Bruxelles et inhumé le 4 mai 1760 en la collégiale des Saints-Michel-et-Gudule²², est beaucoup moins bien connue que celle de son devancier ; elle est aussi plus modeste. Nous savons, en effet, par l'inscription dans le registre des comptes de sépulture, que Rousselet était maître à danser de la cour du Duc Charles de Lorraine : la gravure de la musique ne devait être pour lui qu'une occupation secondaire. Trois recueils, tous publiés à compte l'auteur, sont dus à son burin. Le premier, l'opus 2 de Henri-Jacques De Croes, *Quatro concerti a Flauto traverso o violino obligato e quatro Divertimenti* peut être daté de 1737, puisque sa publication est annoncée dans les *Relations véritables* du 13 septembre de cette année. Le second est l'édition bruxelloise de l'opus 3 du même compositeur, les *Six Sonates en trios* pour deux violons et basse continue dédiées au Prince Charles de Tour et Tassis, et a dû être publié peu de temps après le précédent. Le troisième (et le seul qu'il nous a été possible d'examiner) est l'opus 1 de Dieudonné Raick (1702-1764), *Six Suites de clavecin*, qui a été daté d'entre 1737 et 1741²³. La musique est gravée avec application mais n'est pas toujours d'une lisibilité satisfaisante ; le frontispice fait place à une page de titre toute simple, sans aucun caractère : nous sommes loin de l'originalité dont faisait parfois preuve Jean-Laurent Krafft !

F. Gram ou Gramm (prénom inconnu ; dates inconnues), graveur et éditeur de musique, reste un personnage mystérieux, au sujet duquel les informations élémentaires font défaut. Il a publié — et presque certainement gravé — les *Trois duos pour deux violons* opus 1 de Henri-Joseph De Croes (1752-1848). Le titre de musicien du Prince de la Tour et Tassis mentionné sur

²⁰ Cf. F. VAN DEN BREMT, *Willem De Fesch (1687-1757?)*, *Nederlands Componist en Virtuosoos. Leven en Werk* (Bruxelles, 1949), p. 137.

²¹ Cf. *Ibidem*, p. 136, note 2.

²² A.V.B., *Registres paroissiaux*, n° 168, fol. 195.

²³ Cf. S. CLERCX, *Dieudonné Raick*, dans *Monumenta Musicae Belgicae*, t. VI (1948), p. XVI.

la page de titre permet de dater la publication de cette œuvre d'après 1775²⁴. On notera également que Gramm fut le correspondant bruxellois des éditeurs néerlandais J. Schmitt d'Amsterdam et B. Wittelaer de La Haye pour l'édition néerlandaise des *Six duos pour deux violons* opus 6 de Simon Leduc (vers 1745-1777), qui fut publiée quelques années après l'édition parisienne de 1771. Vers 1775 Gramm s'associa avec Ceulemans (prénom inconnu ; dates inconnues), auquel Fétis attribue l'édition de deux recueils d'Eugène Godecharle (1742-1798) aujourd'hui perdus. Les deux associés s'établirent au Marché au Bois, « derrière les Finances », et publièrent, jusque vers 1781, plusieurs recueils de musique de médiocre qualité. Parmi ceux qui ont été conservés, citons l'opus 1 de Georges-Antoine Kreusser (1743-1810), *Trois Sinfonie*. La page de titre de cette édition mentionne le titre d'éditeur et le marchand de musique de « S.A.R. », c'est-à-dire du Prince Charles de Lorraine, ainsi que les mentions suivantes : *imprime par P. de Gouy* et *Gram Sculp.* (en petits caractères, au bas de la page) ; en outre, les titres du compositeur, « maestro di concerto della corte Ellettoriale di Mogonza » (directeur des concerts de la cour électorale de Mayence), permet de la dater de 1775 au plus tôt, puisque c'est en décembre 1774 que Kreusser fut nommé à ce poste²⁵. Si la gravure de la musique est d'une lisibilité satisfaisante et quelquefois même élégante, il n'en va pas de même du frontispice, dont certains détails sont rendus avec maladresse. L'encadrement, très simple, est basé sur des figures géométriques (carré, losange, ovale) ; au centre figure les armes du dédicataire, dans un cercle rayonnant ; l'ensemble donne l'impression d'un manque de souplesse, d'habileté dans la réalisation. Les mêmes remarques valent pour les *Deux Sonates pour le clavecin avec accompagnemens [d'un] premier & second violon et basso* (sic) de Jean-Théodore Brodsky ou Brodeczky (dates inconnues), musicien tchèque qui s'était fixé à Bruxelles en 1774²⁶. La gravure, qui n'est pas signée, frappe cette fois par sa mauvaise qualité ; la page de titre est dénuée d'attrait et trahit le manque d'imagination autant que la maladresse d'exécution. Les *Six Sonates pour le clavecin ou pour le piano-forté, avec accompagnement d'un violon* de H. Neveu (dates inconnues) furent gravées à Bruxelles en 1778²⁷ et distribuées à Gand par Grétry et à Liège par Desoer ; du même compositeur parurent, vers 1781, *Six Trios pour le clavecin, violon et basse*²⁸. Au moment où l'on perd la trace de Gram à Bruxelles, on la retrouve à Paris, son nom apparaissant dans une liste des graveurs de musique en activité en 1781²⁹.

François Godefroy est le principal marchand de musique à Bruxelles dans le dernier quart du XVIII^e siècle. Né à Saint-Samson de Jeffosse (Basse Nor-

²⁴ Cf. S. CLERCX, *Henri-Jacques de Croes*, dans *M.G.G.* [= *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*], t. XV (1973), col. 1652-1654.

²⁵ Cf. A. GOTTRON, *Georg Anton Kreusser*, dans *M.G.G.*, t. VII (1958), col. 1772-1774.

²⁶ Cf. F.-J. FÉTIS, *Biographie universelle des Musiciens*, 2^e édition, t. II (1865), p. 79.

²⁷ Cf. *L'Esprit des Journaux* de mai 1778, p. 410.

²⁸ Cf. A. VANDER LINDEN, *Neveu*, dans *M.G.G.*, t. IX (1961), col. 1417.

²⁹ Cf. A. DEVRIËS et F. LESURE, *Dictionnaire des éditeurs de musique français*, vol. 1, tome I (Genève, 1971), p. 170.

mandie) vers 1740, il fut reçu bourgeois à Bruxelles le 13 mai 1774³⁰ et y mourut le 24 décembre 1806³¹. En fait, sa présence à Bruxelles remonte à l'année 1764³². Son activité se limite à l'édition et à la vente de musique, la gravure étant assurée par Charles-Jérôme Barbieri. Un recueil a cependant pu être gravé par Godefroy lui-même : les *IV Quatuor pour le clavecin Avec accompagnement de deux Violons et Basse* de Leontzi Honauer (vers 1735 ; lieu et date de décès inconnus). La gravure en est bonne, et la page de titre, bien que d'une grande simplicité, est agencée avec goût.

Charles-Jérôme Barbieri (dates inconnues) est originaire de Milan et fut reçu bourgeois de Bruxelles le 10 octobre 1747³³. C'est un excellent graveur, qui fut actif jusqu'en 1793 au moins³⁴. Il a gravé les deux premiers opus de l'abbé Charles-Louis-Joseph André (1765-1839), *Le Siège ou Bombardement de Valenciennes, Pour le Piano-Forté ou Harpe avec accompagnement d'un Violon obligé* et les *Trois Sonates Pour Le Piano-Forté ou Harpe Concertantes avec un Violon*, ce dernier publié par Godefroy et Joseph Zanna. Les deux recueils se signalent à notre attention par leur excellente lisibilité et par l'élégance de leur page de titre (aucun frontispice de ce graveur n'est connu).

C'est aux frères Pierre-Joseph et Philippe-Henri Van Ypen (dates inconnues), graveurs et éditeurs de musique, que l'on doit le rayonnement de l'édition musicale bruxelloise hors de nos frontières, dans le dernier quart du siècle. Associés d'abord avec le graveur Abaham Salomon Pris de 1775 à 1778, ensuite avec le graveur et musicien Paul Mechtler, de 1778 à au moins 1789, les frères Van Ypen ont su donner à leurs éditions le lustre qui allait en faire un produit très apprécié à l'étranger. Leur principal mérite est sans doute d'avoir su s'entourer d'hommes supérieurs tels que Pris, dont le talent nous a valu les plus beaux frontispices de son temps, ou Ignace Vitzthumb, dont l'habileté comme arrangeur allait faire des *Recueils d'Ariettes* (publiés sans interruption de 1775 à 1789) un des plus étonnants succès de l'édition musicale de la fin de l'Ancien Régime. Nous savons, par une requête adressée en 1778 au Conseil des Finances³⁵, que les éditions de Van Ypen et Pris se vendaient en France, en Angleterre, en Allemagne et en Hollande. Parmi les correspondants étrangers les plus fréquemment cités, une place à part revient au Parisien François-Antoine Cornouaille, qui obtint le 20 août 1776 un privilège général d'une durée de six ans pour la publication de « musique vocale et instrumentale, petits airs détachés ou extraits des partitions gravées à Bruxelles par les Srs de Vanyper et Pris »³⁶ ; citons encore Cousineau (Paris), Castaud (Lyon) et Jans-

³⁰ A.V.B., *Bourgeoisie*, reg. 3035, fol. 39.

³¹ A.V.B., *Etat civil*, Décès, année 1806, n° 3411.

³² A.V.B., *Recensements*, reg. 61, n° 40.241.

³³ A.V.B., *Bourgeoisie*, reg. 3034, fol. 20 v°.

³⁴ Cf. *Les derniers instans du Roi Louis XVI le 21 janvier 1793. Romance* (Bruxelles et Paris, Barbieri et Godefroy, s.d.).

³⁵ A.G.R., *Conseil des Finances*, liasse 4855.

³⁶ Cf. M. BRENET, *La librairie musicale en France de 1653 à 1790, d'après les Registres de privilèges*, dans *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, VIII (1906-1907), p. 458 ; voir également A. DEVRIËS et F. LESURE, *op. cit.*, p. 51.

sens (Lille) pour la France ; Detune (La Haye), Vlam et Van Dijck (Amsterdam), Gauthier (Leiden), Rosebomm (Harlem) et Sturemberg (Rotterdam) pour les Pays-Bas du Nord et Otto (Francfort) pour l'Allemagne.

Un grand nombre d'œuvres publiées par Van Ypen et Pris ont été conservées, mais très peu sont signées, ce qui rend l'attribution à l'un ou à l'autre des associés très difficile, voire impossible. Plusieurs frontispices sont cependant signés par Abraham Salomon Pris. Né à Dieppe en 1740 et décédé à Bruxelles le 26 Fructidor an VIII [13 septembre 1800]³⁷, Pris est âgé de 35 ans au moment de son association avec les frères Van Ypen ; il est alors en pleine possession de sa technique. Les frontispices qu'il a gravés pour les deux premiers recueils d'ariettes de Vitzthumb serviront de modèle aux suivants : on y retrouve le même décor Louis XVI fait d'un cadre décoré de perles, de frettes, d'oves et de rais de cœur et le plus souvent surmonté d'une couronne de lauriers ou de guirlandes de fleurs, à moins que ce soit d'un attribut (cassollette, carquois de flèches, trophée d'instruments de musique) ou d'un ensemble de symboles (par exemple, les attributs de Mercure : caducée ailé, casque ailé, bourse) ; la décoration extérieure au cadre est presque toujours florale (guirlande de fleurs, tresses de feuilles de lauriers enrubannées, palmes, feuilles d'acanthé). Enfin, on notera l'importance accordée par Pris aux lettres, dont les caractères sont toujours variés et souvent décorés, l'ensemble étant d'une très grande élégance et faisant parfois preuve d'un goût très recherché (fig. 2). Quelquefois la composition se rapproche d'un décor monumental ou architectural : c'est le cas de l'opus 3 de Ferdinand Staes (1748-1809), *Trois Sonates Pour le Clavecin ou le Forté-Piano avec accompagnement d'un Violon & Violoncelle*, et des *Tres missae quatuor vocibus* du Tournaisien Jean-Marie Rousseau (vers 1710-1784). Parmi les frontispices non signés, qui sont peut-être l'œuvre d'un des frères Van Ypen, on épinglera celui de l'opus 1 de Ferdinand Staes, dédié au Duc Charles de Lorraine, remarquable d'harmonie et de symétrie³⁸. En général, la gravure de la musique est excellente et d'une lisibilité parfaite. Il est cependant impossible de savoir lequel, des deux frères Van Ypen ou de Pris, était chargé de la gravure de la musique, bien que l'on distingue au moins deux mains différentes.

Les mêmes remarques valent pour les ouvrages publiés par Van Ypen et Mechtler, avec cette différence qu'aucun frontispice n'est cette fois signé. On peut également remarquer que la gravure de la musique perd de ses qualités et que les frontispices sont souvent moins originaux, moins beaux, voire moins soignés : un bon exemple est l'opus 1 de Ferdinand Staes, dont le frontispice gravé est remplacé, dans la seconde édition publiée par Van Ypen et Mechtler, par une page de titre sans originalité. Il ne nous semble pas intéressant de donner ici la liste complète des productions de Van Ypen et Mechtler, qui sont nombreuses³⁹ ; nous nous contenterons donc de signaler celles qui présentent

³⁷ A.V.B., *Etat civil*, Décès, an VIII, n° 2473.

³⁸ Ce frontispice est reproduit dans A. HENNE et A. WAUTERS, *Histoire de la Ville de Bruxelles*, nouvelle édition ... par M. MARTENS, t. 2 (Bruxelles, 1969), p. 247.

³⁹ Nous renvoyons le lecteur à notre article cité en note 5.

un intérêt artistique. Les *Six Quartetto* opus 4 de W.G. Hauff (dates inconnues) furent publiés en 1779⁴⁰ ; le frontispice, d'une bonne exécution, se rattache à ceux d'Abraham Pris (fig. 3), de même que celui des *Trois Quatuor concertants* de Jean-Baptiste Van Hoof fils (dates inconnues), qui furent publiés peut de temps après. Quant aux recueils d'ariettes, qui furent publiés jusqu'en 1789, ils sont d'une qualité inégale, tant pour la musique que pour l'aspect décoratif : le temps d'Abraham Pris semble, vers 1785, définitivement révolu.

⁴⁰ Cf. *L'Esprit des Journaux* d'octobre 1779, p. 419.

SIX SONATES
 EN TRIOS,
 Deux Violons & Basse Continue.
 DEDIEES
 A son Excell^e Monseig^r le Comte de
 MERODE & du S^t EMPIRE, Marquis de
 WESTERLO &c. &c.
 Par GUILLAUME GOMMAR KENNIS,
 Maitre de Musique de l'Eglise Collegiale de
 S^t Gommaar à Lière en Brabant.
 OEUVRE 2^e



A Lière Chés l'Autour, le prix est de 5. fl. 12. sous arg. de Bb.
 A Bruxelles Chés J. J. Boucherie libraire rue de l'Empereur.

Grave & Imprimé chés J. L. Krafft Graveur pour le papier timbre de sa Majesté Imp. & R.

Fig. 1 : Frontispice gravé par Jean-Laurent Krafft (vers 1750).
 Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique.



Fig. 2: Frontispice gravé par Abraham-Salomon Pris (1776).
Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique.

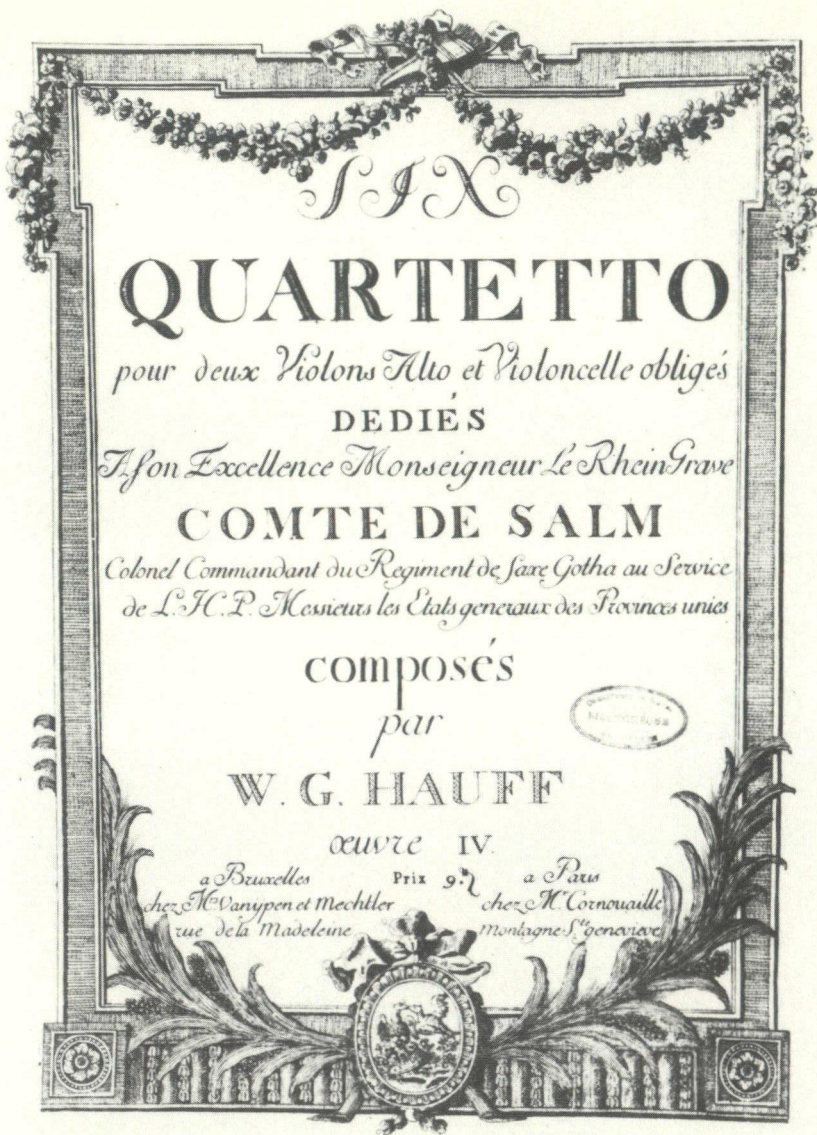


Fig. 3: Frontispice non signé, attribué à Paul Mechtler (1779).
Bruxelles, Bibliothèque du Conservatoire royal de musique.

CHRONIQUE DES CHANTIERS ARCHÉOLOGIQUES DU SERVICE DES FOUILLES DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

En 1968 l'Université créait un Service des Fouilles. Une double mission lui fut confiée, bien conforme d'ailleurs à la vocation même de tout enseignement universitaire : promouvoir, dans le cadre de l'institution, des recherches archéologiques de terrain et donner ainsi aux étudiants la possibilité d'acquérir une première expérience de fouilleur — complément pratique indispensable aux cours de techniques des fouilles inscrits désormais aux programmes de candidature et de licence de la Section d'Histoire de l'Art et Archéologie. Depuis 1968, un stage est donc organisé chaque année pendant les vacances académiques. Il n'est pas ouvert qu'aux étudiants de la Section, mais à tout étudiant intéressé (par exemple des sections d'Histoire ou de Philologie classique), ayant suivi au préalable le cours général de Techniques des Fouilles (2^e candidature).

La Chronique qui s'ouvre ici est destinée à présenter régulièrement, à l'issue de chaque campagne, un aperçu des résultats obtenus sur les chantiers.

Il est superflu d'insister sur le caractère forcément partiel, donc provisoire, de ces notes qui n'attendent pas l'achèvement de l'exploration archéologique la plus complète possible ni le traitement et l'étude de l'ensemble des données recueillies. Les faits positivement établis s'y associeront donc aux hypothèses de travail susceptibles d'être contredites par les observations d'une campagne ultérieure.

On présentera ci-dessous successivement deux chantiers archéologiques fonctionnant depuis plusieurs années. L'un est consacré à une fortification à la fois protohistorique et historique (le retranchement du Boubier près de Charleroi), l'autre à un *vicus* gallo-romain, celui de Vieux-Virton. Tous deux ont servi aux stades de fouilles. Viennent ensuite deux chantiers où l'U.L.B. collabore avec le Service S.O.S.-Fouilles récemment créé au Ministère de la Communauté française : ceux de Binche et de La Hamaide, qui visent à élucider les origines de deux ensembles fortifiés du Hainaut médiéval.

LE RETRANCHEMENT DU BOIS DU BOUBIER PRÈS DE CHARLEROI

Il y aura bientôt un siècle qu'étaient repérés, juste au sud de l'agglomération de Charleroi, les restes de fortifications construites en terre, en pierre et en bois (à l'exclusion de toute maçonnerie liaisonnée au mortier). Fortifications assurément anciennes mais dont les origines restaient indéterminées.

On y avait observé principalement deux « levées de terre » — dont une très puissante —, précédées de fossés et barrant une hauteur qui domine, au nord, la Sambre et se trouve isolée, à l'est comme à l'ouest, par un vallon perpendiculaire à l'axe de la vallée principale.

Bien qu'en 1966 le professeur J. Filip, de l'Université de Prague, ait cité les fortifications du Boubier au nombre des plus importants retranchements protohistoriques de Belgique, il faut reconnaître qu'elles étaient alors des plus mal connues. Dans la bibliographie en tout cas, rien, à cette date, ne permettait qu'on leur fit tant d'honneur ni même qu'on leur attribuât cette date. Les premières recherches, menées par la Société paléontologique et archéologique de Charleroi en 1889, n'avaient mis au jour que quelques éclats de silex taillés et, dans la masse du rempart, des débris de bois brûlé. Le site n'attira plus de nouveaux fouilleurs avant 1943-1944, lorsque J. Breuer, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, y fit ouvrir plusieurs tranchées. Les résultats furent l'objet de quelques lignes de chronique d'où il ressortait que la date de ces vestiges ne pouvait encore être fixée. L'auteur hésitait entre la protohistoire — en raison des éléments de bois brûlé retrouvés dans le grand vallum —, et le moyen âge — en raison de la présence au cœur de ce même rempart de tessons du XI^e ou XII^e siècle. Les choses allaient en rester là pendant une trentaine d'années.

L'emplacement des vestiges n'était plus connu de façon très approximative, passant même selon les auteurs, du territoire communal de Couillet à celui de Châtelet. Il fut beaucoup plus rarement localisé sur celui de Bouffioulx, dont il relevait pourtant (avant d'être incorporé dans la nouvelle entité de Châtelet). En 1975 une reconnaissance du terrain permettait d'affirmer qu'il ne s'agissait pas seulement d'une double fortification barrant l'accès du plateau, mais bien de toute une enceinte même si, du côté des vallons et surtout, du côté de la vallée principale surplombée par un abrupt de 50 m, elle était beaucoup moins marquée. Les traces des tranchées des fouilles de J. Breuer se voyaient encore. Leur situation montrait que l'enceinte avait déjà été repérée. Une porte fut localisée sur le flanc est.

Un lever photogrammétrique, aimablement mis à notre disposition par la Société Métallurgique Hainaut-Sambre propriétaire des terrains, permit ensuite d'évaluer la superficie fortifiée et de la ramener à quelque 3 ha et demi, contrairement à l'estimation d'une dizaine d'hectares avancée par d'aucuns.

Les fouilles furent engagées par le Service de l'Université pendant l'été 1975. Elles allaient y reprendre depuis lors chaque année. On en trouvera la chronique jusqu'en 1977, dans les *Documents et Rapports de la Société royale d'Archéologie et de Paléontologie de Charleroi*, LVII, 1974-1978, pp. 120-125.

Deux conclusions principales se dégagent.

D'abord, au plan chronologique, il apparaît clairement que deux états de construction se sont succédé, séparés par une longue période d'abandon.

La première fortification remonte bel et bien à l'époque protohistorique, et sans doute plus précisément à la fin du deuxième âge du Fer (peu avant notre ère). Beaucoup plus tard, à l'époque historique, peut-être vers le XI^e siècle, ses ruines furent remployées et complétées par de nouveaux dispositifs de défense.

Les attributions chronologiques que l'on vient de lire et qui reposent sur l'examen des stratigraphies et une première analyse de la céramique tant protohistorique qu'historique, insèrent les deux états du retranchement dans des contextes historiques complètement différents. Le premier retranchement — de peu d'étendue pour son époque

— pourrait éventuellement faire partie de la mise en état de défense des confins névriens et aduatiques. La deuxième fortification, à situer dans le contexte des grands domaines d'origine carolingienne de cette partie de la vallée de la Sambre, n'est peut-être pas sans rapport avec les origines de Châtelet, ni avec la présence d'aménagements défensifs dans les églises romanes toutes proches, surtout dans celle de Couillet sur la rive nord de la Sambre, juste en face du Boubier.

En second lieu, il apparaît d'un point de vue strictement technique que les retranchements du Boubier par leur volume — que chacun s'accorde à juger exceptionnel en Belgique — permettent des observations exceptionnellement précises en ce qui concerne les modes de construction. Au surplus, les matériaux mis en œuvre, sables et argiles claires contrastant avec les schistes houillers, contribuent à la lisibilité des profils stratigraphiques et des décapages horizontaux. Par contre, l'espace interne entièrement boisé de taillis se prête très mal à des fouilles visant à dégager des traces d'habitation. L'effort a donc porté sur l'analyse des éléments constitutifs des défenses.

La fortification de l'âge du Fer formait déjà une enceinte complète. Du côté du plateau — vers le sud —, les constructeurs ont particulièrement développé le rempart, apparemment selon une structure d'un type actuellement très mal connu en Europe occidentale : une haute palissade (de plus de 3 m), faite de troncs horizontaux maintenus, de place en place, par des poteaux. Cette palissade devait servir de parement au corps du rempart. Celui-ci était constitué d'une puissante masse de matériaux schisteux et argileux, répartis en strates alternées, vraisemblablement afin d'éviter des tassements irréguliers. Mais entre le parement de bois et le versant externe du corps du rempart, on accumula de l'argile presque pure en vue, très probablement, de protéger la palissade des infiltrations d'eau. Quant au versant interne du corps du rempart, il était retenu par une sorte de muret bas et large qui, à son tour, était longé par un chemin de service empierré : c'est par là qu'avaient été charriés les gros quartiers de roc du muret lui-même et, sans doute, les masses de terre et les troncs. Selon toute apparence, un fossé, peu profond et ménageant une berme, avait dû être creusé en avant de la fortification (il devait être recreusé à l'époque historique).

Les premières structures des défenses dominant les versants n'ont laissé, par contre, que des vestiges méconnaissables ; à l'exception toutefois des traces bien datées d'un dispositif en chevaux de frise implanté sur le haut de la pente est. Jusqu'à présent, on ne connaît guère, dans l'Ouest de l'Europe continentale, que deux exemples en bois de défense de ce type, l'un en Allemagne, l'autre en France. L'Irlande, au contraire, en conserve maints exemples en pierre.

Il semble bien que la fortification protohistorique du Boubier a disparu dans un incendie général. En tout cas, tant sur le front est de l'enceinte que sur le mur de barrage, les traces de combustion sont nombreuses : masses de pierrailles rougies intensément, parfois même scorifiées, débris de charbon de bois. Du côté du mur de barrage, où se sont concentrés jusqu'ici nos travaux, tout se passe comme si l'on avait affaire à l'écroulement sur les pentes externe et interne et à la combustion, en feu couvant sous des matériaux éboulés, de superstructures en bois. Celles-ci ne devaient pas être continues mais « périodiques ». On songe à des tours — qui, notons-le, commencent à peine à être attestées dans l'architecture militaire protohistorique.

A l'époque historique, le retranchement est réaménagé. Vers le plateau, les ruines du mur de barrage, écroulées « en levées de terre », sont rechargées surtout vers le sommet, et couronnées d'une palissade de troncs horizontaux maintenus de loin en loin par des pieux. Le fossé est recreusé, bien entendu cette fois sans réserver de berme intermédiaire. En avant, on aménage une levée de terre (peut-être aussi palissadée à son som-

met), précédée en tout cas d'un fossé. Dominant le versant est, une nouvelle structure est édiflée : un terre-plein retenu de part et d'autre par des pieux, relativement serrés, qui devaient être beaucoup plus élevés du côté extérieur et couvrir ainsi les défenseurs.

*
* * *

Pendant les campagnes de 1978 et 1979, les travaux ont porté sur le mur de barrage en vue de fouiller totalement par profils longitudinaux et décapages horizontaux la portion de rempart comprise entre les coupes stratigraphiques transversales I et III.

Vers l'extérieur, au sommet du rempart, on pouvait identifier le bord interne de l'empierrement du terre-plein (période I B). Celui-ci avait à peu près totalement disparu, emporté par l'écroulement de la haute palissade soutenant le rempart vers l'extérieur. Cette observation permet de préciser la hauteur primitive de la courtine.

D'une façon générale, sur la sommet et sur le versant interne, une différence nette dans la répartition des matériaux oppose les secteurs est et ouest du chantier.

A l'ouest, un entrecroisement de longs tronçons de bois brûlé a été retrouvé par décapages minutieux sur le sommet. Une telle situation est inattendue. En Belgique, les éléments brûlés ont, jusqu'ici, été retrouvés à la base des remparts ; la théorie classique parle même de « radier » carbonisé ... Aucun de ces éléments de bois n'avait été planté dans le sol. Il s'agit donc des restes d'une superstructure initialement dressée plus vers l'extérieur du rempart. Ayant pris feu, elle s'écroula en flammes sur le terre-plein, vers l'intérieur ; la combustion fut étouffée par un éboulement de matériaux provenant des mêmes parages. Juste en contrebas, mais toujours dans la partie ouest, une couche de blocaille gréseuse couvre tout le versant interne, associée à une couche de terre rouge. Un long travail de décapage l'a remise au jour.

Par contre à l'est, sur le sommet et le versant interne, la blocaille devient inexistante et cède la place à des amas schisteux. Les éléments de bois carbonisé sont beaucoup moins nombreux et moins importants ici. Ils sont en position de chute, selon un très fort pendage. L'essentiel des traces brûlées consiste en terre schisteuse rouge.

Dans le secteur ouest se localise un foyer principal dont les traces sont visibles jusque dans le profil III. Ce foyer est distinct de celui qui était centré vers la tranchée I (est), dont on n'observe plus que de faibles manifestations plus à l'ouest.

Plus profondément dans les niveaux archéologiques, des plans sécants, décapés sur les versants est et ouest, ont mis en évidence les tas de versage du corps même du rempart. L'implantation d'une palissade obéissant à l'axe général de la fortification à la période I A commence à se dégager.

Pierre-P. BONENFANT

L'ÉDIFICE À HYPOCAUSTES DU VICUS DE VIEUX-VIRTON (JARDIN HENRY)

L'histoire des découvertes archéologiques à Vieux-Virton (*Vetus Vertunum*), hameau de la commune de Saint-Mard (aujourd'hui le Grand Virton) commence au XVII^e siècle. Si on consulte l'ouvrage de l'abbé Ch. Dubois¹ qui a dressé la liste des principaux objets conservés, on ne manquera pas d'être frappé par leur importance et leur intérêt (plusieurs sculptures, de nombreuses monnaies², de la céramique en abondance etc.). Tout ce matériel, qui ne représente qu'une infime partie de ce qui a été mis au jour au cours des siècles, permet de considérer le vicus de Vieux-Virton comme un des plus intéressants du Luxembourg belge. Paradoxalement, ce site est encore fort mal connu. Ce n'est que depuis ces quelque vingt dernières années que l'on a commencé à s'y intéresser de manière plus systématique³.

En 1961, le Service National des Fouilles, profitant de la construction de bâtiments scolaires, a entrepris l'exploration du plateau de Majeroux (Fig. 1) (toponyme révélateur issu de *Maceriae*; cf. aussi le lieu-dit «Champ aux pierres» et une route dite «chaussée romaine») où on devait découvrir plusieurs habitations alignées le long d'une rue⁴. D'autre part, un quartier artisanal a été en partie dégagé par un habitant de Saint-Mard près de la place Vandervelde, au sud du plateau de Majeroux⁵. Mais cet ensemble, aussi digne d'intérêt qu'il soit, ne pouvait révéler toute l'importance du vicus dans la mesure où il se trouve à la périphérie du bourg. Le centre, selon une tradition persistante, se trouve en effet autour de l'église Saint-Martin (Fig. 1) édifée, selon la même tradition, sur l'emplacement d'un temple gallo-romain⁶. En 1973, le Service des Fouilles de l'U.L.B. a pu effectuer un sondage dans la chapelle septentrionale construite, semble-t-il, à la fin du XVI^e siècle. Dans un terrain profondément bouleversé par les inhumations successives — l'église se dresse au milieu d'un cimetière aujourd'hui désaffecté — nous avons retrouvé, au niveau du sol en place, quelques tessons de céramique commune qui trahissent une occupation du site à l'époque romaine mais ce résultat, pour encourageant qu'il soit, n'autorise aucune conclusion. Seule l'exploration de la nef et des abords de l'église permettrait de confirmer ou d'infirmer cette tradition⁷.

¹ Ch. DUBOIS, *Vieux-Virton romain*, Virton 1938; 2^e éd. avec *Addenda* de E.P. FOUSS, Gembloux, J. Duculot, 1970.

² M. THIRION-J. LALLEMAND, *Le trésor monétaire de Saint-Mard. I. Etude sur le monnayage de Victorien et Tréticus*, Wetteren, 1970, 263 p., LIII pl. ont publié un trésor de 5684 pièces découvert au XIX^e s. Sept autres trésors — dont un de 12.452 pièces, en cours d'étude — sont mentionnés dans M. THIRION, *Les trésors monétaires gaulois et romains trouvés en Belgique*, Bruxelles 1967, n^o 257 à 263.

³ S. Mathieu, licenciée en Histoire ancienne, qui a participé à toutes les campagnes de fouilles du jardin Henry, prépare une carte archéologique des trouvailles qui furent faites dans le vicus.

⁴ A. CAHEN-DELHAYE et J. MERTENS, *Saint-Mard : fouille dans le vicus romain de Vertunum (1961-1969)* dans *Le Pays Gaumais*, 31, 1970, p. 23-182, cartes et planches. D'autres habitations ont encore été découvertes par le S.N.F. en 1979.

⁵ *Archéologie*, 1969, p. 79-80; 1970, p. 70; 1971, p. 20-21; 1975, p. 14-15; 1977, p. 16-17 et 94; 1978, p. 18.

⁶ P. MICHEL, *L'église de Vieux-Virton* dans *Bulletin des Naturalistes et Archéologues du Nord de la Meuse*, 1933, p. 4-6.

⁷ L'église Saint-Martin est un site classé. La fouille a été possible grâce à la compréhension du Conseil Echevinal de Saint-Mard et avec l'accord de la Commission des Monuments et des Sites. L'exploration de la nef vient d'être entreprise par M. Lambert à l'occasion de travaux de restauration de l'édifice.

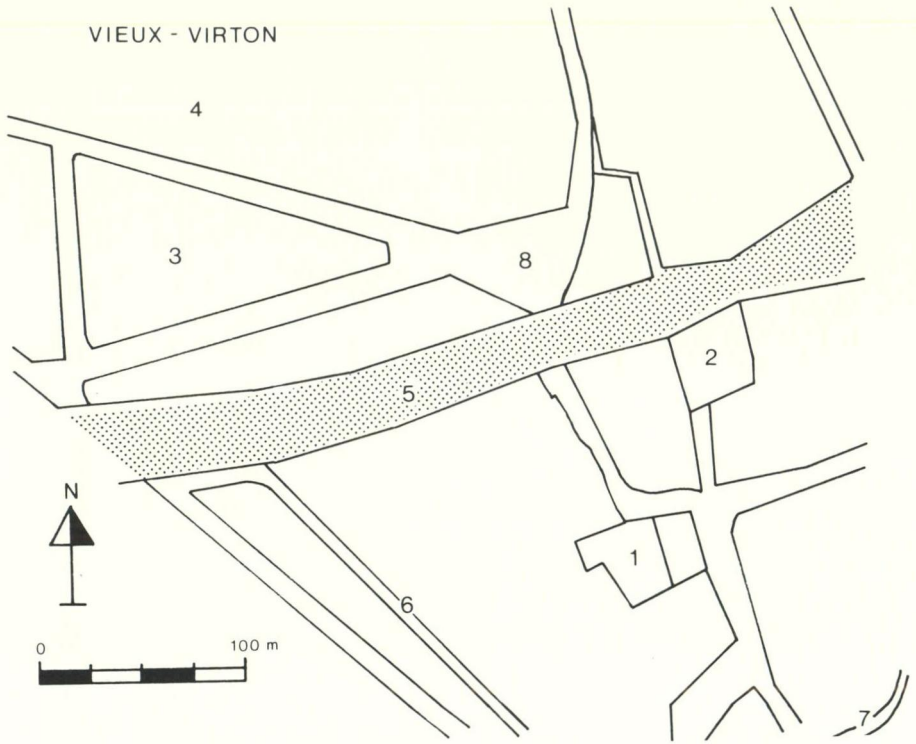


Fig. 1. Plan cadastral d'une partie du Vicus : 1 : le Jardin Henry - 2 : église Saint-Martin - 3 : Champ aux pierres - 4 : plateau de Majeroux - 5 : chemin de fer Florenville-Athus - 6 : chaussée romaine - 7 : le Ton - 8 : place Vandervelde.

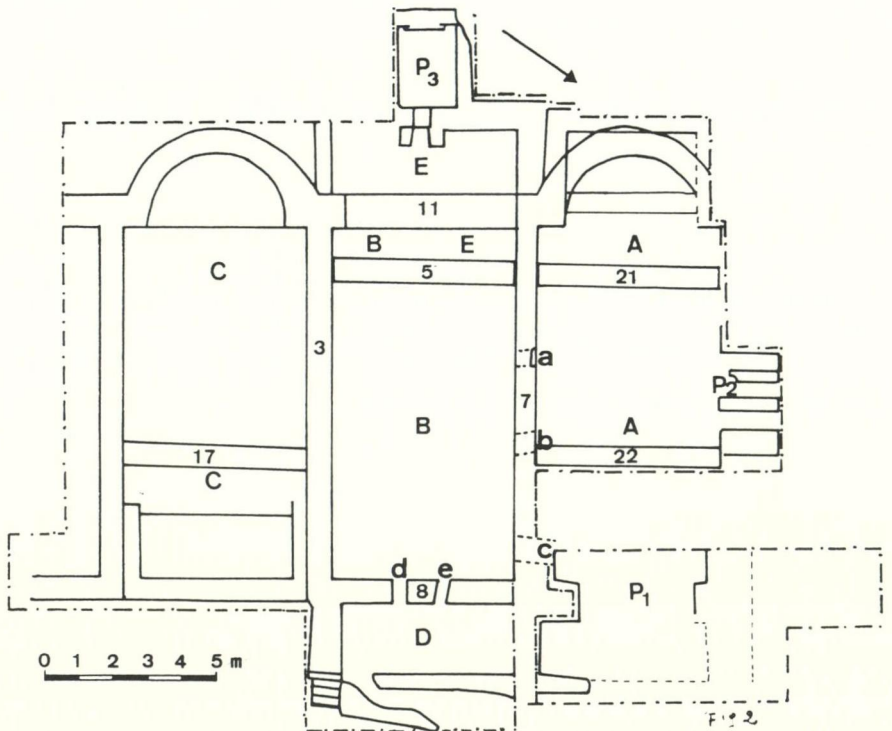


Fig. 2. Plan de l'édifice découvert dans le jardin Henry.

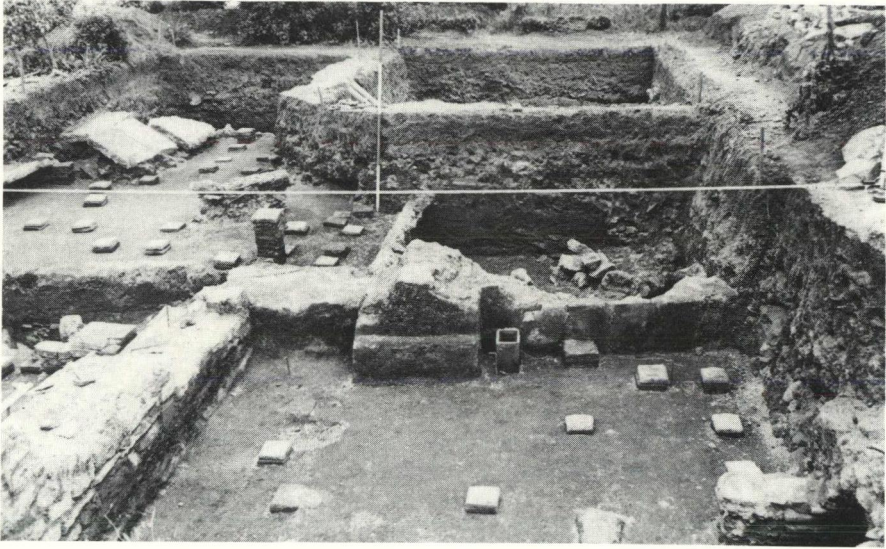


Fig. 3. A l'avant plan, la salle (E) dans le prolongement de l'aile (B). On remarquera l'avancée du mur 11 qui disparaît sous le béton de l'hypocauste. A sa droite, un boisseau en place. A droite, l'ouverture obstruée du 3^e *prae-furnium*. A l'arrière-plan, l'hypocauste de la salle (C) avec fragments de la *suspensura*.

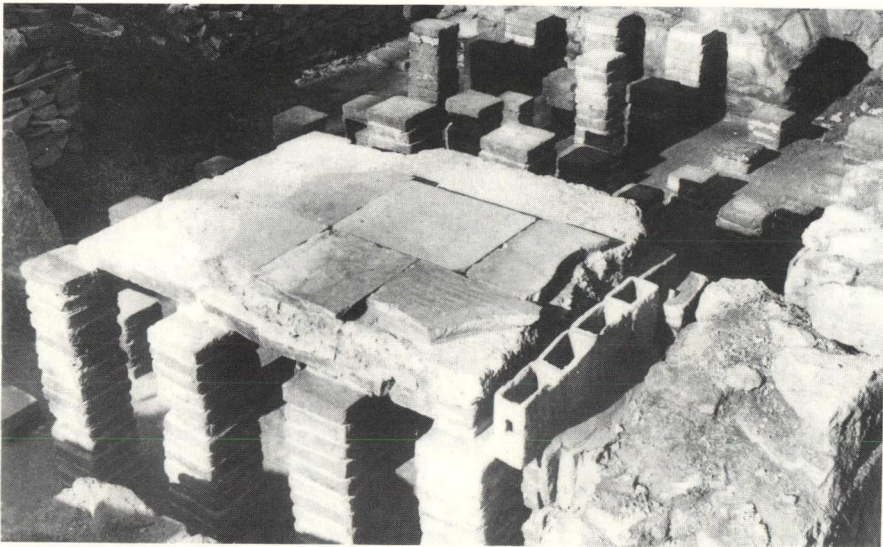


Fig. 4. L'hypocauste reconstitué de la salle (B). A l'arrière-plan, une des ouvertures (C) percées dans le mur 7.

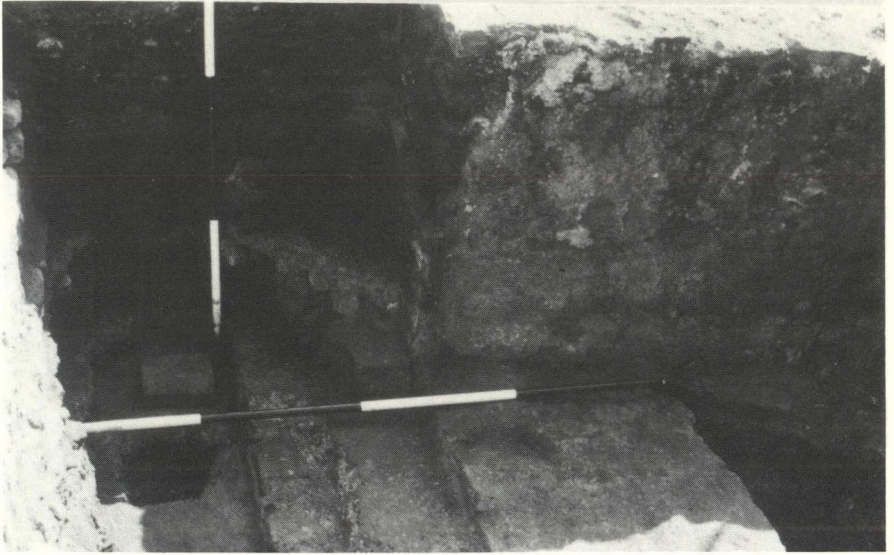


Fig. 5. Les trois états successifs de l'aile (A) : un carreau de pilette sur le premier béton, recouvert par un deuxième béton (visible à la pointe du jalon vertical). Un troisième béton repose sur des pierres disposées en épi. A l'extrémité droite du jalon horizontal, le départ de l'abside qui fut arasée.

L'essentiel des efforts du Service des Fouilles⁸ s'est porté sur un terrain situé à une centaine de mètres de l'église, dans le jardin de la ferme Henry (Fig. 1) où depuis 1972, nous nous employons à dégager un bâtiment particulièrement imposant (Fig. 2). Dans l'état actuel, il mesure 20 mètres de long sur 21 mètres de large environ. Il se composait, à l'origine, d'une grande salle sur hypocauste (A) prolongée par une abside, d'une salle de même importance (B) dont le sol était recouvert d'un carrelage et d'une troisième aile, terminée elle aussi par une abside (C).

Le plan initial subit par la suite de profonds remaniements, dont il n'est pas possible, faute d'éléments chronologiques probants, de préciser les époques. Une première modification intervint lorsqu'on voulut augmenter le nombre de salles chauffées : on transforma la grande pièce (B) en hypocauste et on lui adjoignit une nouvelle pièce (D) construite, elle aussi, sur hypocauste. Ensuite, le *prae-furnium* (P₁), qui n'était sans doute plus suffisant pour chauffer toutes les salles, fut transformé en hypocauste tandis qu'un autre *prae-furnium* (P₂) était aménagé sur le flanc nord de l'édifice (il est en cours de dégagement). Ce foyer alimentait donc la salle (A), la salle (B) par trois bouches de communication percées dans le mur 7 (a - b - c) et la salle (D) par deux couloirs aménagés dans le mur 8 (d - e). C'est à la même époque que l'abside de la salle (A) fut arasée et transformée elle aussi en hypocauste (Fig. 5).

A une époque postérieure — c'est sans doute le témoignage d'un déclin — on décida de désaffecter tous les hypocaustes ; on conserva toutefois une salle chauffée à l'ouest du bâtiment (E) alimentée par le *prae-furnium* P₃ : le mur 11 fut arasé et remplacé par le mur 5 de manière à agrandir l'espace chauffé (Fig. 3). Dans le même temps, on divisait la salle (A) en trois pièces par deux murs de refend (murs 21-22). Notons aussi que la dernière salle chauffée (E) fut, à son tour, abandonnée comme le prouve la présence de pierres cimentées et disposées dans l'ouverture du *prae-furnium* (P₃).

La liaison entre l'aile (C) et les deux autres ailes du bâtiment n'est pas très claire. On n'a pas retrouvé sur le flanc sud la trace d'un *prae-furnium* — il faut toutefois préciser que cette zone n'a pu être fouillée systématiquement étant donné la présence d'arbres fruitiers que, selon le désir des propriétaires, nous avons voulu respecter. Il est possible que l'hypocauste de cette salle (C) ait été aménagé en même temps que celui de la pièce (E) et qu'il dépendait du *prae-furnium* (P₃) ; il faudrait envisager, dans ce cas, l'existence d'une bouche de communication entre les deux hypocaustes, située dans l'angle formé par les murs 3 et 5. La présence d'une couche imposante de suie à cet endroit — environ 20 cm — et le mauvais état de conservation des deux murs — quelques assises seulement — permettent de le supposer. Mais une autre solution peut être plus valablement, semble-t-il, proposée : l'hypocauste de l'aile (C) aurait été construit à la même époque que le deuxième *prae-furnium* (P₂) et il aurait été en communication avec l'hypocauste de l'aile (B). En effet, le mur 3 qui sépare ces deux salles chauffées était fortement endommagé sur une longueur de 2,50 m. Il pouvait y avoir à cet endroit, dans l'axe du *prae-furnium*, une ouverture permettant le passage de l'air chaud. Dans ces conditions, les murs de refend 5 - 17 - 21 - 22 seraient contemporains.

Ni l'examen des monnaies, effectué par Mademoiselle Lallemand du Cabinet des médailles, ni celui de la sigillée auquel s'est livré G. Raepsaet, ne permettent de dater précisément les remaniements successifs. On peut cependant affirmer que la première

⁸ Ces travaux ont été menés en étroite collaboration avec le conservateur du Musée Gaumais, Monsieur E.P. Fouss, auquel vient de succéder Monsieur G. Lambert.

phase de construction se situe au milieu du I^{er} siècle⁹. Les grandes transformations qui ont pu être observées et qui sont le témoin d'une prospérité certaine du *vicus* peuvent être datées, si on considère la céramique sigillée, du milieu du II^e siècle environ. Quand le bâtiment fut-il abandonné? Jusqu'à présent, aucun tesson de sigillée n'est postérieur au milieu du III^e s. Par contre, les monnaies reportent l'occupation jusqu'au troisième quart du III^e s. (Notons aussi la présence d'une monnaie du IV^e s. mais qui fut retrouvée dans les remblais).

Reste le problème de la destination de ce bâtiment. Si on considère son emplacement voisin de l'église Saint-Martin, ses dimensions imposantes, la qualité de la construction — l'hypocauste de la salle (B), le mieux conservé, présente des pilettes d'une hauteur exceptionnelle¹⁰ —, la richesse des matériaux (marbre de la vallée de la Meuse, pierre du Jura (?), mosaïque dans l'abside de la salle (A), etc.), on doit, semble-t-il, écarter l'idée d'un édifice privé. Le nombre élevé de salles chauffées, permet de suggérer, bien que jusqu'ici aucune adduction d'eau n'ait été repérée, qu'il s'agissait d'un établissement thermal. Peut-être pourrions-nous, au cours de la campagne de cet été — exploration sur le flanc nord, à l'extérieur du périmètre de l'édifice — retrouver l'un ou l'autre élément qui puisse fournir une réponse à cette question.

P. DEFOSSE-S. MATHIEU

BINCHE. REFUGE DE L'ABBAYE DE BONNE-ESPÉRANCE

Depuis quelques années, l'archéologie urbaine émerge lentement en Belgique. Si notre pays reste encore fort en retard sur les pays scandinaves, la Grande-Bretagne ou les Pays-Bas où des cités, toujours plus nombreuses, possèdent leur archéologue officiel, on note néanmoins, ces derniers temps, un certain nombre d'initiatives intéressantes dont les moins spectaculaires ne sont pas l'instauration d'un service communal des fouilles à Gand et la publication du résultat des fouilles d'Anvers dans un important volume du Crédit Communal de Belgique.

Le Service des Fouilles de l'Université Libre de Bruxelles a joué dans ce domaine un rôle important puisque, dès sa création, il s'est attaqué à la fouille de différents ensembles au centre de Namur et ce, malgré un manque de moyens financiers évident. Les résultats de ces travaux constituent une contribution importante à la connaissance de la ville au Bas-Empire et au Moyen Age.

Il devait appartenir à la Ville de Binche, une cité tout imprégnée de tradition et d'histoire, de prendre une initiative hardie dans le domaine des fouilles urbaines dans la région wallonne du pays. Sous l'impulsion de la Commission pour la Protection du Patrimoine Historique et Archéologique de Binche (COPHAB), avec le soutien actif du Collège des Bourgmestre et Echevins, de la Société d'Archéologie de Binche et du Rotary Club de la Ville, les démolitions nécessaires dans l'îlot des Caves Bette furent mises à profit pour explorer systématiquement ce secteur très important de l'ancienne

⁹ Un fragment de sigillée d'origine italique (Pise), retrouvé dans le jardin Henry est le « témoignage le plus précoce connu de l'occupation romaine » à Vieux-Virton (cf. G. RAEPSAET, *Un fragment de plat du Service II de Haltern à Vieux-Virton (Saint-Mard)* dans *Le Pays Gaumais*, 38-39, 1977-78, p. 23-24.

¹⁰ A la demande de M. Fouss, nous avons reconstitué partiellement cet hypocauste (Fig. 4).

ville de Binche. L'encadrement archéologique fut assuré, sous la direction du Professeur P. Bonenfant, par un représentant du Service S.O.S.-Fouilles d'une part, par le Service des Fouilles de l'U.L.B. d'autre part.

Le site de Binche présente des qualités défensives évidentes. Tout au sud de la ville, le cours de la Samme s'est heurté à des bancs rocheux, ce qui a déterminé un relief en éperon très accusé. A condition de barrer l'éperon vers le nord, on pouvait disposer d'un site défensif de qualité. Si les remparts « extérieurs » de Binche sont relativement bien conservés, quoique fortement restaurés sans publication des observations faites lors des travaux, la barrière nord du site d'origine nous est particulièrement mal connue, si pas inconnue. D'autre part, vers l'est, à l'endroit où la Samme s'écarte de la ville, en un mot, vers la rue Saint-Paul, l'articulation des défenses est, elle aussi, peu précisée. L'endroit présente un réel intérêt, puisque c'est là que la première enceinte de Binche, qui a presque totalement disparu, devait venir s'accrocher aux défenses de l'éperon sur lequel se trouvaient les bâtiments comtaux. C'est là aussi que les éventuelles défenses septentrionales du domaine comtal devraient aboutir. Le site peut donc soit clarifier nos connaissances sur Binche en confirmant certaines hypothèses, soit obliger à une remise en cause fondamentale de celles-ci, dont une bonne partie remonte encore à l'histoire de Binche de Théophile Lejeune, un ouvrage presque centenaire, soit à des travaux d'histoire urbaine procédant encore directement des vues de Pirenne.

Il ne nous appartient pas, ici, de dresser un rapport de l'ensemble des fouilles. Nous nous bornerons à renvoyer à la notice de F. André (*Activités 79 du S.O.S.-Fouilles*, 1/1980, Bruxelles, 1980, p. 130-138). Nos recherches ont rapidement abouti à distinguer plusieurs groupes de murs et de constructions. Il y a tout d'abord une série de murs et de constructions dont l'âge ne dépasse pas 150 à 200 ans et qui constituent le dernier état d'occupation du site. Ensuite, il faut tenir compte de murs antérieurs à l'incendie de 1553 mais qui marquent déjà une importante phase de lotissement du site. A cet égard, les différentes stratigraphies, les orientations, les superpositions de murs à partir du tracé actuel de la rue des Promenades sont du plus haut intérêt. Plusieurs lignes génératrices de divisions parcellaires apparaissent déjà. Il importe de les dater. Enfin, et surtout, il importe de s'arrêter à un groupe de bâtiments extrêmement complexes dont nous ne donnons, ici, qu'une explication schématique. Soit donc :

1. — Une très belle maison en briques, refuge de l'abbaye de Bonne-Espérance, construite au XVI^e siècle par l'abbé dont les armes figurent encore sur des briques émaillées de la façade. Cette construction s'appuie sur 2 qui lui est donc antérieur.

2. — Une construction de plan assez complexe, mais qui est organisée à partir d'un grand carré central, largement ouvert par de grands arcs brisés, soigneusement construite en moellons de Bray et reposant sur de solides piliers.

3. — Une construction soignée où de nombreuses reprises de maçonnerie se laissent repérer. Telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui, cette construction affecte un plan carré. Certains des piliers de la structure 2 viennent s'appuyer sur 3 qui est donc plus ancien. L'épaisseur des murs de 3 varie de 0,7 m à 1,4 m (pour les détails, on se reportera à la publication définitive). A l'intérieur, subsistent encore deux niveaux pavés de briques (remaniement) et voûtés chacun de quatre voûtes d'arête retombant sur un pilier central. Or, il apparaît nettement que les corbeaux qui soutiennent le linteau en mitre de la porte menant au niveau inférieur du bâtiment sont solidaires d'un massif de maçonnerie qui est, lui-même, étranger au corps du bâtiment et par conséquent plus tardif que celui-ci. De ce fait, il apparaît que l'accès au niveau inférieur du bâtiment n'est pas original. La même observation peut être faite, mais moins nettement, pour la porte qui mène au niveau supérieur. Dès ce moment, dans l'état actuel avec voûtes,

toute communication entre les niveaux du bâtiment devient impossible, ces communications se faisant actuellement par l'extérieur. Un examen des voûtes du niveau supérieur montre que les culots, sur lesquels ces voûtes retombent, ne font pas partie de l'appareil original du mur et que c'est uniquement dans l'appareillage des voûtes, retombées et culots que l'on a utilisé comme charge du mortier de l'ardoise. Ces indices doivent être complétés pour le niveau inférieur. On peut cependant déjà conclure qu'à l'origine, l'ensemble ne devait pas être voûté.

Se basant sur la Chronique de Gislebert de Mons et sur des textes postérieurs, Lejeune, il y a près d'un siècle, à une époque où la castellogie balbutiait encore, puis Devreux, se fondant d'ailleurs sur les écrits de son prédécesseur, ont essayé de situer le « donjon » comtal de Binche. L'emplacement choisi se trouve dans le parc, là où, au lieu d'une tour ronde, se trouve un bâtiment carré. On se doit donc maintenant de vérifier si ces textes confirment ou non la localisation de Lejeune reprise par Devreux. Il apparaît alors que de l'église au donjon, le tracé couperait en deux un terrain dont nous savons bien qu'il est toujours demeuré propriété comtale et où des documents du XIV^e siècle placent des dépendances de l'hôtel comtal. D'autre part, la concession comtale amènerait alors la désaffectation sans remplacement d'un important segment de l'enceinte. Une étude architecturale du « donjon » de Lejeune et Devreux nous a, par ailleurs, convaincu que ce « bâtiment » était, en fait, ajouté très tardivement à l'enceinte.

Il importe maintenant d'essayer de repérer d'autres sites possibles pour le « donjon ». En bonne méthode, il faudrait se livrer à une critique qui viserait à isoler des groupes de documents homogènes et dans le temps et dans leur provenance, pour réaliser cette identification. Ainsi, on souhaiterait ne pas devoir utiliser un texte binchois du XIV^e siècle et un autre texte bourguignon du XII^e siècle, mais uniquement des documents provenant d'une même origine dans l'espace et dans le temps. On aimerait ne pas être obligé à aligner côte à côte un dessin de l'époque moderne et un censier médiéval. Malheureusement, notre richesse en textes n'est pas telle qu'elle nous permette de suivre cette méthode souhaitée. De quoi disposons-nous ? D'un premier ensemble constitué par la Chronique de Gislebert de Mons, d'un autre formé par les actes concernant le refuge de Bonne-Espérance avec en son sein les deux documents comtaux de 1286 et de 1289, et d'une série de mentions apparemment plus éparées que nous reprendrons plus en détail dans notre thèse de doctorat. On peut en retirer l'impression que le « donjon » s'est trouvé au moins en mitoyenneté entre la propriété comtale et celle de Bonne-Espérance, puisque les prédécesseurs de l'abbaye jouissaient de droits d'usage considérables dans les caves du « donjon ». Certains textes des XIV^e et XV^e siècles confirment cette manière de voir. Toutefois, il serait imprudent de vouloir s'avancer trop vite et trop loin. Car un document de 1427 situe le refuge de Bonne-Espérance près de la basse-cour de « la salle condist le doignon ». A interpréter ce texte, un des documents de l'administration de Jacqueline de Bavière, on devrait conclure que la salle de Binche est identique au donjon. Quoique difficile, cette identification n'est pas impossible a priori. Mais si on l'accepte, on réfute en doute tous les résultats des recherches sur le « palais » comtal antérieur à celui de Marie de Hongrie. De plus, on serait alors obligé d'admettre que les caves de la « Salle » avaient été cédées.

En un mot, on crée, en voulant interpréter ce texte à la lettre, des difficultés telles que l'on est amené à réfléchir sur l'exactitude même de l'assimilation salle = donjon, et à se demander si l'on a eu toujours, à Binche, une idée bien claire de ce qu'était le « donjon ».

La notion même de donjon, pas plus que celle de castrum, n'est complètement claire. De toute façon, le mot n'implique pas à lui seul tel ou tel type de fortification. C'est ici qu'il faut remarquer que le terme donjon n'apparaît à Binche qu'au XIII^e siècle, que la description des fortifications hennuyères par Gislebert ne permet pas de supposer qu'il ait existé, à Binche, une fortification isolée du type de la Tour Burban. L'archéologue est en droit de se demander si Binche a réellement connu un de ces sombres et inhospitalier donjons, chers à nos grands-parents. Nous ne le croyons pas. Et il nous semble que les différences profondes que l'on peut observer, tant dans les sites de Binche et d'Ath que dans la genèse des deux localités, rendent bien compte des différences profondes dans la typologie de leurs fortifications.

Ces quelques remarques ne prétendent pas épuiser le sujet. L'archéologue et l'historien travaillent d'après des documents et se plient à ces derniers plutôt qu'à des théories abstraites. Les fouilles de Binche se poursuivent et nous restons attentif à tout ce que le sol voudra bien nous révéler du passé de cette importante cité hennuyère.

M. DE WAHA

LE CHÂTEAU DIT D'EGMONT À LA HAMAIDE

(Pr. du Hainaut, ardt. d'Ath, ct. de Frasnes-les-Buissenal ; l'ancienne commune de La Hamaide est fusionnée à Ellezelles).

Situé entre Renaix, Flobecq, Lessines et Ath, le village de La Hamaide se trouve à la frontière des comtés de Hainaut et de Flandre, dans des terres disputées entre les deux principautés (Terres de débat). Une famille assez importante, semble-t-il, y est établie dès le XII^e siècle. Gérard de La Hamaide est mentionné par Gislebert de Mons comme pair de Mons pour son fief de Rebaix. Il accompagne en 1191 Baudouin de Hainaut à la diète de Worms. L'histoire de La Hamaide est mal connue. On ne dispose, en effet, que d'un ouvrage vieilli et fort anecdotique, celui de l'abbé Meunier. Malheureusement, la destruction des Archives de l'Etat à Mons, en 1940, fait de ce livre la source obligée de toute étude sur La Hamaide.

La Hamaide s'enorgueillit d'avoir vu naître le comte Lamoral d'Egmont, victime de la répression du duc d'Albe. Madou a laissé une lithographie de ce château qui a dû être démolie vers le milieu du siècle passé. La perspective de fouilles à La Hamaide prometait d'être fort intéressante. Aussi, lorsque les propriétaires du terrain, les frères Dionkre, firent part de leur désir de voir reprendre, avec des garanties scientifiques, les fouilles d'amateurs menées vers 1970, M. Jean Dugnoille, conseiller scientifique du Musée vivant de La Hamaide et archiviste de la Ville d'Ath, n'hésita-t-il pas à consulter M. le professeur P. Bonenfant. Celui-ci accepta cette mission et nous demanda d'assurer avec lui la direction du chantier. Un Cadre spécial temporaire de trois terrassiers fut mis à notre disposition du 22 octobre 1979 au 21 janvier 1980. Les pluies abondantes de l'hiver 1979-1980 ainsi que quelques jours de gel contrarièrent considérablement les travaux. Le site est, en effet, assez humide, et la nappe aquifère se situe fort haut, même en temps normal. Il est d'ailleurs à craindre que la poursuite des travaux, permise par l'octroi d'un C.S.T. de six mois à partir de mai 1980, ne soit gênée à nouveau par des remontées de la nappe aquifère.

Le plan du château d'« Egmont », à savoir un plan rectangulaire avec tours d'angle pouvait, à première vue, faire penser à un édifice reconstruit au XVI^e siècle, mais à l'emplacement d'une forteresse du XIV^e siècle dont il aurait repris les dispositions. Cette hypothèse, pourtant plausible, pourrait être mise en doute par certaines découvertes. Des confirmations doivent cependant être encore apportées dans un ensemble devenu difficile à interpréter. En effet, la façade principale du château a été dégagée en 1970 par des amateurs qui ont travaillé en progressant parallèlement aux murs, ce qui constitue vraiment une erreur grave. Les possibilités d'observations stratigraphiques ont été ainsi considérablement réduites. Le matériel recueilli en 1970 a été en partie dispersé. De toute façon, il n'existe à son sujet aucun rapport de fouille précis, les pièces ne sont pas marquées et leur provenance exacte est inconnue.

La campagne de fouille de 1979 avait pour but de reconnaître le terrain en des endroits qui n'avaient pas été touchés par les fouilles précédentes et leurs déblais. On se proposait de couper le site par deux systèmes de tranchées perpendiculaires, attaquant l'éminence de La Hamaide comme une tombelle.

La tranchée 1 (30 × 2 m) recoupait les douves et le mur d'enceinte. Elle devait fournir des indications sur l'intérieur des bâtiments. Très rapidement, une moitié de cette tranchée fut inondée suite au mauvais drainage de la prairie. Néanmoins, on put constater que le mur d'enceinte du château était d'une venue, que le tertre avait été arasé jusqu'au niveau des fondations du bâtiment, qu'un contrefort avait été ajouté par après à cet endroit et que postérieurement encore, un mur de briques avait été construit en avant du mur d'enceinte séparant l'espace initial des douves en deux. Aucune trace d'un mur parallèle à l'enceinte ne se marque vers l'intérieur du château.

Il importait, dès lors, de vérifier si le reste du site allait se montrer aussi stérile. Une tranchée 2 fut donc ouverte. C'est un des bras de la croix initialement projetée. En ce qui concerne les observations relatives au château représenté par Madou, les résultats furent décevants. Toutefois, en raison de la présence dans la tranchée 2 de vestiges antérieurs intéressants, il fut décidé de reporter les observations concernant ce château sur une tranchée 3 qui recouperait également une zone touchée par les fouilles antérieures, mais où apparaissent des éléments muraux. Dans la tranchée 3, nous avons pu recouper le mur intérieur du château et déterminer ainsi la profondeur de l'aile de façade. L'autre zone de la tranchée 3 nous a donné quelques traces de bâtiments, pratiquement sans fondation, s'enchevêtrant, mais ne pouvant appartenir à une structure parallèle ou perpendiculaire au mur découvert dans la tranchée 1.

Nous nous devons de vérifier l'angle supposé entre le mur intérieur de l'aile de façade et celui de l'aile en retour. Deux difficultés surgissaient. D'une part, le niveau de la nappe aquifère interdisait de travailler près de la tour, d'autre part, le terrain avait été en partie bouleversé en 1970, rendant impossible le tracé rigoureux de tranchées ou de carrés. Nous avons choisi d'isoler une zone « contaminée », de procéder à la rectification de ses limites en les inscrivant dans le quadrillage général et de la nettoyer des terres suspectes (terres en place ? et déblais mêlés).

Les perturbations apportées à cette zone 4 sont d'autant plus regrettables qu'un certain nombre d'articulations se dessinent.

Deux structures apparaissent à première vue dans la zone 4.

1. — Le mur B a un parement en pierre, mais à l'exception de celui-ci, tout le reste du mur est en briques. On ne pourra poursuivre l'étude de ce mur que lorsque la nappe aquifère aura baissé.

2. — Le mur A a parement de pierre et corps de pierre. Nous nous trouvons devant le mur de façade du château et la clôture de l'aile principale, dont le mur intérieur avait déjà été repéré en 3. En deux endroits, des « remaniements » de brique apparaissent.

Le mur B a été collé contre le mur A. La jonction est très nette. Mais en observant la face X-X' de A, on constate que le blocage de moellons, noyés dans le mortier, apparaît au niveau supérieur, tandis qu'en dessous, la brique est visible. Celle-ci peut soit résulter d'une reprise en sous-œuvre locale, comme lors de la construction de B, soit appartenir à la campagne de construction du mur A. Nous avons donc dû nous résoudre à démonter à cet endroit le mur A sur RSTU. Il est bien apparu que la brique s'étendait sur toute l'épaisseur du mur, en cet endroit.

Cette observation aura des conséquences importantes pour la suite des fouilles. L'état d'un parement n'est pas un signe auquel il faut attacher une grande signification. Une fois encore, et contrairement à une opinion très répandue, la brique n'est pas nécessairement plus récente que la pierre. Les murs en élévation ne sont pas nécessairement homogènes. Il faudra donc procéder régulièrement à des démontages.

Il nous faut maintenant approfondir les tranchées 1, 3, 4 et 5 dès que l'état de la nappe aquifère le permettra et accorder une attention toute spéciale à la structure des murs. Actuellement, trois structures peuvent être observées. Aux tranchées 1 et 5, murs à parement de pierre appareillé et blocage de moellons. Très rares éléments de brique dans la tranchée de fondation. Dans la zone 4, on rencontre, comme en 3, un mur à parement de pierre, blocage de pierre mais comprenant aussi un certain nombre d'assises de brique. Un mur à parement de pierre et corps de brique apparaît aussi à la zone 4.

Les datations se révèlent très malaisées. A l'intérieur de la zone 4, où une articulation importante s'observe, il n'existait plus de terrain archéologique non perturbé jusqu'au niveau du pavement de la cave du château lithographié par Madou. Quant aux autres murs, ils n'ont pratiquement pas de tranchée de fondation et ce pour une raison que nous indiquerons bientôt. Enfin, quoique très près du niveau actuel de l'humus, nous nous trouvons déjà à la hauteur du pavement des caves du château détruit au XIX^e siècle. Et il y a peu d'espoir de trouver plus bas d'autres pavements. Il faudra donc accorder pour les datations une attention toute spéciale aux critères d'ordre architectural, et en particulier aux comparaisons des formats des briques, une discipline pour laquelle on est encore assez démuné dans notre pays.

La tranchée 2 a permis de mettre à jour les restes d'un très large fossé dont l'orientation est totalement différente de celle du château postérieur. Les parties inférieures de ce fossé contiennent encore un certain nombre d'éléments de bois plus ou moins bien conservés et quelques pierres. Il apparaît, malheureusement à la lecture du profil, que la remontée de ce fossé se situe pratiquement au niveau du sommet actuel du tertre, et que par conséquent, nous risquons de ne plus retrouver grand chose de l'habitat associé à ce fossé. La terre, qui forme les versants de ce fossé, est une terre rapportée. Nous nous trouvons fort probablement devant une motte. Quand on a constitué le château en pierre, on a tout simplement arasé la motte et c'est cette situation qui explique la faiblesse des tranchées de fondation vers l'intérieur du château. Rappelons que les travaux vers l'extérieur sont freinés par le double obstacle des déblais des fouilles de 1970 et de la nappe aquifère.

Sous le versant du fossé, apparaissent plusieurs pieux verticaux de calibres différents ainsi que des fascines. De la céramique, qui doit être analysée, et des traces de charbon de bois ont été retrouvées en association avec ces pieux. Il est donc établi que

sous la motte a existé un autre établissement, une autre motte plus ancienne. L'orientation de ces deux établissements apparaît comme totalement indépendante des constructions postérieures.

Il semble donc que La Hamaide présente au plan typologique des similitudes avec le site de Wodecq, à quelques kilomètres, où la carte de Ferraris repérait encore la forme circulaire typique d'une motte.

Cette première campagne de fouilles à La Hamaide ayant été menée, par la force des choses en hiver, un certain temps a dû être consacré à la construction d'abris de fouille, tandis que les intempéries ont également coûté plusieurs jours de travail. Néanmoins, les résultats acquis sont encourageants et justifient amplement la poursuite de la fouille.

M. DE WAHA

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., 110 i, 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 1979 *

a) THÈSES DE DOCTORAT

Sous-section Antiquité

DEFOSSE, Pol — Etudes sur Pérouse étrusque, de la fin du IV^e siècle au début du I^{er} siècle avant notre ère : territoire et urbanisme, *directeur* : M. M. Renard.

Sous-section Civilisations non-européennes

GRAULICH, Michel — Mythes et rites des vingtaines du Mexique Central préhispanique, *directeur* : M^{me} A. Dorsin角度.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Sous-section Préhistoire/Protohistoire

HUYSECOM, Eric — Les sépultures mégalithiques en Belgique. Dolmens et allées couvertes, *directeur* : M. P. Bonenfant.

MARIEN, Michel — Le néolithique à Han-sur-Lesse (Musée de la S.A. des grottes de Han), *directeur* : M. P. Bonenfant.

* Je tiens une nouvelle fois à remercier Madame J. Friand, secrétaire de la section d'H.A.A., qui a bien voulu établir cette liste et qui, avec une rare efficacité, s'est chargée de certains problèmes matériels relatifs à la chronique.

Sous-section Antiquité

PIÉRARD, Annie — Contribution à l'étude de l'œuvre d'Antiménès et de son cercle. Aspects de l'iconographie d'Héraklès, *directeur*: M. Ch. Delvoye.

SEVERS, Luc — La villa belgo-romaine de Basse-Wavre. Etude du matériel archéologique et essai d'interprétation chronologique, *directeur*: M. P. Bonenfant.

Sous-section Moyen Age/Temps modernes

DUDANT, Anne — Peinture murale du XVI^e siècle en Belgique. Forêt-Trooz (province de Liège), *directeur*: M. P. Philippot.

Sous-section Art contemporain

BAILLET, Nicole — L'influence du mouvement symboliste sur le décor de théâtre en France à la fin du XIX^e siècle, *directeur*: M. P. Hadermann.

BRIGANTE-COLONNA, Angela — Les Macchiaioli, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

CORDIER, Robert — Recherches et aspects scientifiques dans l'œuvre de Charles Delporte, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

DELIENS, Dominique — L'enfant dans la peinture belge contemporaine, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

DERMINE, Gaëtane — Henri-Victor Wolvens. Essai de monographie, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

DHEERE, Antoinette — Peinture murale en Belgique, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

FAUCONNIER, Véronique — Le groupe Maka, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

GAILLIARD, Patrick — Jean-Jacques Gailliard, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

GÉRARD, Fabien — Pasolini ou le mythe de la barbarie, *directeur*: M. Trinon.

JANSSENS-CASTEELS, Dany — Henri Storck et le film sur l'art en Belgique, *directeur*: M. Trinon.

JORDENS, Chantal — Etude monographique: Eugène Simonis (1810-1882). Pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

KLEIN-BAYER, Hélène — Armand Simon, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

LANGUILLIER, Daniel — Les productions picturales et les dessins de quelques malades mentaux et leurs rapports avec le surréalisme, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

LECHAT, Marie — Imogen Cunningham. Le portrait dans la photographie, *directeur*: M. P. Hadermann.

LETEN, Sabine — Charles Doudelet, illustrateur, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

MAYER, Georges — Etude de quelques influences des thèmes de l'œuvre d'Edgar Allan Poe sur l'art belge, de la période symboliste à René Magritte, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

MOINS, Philippe — L'art et la machine en Belgique, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

MORELLI, Lorenzo — L'œuvre gravé de René Carcan, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

OGONOVSKY, Judith — Csontvary (1853-1919), ce peintre hongrois injustement oublié en Europe occidentale, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

ORLOFF, Sophie — Un demi-siècle de sculptures en céramique: naissance et évolution d'un genre vu au travers de 16 artistes belges, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

PLISSART, Anne-Michèle — La tapisserie contemporaine en Belgique, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Sous-section Civilisations non-européennes

BRION-HILGERS, Nicole — Musiciens et instruments de musique dans la miniature persane, *directeur*: M^{me} A. Destrée.

DE MOOR, Françoise — La peinture en Afrique noire, *directeur*: M.L. de Heusch.

DESMEDT-DE MOL, Christiane — L'artisanat au Rwanda, *directeur*: M. L. de Heusch.

FURNEMONT, Patricia — La tortue dans l'art indien. Symbolisme et iconographie, *directeur*: M^{me} A. Dorsinfang.

JACQMIN, Yves — L'Occident et l'art de l'Inde. Présentation de jugements critiques de Marco Polo à Rodin, *directeur*: M^{me} A. Dorsinfang.

NOGARET, Marc — Origine et symbolisme de l'art populaire dans l'Himachal Pradesh, *directeur*: M^{me} A. Dorsinfang.

VANHELLEPUTTE, Frédéric — Le chamanisme eskimo, *directeur*: M^{me} A. Dorsinfang.

Sous-section Musicologie

BOULARD, Marc — Facture instrumentale à Lierre au XIX^e siècle, *directeur*: M. R. Wangermee.

LHOIR, Joëlle — Un aperçu de l'enseignement actif de la musique, *directeur*: M. R. Wangermee.

MATAIGNE, Viviane — Les rapports entre musique et langage et les techniques vocales dans l'œuvre de Luciano Berio, *directeur*: M. R. Wangermee.

PHILIPPON, Charles — La musique militaire en Belgique (1830-1914), *directeur*: M. R. Wangermee.

UYLEBROECK, Marianne — Contribution à une étude ethnomusicologique de la chanson traditionnelle dans le Hainaut occidental, *directeur*: M. R. Wangermee.

VAN ENGELAND, P. — Pièces pour trois luths de J. Pacolini (1564). Etude et transcriptions, *directeur*: M^{me} U. Günther.

VAN NOEYEN, Annick — La cadence dans le concerto pour clavier jusqu'à Beethoven, *directeur*: M. R. Wangermee.

II. RÉSUMÉS DES THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1979)

Ces résumés ont été rédigés par les auteurs des travaux.

a) THÈSES DE DOCTORAT

1. P. DEFOSSÉ, *Études sur Pérouse étrusque de la fin du IV^e siècle au début du I^{er} siècle avant notre ère: territoire et urbanisme* (sous-section Antiquité; *directeur*: M. M. Renard).

Pérouse entre dans l'orbite romaine, sans doute en tant que cité fédérée, au tournant des IV^e et III^e siècles. Elle conservera une relative autonomie jusqu'au début du I^{er} siècle (en 84 a.n.è., semble-t-il, elle est inscrite dans la tribu *Tromentina*). Les limites de la cité ne sont guère faciles à préciser: celle qui semble la plus certaine était constituée par le Tibre. A l'Ouest, Pérouse étendait son rayonnement jusqu'au lac Trasimène. Les frontières Nord et Sud, beaucoup plus floues, pourraient coïncider avec des chaînes de collines et des affluents du Tibre. Le territoire de Pérouse, abondamment fouillé au siècle dernier, a fait connaître de très nombreuses nécropoles souvent mal localisées. Grâce aux archives, tant privées qu'officielles, on peut fournir une localisation cadastrale d'un certain nombre d'entre elles et mieux évaluer leur étendue, leur importance. La carte archéologique des sites amène à formuler trois constatations:

a. La zone septentrionale, plus accidentée — c'est le domaine de la moyenne et de la haute colline, voire même de la montagne —, fut nettement moins occupée. On peut parler d'un habitat dispersé dont la limite se trouve en dessous des 500 mètres d'altitude. Les zones méridionale et occidentale, où on a affaire à un paysage de plaine, ont livré les nécropoles les plus vastes et les plus riches. Dans quelques cas, on peut envisager — tant le nombre des hypogées est imposant — l'existence de petites communautés rurales.

b. La carte pédologique révèle que les nécropoles, seules traces d'un habitat, sont situées sur les meilleurs terrains agricoles du territoire.

c. En dessous de 200 mètres d'altitude, c'est-à-dire en bordure du Tibre, les sites sont extrêmement rares. Les habitants ont voulu éviter des zones marécageuses ou sujettes à des inondations ; la même constatation a pu être faite pour le Moyen Âge.

La ville — le site n'a jamais cessé d'être occupé — se dresse sur une colline qui commande la vallée du Tibre en amont et en aval. Cette position stratégique fut encore renforcée, à la fin du III^e siècle, par la construction d'une puissante enceinte (périmètre de 2930 m.) dont plusieurs tronçons ont été conservés. Aux six portes encore visibles aujourd'hui, on doit ajouter d'autres moyens d'accès, notamment une porte qui fut abattue au XVI^e siècle. L'examen détaillé de l'appareil permet de conclure, malgré quelques différences notoires, à une grande homogénéité de la technique de construction. Un fait remarquable qui soulève encore beaucoup de questions est celui de la présence de nombreuses marques de tâcherons incisées sur les pierres.

La comparaison avec d'autres sites étrusques et l'analyse de quelques textes permettent de suggérer que le paysage urbain de Pérouse s'inscrivait dans le cadre d'une organisation rationnelle et religieuse de l'espace : localisation de l'acropole au Nord et existence de deux axes principaux (Nord-Sud et Ouest-Est) en fonction desquels s'ordonnaient les autres axes.

L'importance et l'étendue des nécropoles, l'existence de plusieurs sépultures qui témoignent par leur architecture et leur décoration, de la puissance économique des grandes familles péruyennes, nous amène à conclure que la cité de Pérouse connut aux III^e et II^e siècles une ère de prospérité incontestable, fondée, semble-t-il, sur l'activité agricole et l'exploitation forestière.

2. Michel GRAULICH, *Mythes et rites des vingtaines du Mexique Central préhispanique*, 3 vol., XVIII-852 p., 73 fig. ; 1 vol. planches 1-122 (sous-section Civilisations non-européennes ; directeur : M^{me} A. Dorsinfang).

Les religions mésoaméricaines nous sont connues surtout par de très nombreuses descriptions de rites. Des mythes, par contre, il ne subsiste que des fragments. Leur étude m'a permis de reconstituer des récits cohérents, cependant qu'une analyse de type structuraliste a fait apparaître que ces récits, apparemment très différents, ne sont en réalité que des variantes d'un même discours. A l'origine des temps, les créatures vivent avec le couple créateur suprême dans un paradis où la mort est inconnue. A la suite d'une rupture d'interdit — les premières relations sexuelles, le plus souvent —, les créatures sont exilées sur la terre, dans les ténèbres, et la mort fait son apparition. Il faut le sacrifice d'un héros qui périt, ressuscite transformé en soleil et triomphe de la mort et de l'obscurité pour que soit rétabli le contact avec le couple suprême, pour que la lumière revienne dans le monde et que les créatures aient la possibilité de survivre après la mort. Ce schéma, qui se répète cycliquement, correspond à celui du jour : le paradis

des origines, c'est l'après-midi ; la rupture d'interdit, le coucher du soleil qui pénètre dans la terre et la féconde ; la conséquence est la tombée de la nuit ; le sacrifice du héros provoque le lever du soleil. Espace et temps étant étroitement liés, à ces trois parties du jour correspondent les trois demeures des défunts dans l'au-delà. D'autres rapports ont pu être dégagés. Ainsi, par exemple, l'année est assimilée à un jour, la saison des pluies étant la nuit et la saison sèche, le jour. Les autochtones, les sédentaires sont associés à la nuit, à la lune et à Vénus ; les nomades ou les nouveaux venus, au soleil ascendant du matin. L'analyse des mythes a permis en outre de mieux cerner certaines divinités et de fournir une interprétation nouvelle du sacrifice comme dette éternelle envers les créateurs, dette dont on ne s'acquitte qu'en mourant ou en faisant mourir à sa place des victimes humaines, voire des substituts. Il est apparu, d'autre part, que les récits concernant les Toltèques — récits généralement considérés comme historiques, au point de servir de base à toute la chronologie des périodes épiclassique et postclassique — sont en réalité fondamentalement mythiques. Il en va de même pour l'« histoire » des origines des Aztèques Mexicas.

La structure du calendrier des fêtes des 18 mois ou vingtaines de l'année solaire épouse exactement celle du mythe, dont les principaux moments sont réactualisés. Cependant, la chose n'a pu être démontrée qu'au prix d'une importante mise au point. Jusqu'à présent, ces fêtes, le plus souvent de caractère nettement agricole, ont été interprétées en fonction de leur position dans l'année au XVI^e siècle. Or j'ai pu montrer qu'elles s'étaient progressivement décalées par rapport aux saisons, les Mésoaméricains ayant refusé d'adapter leur année de 365 jours à la durée exacte de l'année tropique. Il m'a dès lors fallu analyser les rites en fonction de leur position originelle, avant tout décalage, soit en 682 de notre ère. Du même coup, les rites mésoaméricains se révélaient bien plus anciens qu'on ne l'avait cru jusqu'à présent.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

1. Fabien GÉRARD, *Pasolini ou le mythe de la barbarie*, 1 vol. 126 p. ; 1 annexe de 123 photographies avec légendes (sous-section Art contemporain ; directeur : M. Trinin).

Cette étude s'attache à cerner l'image particulièrement originale de la « barbarie » telle qu'elle se profile dans l'œuvre mal connue et de plus, si souvent mécomprise, du poète-cinéaste italien Pier Paolo Pasolini, sauvagement assassiné dans la nuit du 2 novembre 1975.

D'*Accatone* (1961) à *Salo' ou les 120 journées de Sodome* (1975), en parcourant l'ensemble des réalisations de l'artiste, toujours éclairées par ses écrits et déclarations, nous suivons le cheminement profondément cohérent d'une pensée en perpétuel devenir, marquée dans la douleur par l'emprise irrésistible des valeurs « fallacieuses » et « exclusives » de la technocratie consumériste occidentale, sur l'univers archaïque paysan, ultime bastion de la sacralité, dépositaire privilégié des forces « authentiques » du passé et unique porteur des germes d'un avenir aux dimensions de l'homme.

Approche particulière, à travers laquelle se fait jour le concept d'une « barbarie » qui, à l'opposé de son acception usuelle évoquant d'emblée les génocides les plus atroces de l'Histoire, renoue en fait, par-delà les multiples dégradations sémantiques, avec l'étymologie première de ce terme choisi, et recouvre dans leur essence les peuples dits « périphériques », ces collectivités « en marge » dont la langue et la culture nous deviennent chaque jour plus étrangères, plus incompréhensibles.

Fondée sur une rigoureuse confrontation dialectique passé-présent, la position «corsaire» de Pasolini, primordiale quant à l'intelligence de sa démarche éthique, aboutit à la définition subtilement paradoxale d'un progressisme conservateur, proclamant sans relâche qu'il est indispensable de «regarder en arrière si l'on veut aller de l'avant».

2. Eric HUYSECOM, *Les sépultures mégalithiques en Belgique, dolmens et allées couvertes*, 1 vol. texte, 219 p., 23 fig.; 1 vol. planches, 44 pl. (sous-section Préhistoire/Protohistoire; directeur: M. P. Bonenfant).

Des vingt-huit sépultures mégalithiques répertoriées en Belgique, seules dix d'entre elles peuvent être considérées comme authentiques. Celles-ci se répartissent toutes au sud du sillon Sambre-et-Meuse et sont érigées dans des dépressions: vallée de la Semois, dépression de la Fagne-Famenne et sillon Sambre-et-Meuse.

Ce sont: le dolmen et l'allée couverte de Bouffioulx, celle-ci présentant une entrée triangulaire; le dolmen de Jambes, trilithe entouré d'un cercle de pierres; le monument de Martouzin-Neuville, taillé en partie dans la roche; la sépulture de Laviô, au plan indéterminé, qui livra un vase de type Seine-Oise-Marne ayant des parallèles en Bretagne et aux Pays-Bas; l'allée couverte de Jemelle dont le type de chevet se retrouve en Bretagne; le dolmen et l'allée couverte de Jemeppe-Hargimont, cette dernière, longue de quinze mètres, aurait contenu plus de deux cents squelettes; et, enfin, les deux allées couvertes de Wéris, formant un alignement avec les différents menhirs avoisinants et dont l'une a livré des tessons d'un gobelet «AOO» (civilisation des gobelets).

Aujourd'hui, seuls les monuments de Wéris et de Martouzin-Neuville sont visibles: ceux de Laviô, de Jemelle et de Jemeppe-Hargimont étant à nouveau enfouis, tandis que ceux de Bouffioulx et de Jambes sont définitivement détruits.

Le groupe des sépultures mégalithiques belges se situe géographiquement entre le groupe du bassin parisien et celui de Hesse-Westphalie. Cependant, malgré des parallèles évidents, les corrélations chronologiques entre ces trois groupes sont actuellement impossibles à établir.

3. Chantal JORDENS, *Etude monographique: Eugène Simonis (1810-1882). Pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique*, 169 p., 140 pl. (sous-section Art contemporain; directeur: M. Ph. Roberts-Jones).

Outre une biographie de l'artiste et un premier essai de catalogue, ce mémoire comprend une analyse stylistique des œuvres d'Eugène Simonis, intégrées dans une double problématique. La première, de tendance esthétique, consiste à relever les formes que revêt l'introduction de la libération romantique dans l'art sculptural de nos régions: une évolution dans le choix des sujets, qui se traduit par un goût permettant l'intégration dans le quotidien; une nouvelle coloration affective, abandonnant les sentiments élevés du classicisme pour un sentimentalisme à fleur de peau; l'attrait du pittoresque dans les poses et le travail du matériau...

Le second point de recherche consiste à mettre en évidence le rôle de l'environnement socio-politique. Travaillant dans les milieux de la riche bourgeoisie intéressée aux choses de l'Etat, Simonis devient par ses propres options un artiste «normatif», dont le rôle est considérable dans les sphères officielles de l'art, organisation des Salons, enseignement...

Inversément, le rôle du milieu est déterminant dans sa propre carrière. Il bénéficie de l'enthousiasme d'un jeune patriotisme qui veut se traduire par de glorieux monuments publics. Ses statues monumentales doivent faire le lien entre le style académique qui pose les normes de la sculpture et le goût du public qui désire un contact plus immédiat avec les personnalités statufiées. Chaque œuvre, s'insinuant difficilement entre l'art de masse et la création originale, résout à sa manière le problème de l'intégration du romantisme pictural à la sculpture.

4. Viviane MATAIGNE, *Les rapports entre musique et langage et les techniques vocales dans la Sequenza III de Luciano Berio*. 1 vol. 138 p., 8 pl. (sous-section Musicologie ; directeur : M. R. Wangermee).

Commande de la radio de Brême, *Sequenza III* pour voix de femme a été composée en 1965-1966 et créée à Brême, en 1966, par Cathy Berberian (éd. Universal Edition, UE 13723 mi ; enregistrement wergo, WER 60021). Tout en n'étant pas une des œuvres vraiment les plus importantes de Luciano Berio, c'est celle qui pousse le plus loin les investigations dans le domaine de la voix, c'est-à-dire des techniques vocales et de toutes les possibilités d'expression inhérentes au souffle. C'est aussi une des œuvres allant le plus loin dans le traitement et la déformation du texte de base.

Après un examen approfondi des innovations techniques (notation, catégories d'attitudes, techniques vocales, etc.) et une analyse minutieuse de l'œuvre (analyse musicale, analyse du texte — poème de M. Kutter —, rapports entre l'emploi du texte et la structure musicale, indications expressives), on arrive aux conclusions suivantes :

a. La *Sequenza III* étend les limites techniques fixées au chant et à la voix par la musique « classique » : intégration d'éléments considérés, avant le XX^e siècle, comme indignes de pénétrer dans une œuvre musicale (parole, rire, bruits, etc.). Donc, beaucoup plus de possibilités expressives de la voix que dans le chant classique.

b. Les possibilités d'expression de la soliste sont élargies : elle peut accompagner son activité vocale par des gestes libres des mains et des mouvements du corps ; elle se laisse guider pour cela par les indications expressives. La distinction entre chant lyrique et chant dramatique n'est donc plus si nette.

c. Le chant de *Sequenza III* est étonnamment simple, organisé, mélodique ; la rhétorique en est un aspect important. Selon Pousseur, Berio réintroduit une détente, un art mélodique se basant sur des intervalles simples, toutes choses qui n'existaient plus dans la musique contemporaine.

d. Berio insiste souvent sur l'importance du concret. On retrouve ici cette préoccupation dans l'emploi des bruits (matériau concret) et dans les indications expressives qui renvoient à la vie courante et aux sentiments souvent contradictoires qu'on y éprouve. Un lien est donc établi entre le chant et le monde quotidien, donc entre l'art et la vie.

5. Georges MAYER, *Etude de quelques influences des thèmes de l'œuvre d'Edgar Allan Poe sur l'art belge de la période symboliste à René Magritte*. 1 vol. 177 p., 65 ill. (sous-section Art contemporain ; directeur : M. Ph. Roberts-Jones).

Si l'auteur de ce mémoire a choisi d'étudier l'influence d'Edgar Poe sur l'art belge, c'est parce qu'il lui est apparu qu'en nos régions, la transposition plastique des thèmes du conteur américain était représentative de tendances originales. L'extrême richesse de l'art et la variété de modes de l'œuvre de Poe allaient donner à des artistes très divers,

l'occasion d'y trouver les ferments de rêveries et les sources de variations plastiques qui se cristallisent en visions pures ou en images poétiques presque « mentales ».

Ainsi, étant donné le rôle que devaient jouer à la fin du siècle dernier des revues, des associations aussi actives que le Groupe des XX et la Libre Esthétique, la Belgique allait s'imposer comme centre d'influences artistiques et assurer le rôle de relais dans la diffusion internationale des thèmes de Poe. Cette étude insiste également sur une vision spécifique d'une nature perçue dans ses accents inquiétants. Il ne s'agit pas d'un choix arbitraire de l'auteur, mais du reflet de l'affinité intime qui devait infléchir des sensibilités d'artistes, tant symbolistes que surréalistes, vers une méditation plastique où la poétique poésque — avec toutes ses mystérieuses correspondances entre l'homme et un milieu donné — devait prolonger son écho.

Reçue de cette manière, l'œuvre de Poe ne pouvait que recouper, solliciter ou répondre, par les « climats » proposés, aux tendances et « pressentiments » d'atmosphère qui devaient infléchir, du symbolisme à René Magritte, certains axes de l'art de nos régions.

6. Philippe MOINS, *L'art et la machine en Belgique. Etude des rapports entre l'art et la machine essentiellement dans le domaine de la peinture, de 1918 à 1940*. 187 p. et 40 pl. (sous-section Art contemporain ; directeur : M. Ph. Roberts-Jones).

Ce travail tente de cerner les rapports complexes qu'entretient l'art avec le monde de la machine. Il s'ouvre sur un aperçu historique où, après avoir rapidement évoqué les origines déjà anciennes du problème en remontant aux prémices de la révolution industrielle, l'auteur détermine les apports successifs du machinisme à l'art, du XIX^e siècle à nos jours ; la démarche suivie se réfère peu à l'archéologie industrielle, pour prendre avant tout en compte les multiples réactions esthétiques au facteur machiniste et indique comment la machine, des figurations anecdotiques ou documentaires où elle se cantonnait, a progressivement investi tout le champ esthétique pour jouer un rôle important dans la crise des valeurs qui voit l'irruption des multiples « ismes » du XX^e siècle. Sans limiter l'énumération à des catégories étanches, l'étude recense les attitudes diverses (rejet, intégration, exaltation, dénonciation) pour aboutir à une approche du « mythe de la Machine » dans ses implications artistiques.

La seconde partie du mémoire, de loin la plus volumineuse, est consacrée à l'apport de la Belgique à une problématique largement internationale. En appliquant la démarche exposée dans la première partie et qui se voulait « diagonale », refusant une acception trop restrictive de la Machine, l'étude expose ce qui, dans le contexte historique et artistique du XX^e siècle, a pu donner naissance et favoriser le développement de réactions aussi diverses face à la machine, en prenant en compte les principaux courants (expressionniste, surréaliste et constructiviste) qui marquent l'entre-deux-guerres en Belgique. Un intérêt particulier est accordé à ce dernier mouvement, pour qui la machine s'avère l'élément décisif dans l'élaboration d'une esthétique nouvelle comme d'une attitude sociale différente, aux antipodes de « l'art pour l'art ». C'est dans ce contexte que l'auteur a procédé à l'analyse idéologique des revues qui constituaient l'épine dorsale de la « plastique pure » : *7 Arts* et *Het Overzicht*. L'accent est donc mis sur les nombreux écrits théoriques et critiques qui émaillent cette période de foisonnement artistique où l'action de quelques personnalités fut déterminante : les frères Bourgeois et Georges Linze, notamment.

A cette approche collective se superpose un tour d'horizon des individualités qui ont entretenu des rapports privilégiés avec la machine dans le domaine de la peinture, sans pour autant passer sous silence d'autres domaines, comme l'architecture ou les arts graphiques.

La conclusion provisoire de l'étude l'indique, cette approche très spécifique peut éclairer utilement les comportements artistiques contemporains, en montrant comment des articles appartenant à l'« avant-garde » ont sollicité à des fins diverses le contexte offert par la civilisation industrielle et ont en retour marqué de leur griffe l'esprit du temps.

7. Sophie ORLOFF, *Quarante ans de sculpture en céramique. Essor d'un genre vu à travers l'œuvre de seize artistes belges, de 1937 à 1978 (Essai)*. 1 vol. 194 p. ill. (texte, tableau, annexes) et 1 vol. 208 ill. (sous-section Art contemporain ; directeur : M. Ph. Roberts-Jones).

Ce mémoire présente une première approche approfondie de la sculpture en céramique belge, tendance sculpturale qui a pris depuis la seconde guerre mondiale, une importance particulière et qu'Eugénie De Keyzer (*La sculpture contemporaine en Belgique*. Bruxelles, 1972) a proposé d'isoler au sein de la sculpture belge contemporaine. Il consiste essentiellement en l'étude de l'œuvre de seize artistes belges : P. Caille, O. Strebelle, S. Nijns, A. de Vinck, J. Heylen, C. Dionyse, O. Landuyt, A. Pauwels, Y. Rhayé, S. Vandercam, L. De Pelsmaeker, W. Peleman, M. Joly, J. Vermeersch, O. Leloup et Chr. Leroy.

Dans l'introduction, on situe le sujet dans le contexte de la sculpture d'après-guerre ; on tente de définir les termes céramique, genre ; on aborde les notions d'assemblage, de polychromie sculpturale, d'objet. On y trace aussi un aperçu historique de l'évolution des métiers d'art aux XIX^e et XX^e siècles, et, plus spécialement, de la céramique, en soulignant comment celle-ci a pu prendre des dimensions sculpturales.

La période envisagée (1937-1978) est divisée en décennies. Chacune d'elles comprend l'analyse de l'évolution (jusqu'en 1978) de l'œuvre des artistes qui ont créé leurs premières sculptures en céramique au cours de cette décennie. Malgré la diversité des styles, cette analyse permet de dégager un caractère de la sculpture en céramique : l'ambiguïté résultant des dualités propres à ce matériau. En effet, la céramique, en tant que matière et technique, est, avant cuisson, une substance souple, et, après cuisson, une substance rigide ; elle est solide et fragile ; elle s'apparente et à la sculpture et à la peinture ; elle peut prendre l'apparence de tous les matériaux et ainsi donner l'illusion de ce qu'elle n'est pas. Plusieurs artistes qui y recourent, construisent leur forme par assemblage, procédé qui peut engendrer une ambivalence de signification. Cette ambivalence se retrouve dans la façon dont sont traités les sujets, que ce soit dans une seule œuvre ou dans l'ensemble des thèmes d'un artiste.

Il est justifié, dès lors, au sein de la sculpture belge contemporaine, d'isoler un genre en plein essor aujourd'hui, la sculpture en céramique qui, par l'ambiguïté qui lui est propre, se prête à traduire de façon privilégiée le monde de l'imaginaire.

8. P. VAN ENGELAND, *Pièces pour trois luths de J. Pacolini (1564). Etude critique et transcriptions*. 70 p. texte, 642 p. transcriptions (sous-section Musicologie ; directeur : M^{me} U. Günther).

Pacolini et sa musique nous furent connus il y a une décennie par la découverte d'une édition « Longe elegantissima... carmina », datée de 1564 (Zentralbibliothek Zürich). Celle-ci contient un répertoire en tablature française pour trois luths. Les instruments s'accordent : superius en sol (la), ténor en ré (mi) et bassus en do (ré). La même année, Viaera publia une partie de cistre pour certaines compositions de Pacolini : « Nova et elegantissima... composita ». Cet instrument nécessite un frettage diatonique et l'accord sol-fa-ré-do pour accompagner l'ensemble de luths.

Ce répertoire se compose de danseries groupées en suites (passemezo, padoana, saltarello) ou de danses isolées, essentiellement des saltarelli. Ces compositions semblent régies par le principe de l'improvisation. Celle-ci se base soit sur un ténor issu du XV^e siècle, soit sur une mélodie en vogue, souvent d'origine populaire, soit sur une basse harmonique ou enfin se présente sous la forme d'une variation sur un schéma précis. Ce recueil se distingue par l'emploi d'une ornementation abondante et nous offre ainsi un aspect pratique des règles en vigueur à l'époque. Deux pièces pour luth seul (une suite et une fantaisie) de Pacolini sont insérées dans le manuscrit n° 1400 de la Bibliothèque de l'Université de Lwow ; elles ont également été transcrites.

9. Frédéric VANHELLEPUTTE, *Le chamanisme eskimo. Problème du culte de l'ours*. 1 vol. 122 p., 13 pl., 2 cartes (sous-section Civilisations non-européennes ; directeur : M^{me} A. Dorsin角度).

Selon les croyances des Eskimo, les premiers habitants de la terre étaient tantôt hommes, tantôt animaux ; mais l'unité originelle fit place à la dualité historique. Si l'animal a conservé en lui-même le principe de l'ambivalence primitive, l'*inua*, l'homme au contraire ne le possède plus. Seul le chaman est encore capable de distinguer en l'animal son aspect humain et de se métamorphoser en animal.

Les rites observés à l'occasion de la mort de l'ours ont pour but d'apaiser l'*inua* particulièrement redoutable de la bête abattue et de provoquer son retour auprès de ses congénères afin qu'il puisse se réincarner en un nouvel individu.

Les différents interdits visent à éviter tout acte ou toute parole que l'*inua* de l'ours pourrait juger offensants.

A travers la littérature ethnographique et quelques dizaines de contes et légendes, il apparaît que l'ours confère le grand pouvoir chamanique (Eskimo du Nord de l'Alaska, Ammassalik, du Centre et du Labrador).

Lors de l'initiation, l'*inua* de l'ours accorde au néophyte chants et pouvoirs magiques ; désormais, l'esprit tutélaire assistera le chaman dans le rituel chamanique, il lui servira de « monture » pour le vol magique ou lui permettra de s'incarner dans un corps d'ours.

Symboles et représentations de l'ours tutélaire, les figurines, masques et amulettes constituent les accessoires des pratiques chamaniques.

A l'examen des « ours volants » au motif dit « squelettique », il semble que le culte chamanique de l'ours a connu sa plus grande importance dans la culture Dorset (800 av.-1300 ap. J.-C.).

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ENSEIGNANT EN 1979, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE

a) PUBLICATIONS EN 1979 (ET COMPLÉMENTS 1978)

Marie-Louise BASTIN

— *Art Songo. Oeuvres anciennes de l'art des Songo d'Angola*, in *Arts d'Afrique Noire*, 1979, n° 30, été, p. 30-43.

Pierre BAUDSON

— *Dialogue Pierre Cordier - Pierre Baudson*, in *Pierre Cordier, Chimigrammes*. Catalogue d'exposition, Paris, Bibliothèque Nationale, Département des Estampes et de la Photographie, 14 février - 31 mars 1979.

— *Les trois vies de Constantin Meunier*. Bruxelles, Banque Nationale de Belgique, avril 1979, 21 p., ill.

— *Les romans de Zola et la caricature de leur temps*, in *La Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1979, p. 69-94.

— *George Minne*, in *Le symbolisme dans le dessin belge - Het symbolisme in de Belgische tekening*. Bruxelles, I.B.M., 1979.

Jean BLANKOFF

— *A propos de deux textes inédits de Verhaeren sur la Russie*, in *Slavica Gandensia*, V, 1978, p. 23-38 (= *Belgian Contributions to the 8th international Congress of Slavists*).

— *Les icônes russes*, in *L'Eventail*, juillet 1978, p. 37-38; août 1978, p. 36-49; septembre 1978, p. 75.

— *A propos du cervidé dans l'art de l'Eurasie*, in *Revue des Pays de l'Est*, 1978, 2, p. 1-32.

— *Deux documents de Boris Godounov dans les Archives Générales du Royaume*, in *Archives et Bibliothèques de Belgique*, XLIX, 1978, 3-4, p. 621-629.

— *Les « portes d'or » de la cathédrale de Suzdal*, in *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves (de l'U.L.B.)*, XXII, 1979, p. 31-39.

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *Castello (Francisco di)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXI, 1978, p. 796-797.

— *Castello (Michele di)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXI, 1978, p. 797-798.

— *Arte italiana e arte antica*, in *Storia dell'arte italiana*, I, 3 (Turin, 1979), p. 3-68 et fig. 1-107.

— *Rubens in Italia. Il libro di Michael Jaffé e le mostre del Quadricentenario*, in *Prospettiva*, XVII, 1979, p. 64-74.

— *Rubens in Italia. Le mostre del Quadricentenario*, in *Prospettiva*, XVIII, 1979, p. 60-72.

— *Grotesques*, in *Dictionnaire de la peinture Larousse*, I (Paris, 1979), p. 772-773.

— *Loges de Raphaël*, in *Dictionnaire de la peinture Larousse*, II (Paris, 1979), p. 1902.

Charles DELVOYE

— *La nouvelle présentation des frontons d'Egine à la Glyptothèque de Munich*, in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, I, 1979, p. 6-15 et, sous une forme plus développée et avec une illustration plus étendue, in *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie Royale de Belgique*, 5^e série, LXV, 1979, p. 272-291.

— *Des icônes byzantines aux icônes bulgares*, in *Christianisme d'hier et d'aujourd'hui. Hommages à Jean Préaux*. Bruxelles, 1979, p. 41-64.

— *Le passage de l'architecture d'époque impériale romaine à l'architecture byzantine en Anatolie*, in *Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology*. Ankara, 1978, p. 455-465.

Pierre DE MARET

— *Luba roots. A first complete Iron Age sequence in Zaïre*, in *Current Anthropology*, XX, 1979, 1, p. 233-235.

— *Organisation de la recherche archéologique au Cameroun*, in *Rapport final de la première réunion des archéologues camerounais*. Yaoundé, 1979, p. 29-34.

Guy DONNAY

— *Politische Anspielungen in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts*, in *Perikles und seine Zeit*. Darmstadt, 1979, p. 379-394.

— (en collaboration avec Marc LEFÈVRE) *Une nouvelle muséologie*, in *L'avenir culturel de la communauté française (de Belgique)*. Charleroi, 1979, p. 17-26.

— (en collaboration avec Jacqueline CESSION-LOUPPE e.a.) *L'art des invasions en Hongrie et en Wallonie*. Catalogue d'exposition : Musée royal de Mariemont, 2 mars-16 avril 1979 (traduction hongroise : Székesfehérvár, 1979).

Marie FREDERICQ-LILAR

— *L'ancien hôtel vander Meersche et son décor rocaille*, in *Etudes sur le XVIII^e siècle*, V, 1978, p. 113-122.

— *La salle à manger de l'ancien hôtel de Coninck*, in *La Maison d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 40, décembre 1978, p. 88-104.

— *De Prive-architectuur in de Oostenrijkse Nederlanden*, in *Bijdragen tot de Bibliographie van de Geschiedenis van de Zuidelijke Nederlanden en het Prinsbisdom Luik in de 18de eeuw*. Contactgroep 18de eeuw. Bruxelles, 1979, p. 1-13.

— *De schilderkunst in de Oostenrijkse Nederlanden*, in *Bijdragen met betrekking tot de kunstgeschiedenis*. Contactgroep 18de eeuw. Bruxelles, 1979, p. 44-54.

— *Les influences françaises sur l'œuvre de Pierre-Norbert van Reysschoot*, in *Etudes sur le XVIII^e siècle*, VI, 1979, p. 21-28.

Michel GRAULICH

— (en collaboration avec Michèle DOPPÉE) *Une grande statue en terre cuite du Veracruz (Mexique)*, in *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, XLVIII, 1976 (Bruxelles, 1978), p. 35-48.

Ursula GÜNTHER

— *Problems of Dating in ars nova and ars subtilior*, in *L'ars nova italiana del Trecento*, IV (Florence, 1978), p. 289-301.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *Mone (Jean)*, in *Biographie Nationale*, XL, 2 (Bruxelles, 1978), col. 646-651.

— *Rapports d'esprit et de forme entre l'œuvre peint de van der Weyden et la sculpture de son temps, in Rogier van der Weyden-Rogier de le Pasture. Peintre officiel de la ville de Bruxelles, portraitiste de la Cour de Bourgogne*. Bruxelles, Musée Communal, 1979, p. 85-93 ; et *notices*, p. 173-177 (*idem*, éditions en néerlandais, anglais et allemand).

Paul HADERMANN

— *Le cubisme a-t-il influencé la littérature?*, in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, I, 1979, p. 66-82.

Michel HUGLO

— *Aux origines du trope d'interpolation : le trope méloforme d'introït*, in *Revue de musicologie*, LXXIV, 1978, 1, p. 5-54.

— *Les réformes de l'antiphonaire grégorien au IX^e siècle : Hélsachar, Agobard, Amalraire*, in *Culto cristiano e Politica imperiale carolingia*. Todì, Accademia Tudertina, 1979, p. 89-120.

— *Aux origines du tropaire-prosaire*, in *Actes du IV^e colloque des liturgies scandinaves à Lysebu (Oslo)*. Oslo, 1979, p. 53-65 (traduction anglaise, in *The Journal of the Plain-song and Medieval Music Society*, II, 1979, p. 2-15).

— *Abélard, poète et musicien*, in *Cahiers de civilisation médiévale*, XXII, 1979, 4, p. 349-361.

Victor-Gaston MARTINY

— *Archives d'architectes et de sociétés d'architectes et la connaissance du développement urbain*, in *Colloque « Sources de la géographie historique de la Belgique »*. Bruxelles, 25-27 avril 1979. Résumé des communications. Bruxelles, 1979, ad Martiny et in Catalogue de l'exposition *Sources de la géographie historique*. Bruxelles, 1979, p. 45 (*idem*, édition en néerlandais).

— *Comment choisir son architecte*, in *L'Echo de la Bourse*, 26 avril 1979, p. II.

— *Bruxelles, un urbanisme difficile*, in *U. 2000*, n° 20, juin 1979, p. 42-44, ill.

— *L'architecture à Bruxelles au temps de van der Weyden*, in *Rogier van der Weyden-Rogier de le Pasture. Peintre officiel de la ville de Bruxelles, portraitiste de la Cour de Bourgogne*. Bruxelles, Musée Communal, 1979, p. 94-101, ill. (*idem*, éditions en néerlandais, anglais et allemand).

— *Deux aspects de l'expérience belge en matière de protection d'éléments d'architecture populaire*, in *Compte-rendu du 2^e Colloque de l'I.C.O.M.O.S., 3-10 octobre 1973*. Athènes, 1979, p. 241-244, ill.

— *Hommage à Pier Luigi Nervi*, in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, 1979, p. 17-18.

— *Le Moyen Age*, in *1000 ans d'urbanisme à Bruxelles*. Bruxelles, Régionale bruxelloise de l'Urbanisme, 25 octobre 1979, p. 2-5, ill. (*idem*, édition en néerlandais).

— *Bruxelles. L'architecture des origines à 1900* (avec la collaboration scientifique de Françoise DIERKENS-AUBRY). Bruxelles, 1980, 236 p., plans, pl., fig.

Jean-Pierre MULLER

— *L'opéra au théâtre de Mons sous le règne de Léopold I^{er}*, in *Mémoires et publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, LXXXIX, 1978, p. 51-93, ill.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— *Rogier van der Weyden, sa personnalité artistique et son influence sur la peinture du XV^e siècle*, in *Rogier van der Weyden-Rogier de le Pasture. Peintre officiel de la ville de Bruxelles, portraitiste de la Cour de Bourgogne*. Bruxelles, Musée Communal, 1979, p. 41-55 ; et *notices*, p. 137-150 (*idem*, éditions en néerlandais, anglais et allemand),

— collaboration à *Le dessin sous-jacent dans la peinture*. Louvain-la-Neuve, 1979 (*Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de l'U.C.L. Document de travail*, n° 10), p. 46-48.

— *Note sur les retables flamands*, in A. ANDERSSON et R. UNNERBÄCK, *Strängnäs domkyrka*, II, 2 (Uppsala, 1978), p. 147-148.

— *L'application des méthodes physiques d'examen à l'étude du modelé dans la peinture*, in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, I, 1979, p. 41-56.

Paul PHILIPPOT

— *La conception des retables gothiques brabançons*, in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, I, 1979, p. 29-40.

— *Sur la polychromie de sarcophages romains du III^e siècle*, in *Von Farbe und Farben, Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag*. Zurich, 1980 (*Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich*, Band 4), p. 279-282.

Georges RAEPSAET

— *Terre sigillée décorée découverte à Vieux-Virton (Saint-Mard)*, in *Le Pays Gaumais*, XXXVIII-XXXIX, 1977-1978, p. 25-101 (en collaboration avec Marie-Thérèse RAEPSAET-CHARLIER).

- *Etude instrumentale de neuf fragments de poteries*, in *Le Pays Gaumais*, XXXVIII-XXXIX, 1977-1978, p. 102-105.
- *Un fragment de plat du service II de Haltern à Vieux-Virton*, in *Le Pays Gaumais*, XXVIII-XXXIX, 1977-1978, p. 23-24.
- *La faiblesse de l'attelage antique: la fin d'un mythe?*, in *L'Antiquité Classique*, XLVIII, 1979, p. 171-176.

Philippe ROBERTS-JONES

- *Naissance et triomphe du surréalisme en Wallonie*, in *La Wallonie, le pays et les hommes*, III (Bruxelles, 1979), p. 291-310.
- *Un regard sans prévention*, préface à *Bruxelles vue par les peintres naïfs* (textes de Carlo BRONNE, Berthe DELEPINNE, Jean MUNO). Bruxelles, 1979, p. 7-13 (*idem*, édition en néerlandais et en anglais).
- *L'art contemporain*, in *Belgique-Luxembourg*. Paris, 1979 (*Les guides bleus*), p. 108-109.
- *Nécessité d'un musée d'art moderne*, in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, I, 1979, p. 57-65.
- *La reconstruction du Musée d'Art Moderne à Bruxelles*, in *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, 1979, 3-4, p. 49-56.
- *La palette des fleurs*, préface au catalogue *Fleurs, la nature et l'image*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1-24 juin 1979, p. 9-10.
- *Un musée pour quoi?*, in *Le Soir*, 30 août 1979.
- *Préface* au catalogue *Jean Portaels et ses élèves*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 19 octobre-16 décembre 1979, p. 3-5.
- *Caricature* (et autres notices), in *Petit Larousse de la peinture*, I (Paris, 1979).
- *Khnopff en perspective*, in *Fernand Khnopff*. Paris, Musée des Arts Décoratifs - Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique - Hambourg, Kunsthalle, 10 octobre 1979-16 juin 1980, p. 13-16.
- *Préface à Itinerarium*. Litho's Lismonde (tekst: Ivo MICHIELS). Alost, 1979, 1 p.
- *D'un espace renoué* (poèmes sous le nom de Philippe JONES), sérigraphie de Jo Delahaut, Bruxelles, 1979, 60 p.

François SOUCHAL

- *Anselme Flamen, natif de Saint-Omer, sculpteur du Roi*, in *Gazette des Beaux-Arts*, février 1978, p. 48-72.
- *Situation de la sculpture en France en 1778*, in *Dix-huitième siècle*, n° 11, 1979, p. 117-128.
- *L'influence française dans l'architecture des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au XVIII^e siècle*, in *Etudes sur le XVIII^e siècle*, VI, 1979, p. 15-20.

Roland TEFNIN

- *La statue d'Hatchepsout. Portrait royal et politique sous la 18^e dynastie*. Bruxelles, 1979 (*Monumenta Aegyptiaca*, IV), XII-195 p., 9 fig., 35 pl.
- *Tell Abou Danné: une ville fortifiée de l'Age du Bronze en Syrie du Nord*, in *Archaeologia*, n° 129, avril 1979, p. 42-49, 15 fig.
- *Deux campagnes de fouilles belges au Tell Abou Danné (1975-1976)*, in *Actes du Colloque de Strasbourg: Le Moyen Euphrate*. Strasbourg, 1979, p. 169-179, 13 pl.
- *Fouilles belges au Tell Abou Danné: les âges du bronze et du fer en Syrie du Nord*, in *Akkadica*, n° 13, mai-août 1979, p. 64-65.

Eugène WARMENBOL

— *Un fragment de statuette en terre-cuite trouvé à La Roche à Lomme (Doures)*, in *Périodique bimestriel (du) Club Archéologique Amphora*, n° 14, 15 mars 1979, p. 7-8 et 10.

— *Un fragment de statuette de Vénus en terre blanche trouvé à Liberchies (Hainaut)*, in *Périodique bimestriel (du) Club Archéologique Amphora*, n° 14, 15 mars 1979, p. 9.

— *Un tesson de terre sigillée «italique» décorée trouvé à Liberchies (Hainaut)*, in *Périodique (Bulletin) bimestriel (du) Club Archéologique Amphora*, n° 17, septembre-octobre 1979, p. 3-4.

— *Ellemelle : hache à talon*, in *Archéologie*, 1979-1, p. 14-15.

— *Braine-l'Alleud : fragment de hache à faibles rebords*, in *Archéologie*, 1979-1, p. 14-15.

— *Nismes : un éperon barré de l'époque de Postume*, in *Archéologie*, 1979-1, p. 19-20 (en collaboration avec Jean-Marc DOYEN).

b) COMMUNICATIONS, ACTIVITÉS DIVERSES

Pour des raisons de concision, il a été décidé par le Comité de Rédaction des A.H.A.A. de ne reprendre dans cette rubrique, que les communications aux congrès et colloques (nationaux ou internationaux), les cours et conférences à l'étranger et certaines activités scientifiques.

Marie-Louise BASTIN

— *Art d'Angola* (17 avril 1979 ; conférence au « Museu e Laboratório Antropológico - Instituto de Antropologia », à Coimbra - Portugal).

— *Les statuettes du héros-civilisateur Tshibinda Ilunga* (18 avril 1979 ; conférence au « Museu de Etnologia », à Lisbonne - Portugal).

Jean BLANKOFF

— campagne de fouilles : Novgorod, août 1979.

Nicole CRIFÓ-DACOS

— conférences sur les *Loges de Raphaël* : Paris (Institut italien de culture), Rome (Radio et Télévision italiennes) (1978),

— conférences sur *Tommaso Vincidor*, élève de Raphaël aux Pays-Bas : Florence (Institut hollandais interuniversitaire d'histoire de l'art), Bruxelles (Académie Royale d'Archéologie de Belgique) et Rome (Academia Belgica) (1978 et 1979),

— leçons sur l'*atelier de Raphaël* : Université de Poitiers (novembre 1978),

— conférence-visite sur la *Domus Aurea* à l'intention des membres de la Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut, Rome) (mars 1979),

— communication sur *Les peintres romanistes*, au colloque *Présence belge à Rome* (Rome, Academia Belgica, mai 1979),

— séminaire (10 heures) sur *Rubens et l'art italien* : Université de Sienne (mai 1979).

Pol DEFOSSE

— *Pérouse à l'époque étrusque : territoire et urbanisme* (conférence au Centre Camille Jullian, Aix-en-Provence),

— campagnes de fouilles : Saint-Blaise (Centre d'archéologie d'Aix-en-Provence ; juillet 1979) et Vieux-Virton (direction de la 9^e campagne de fouilles de l'U.L.B. à Saint-Mard-Virton ; août-septembre 1979).

Pierre DE MARET

- présentation d'un document de travail et d'un exposé sur l'expansion bantoue, à la première réunion des archéologues du Cameroun (Garoua, 26-28 février 1979),
- direction d'une mission archéologique du Musée Royal de l'Afrique Centrale au Cameroun de l'Ouest (décembre 1979-février 1980).

Guy DONNAY

- missions en Hongrie (mai et juin 1979) dans le cadre de l'exposition *L'art des invasions en Hongrie et en Wallonie* (Musée Royal de Mariemont et Musée du Roi-saint-Etienne de Székesféhervár),
- campagne de fouilles : Apamée de Syrie (septembre-octobre 1979).

Michel GRAULICH

- *Quechollí y Panquetzaliztli: una interpretación nueva* (communication au colloque *Space and Time in the Cosmivision of Mesoamerica*, du 43^e Congrès International des Américanistes : Vancouver, 11-17 août 1979).

Ursula GÜNTHER

- *Les anges musiciens et la messe de Kernascléden (Bretagne)* (communication aux Journées d'études de la Société française de musicologie, Orléans-La Source, septembre 1979).
- *La mise en scène de « Jérusalem »* (communication à la Table ronde, concernant *Dramaturgia musicale nelle opere di G. Verdi*, Venise, septembre 1979).

Michel HUGLO

- *Le traitement de l'accent tonique latin au Moyen Age d'après le chant grégorien* (communication au colloque de latin médiéval, Château de Morigny-Paris-Sorbonne, 19 juin 1979).

Victor-Gaston MARTINY

- *Histoire du développement urbain de Paris* (séminaire du département d'Architecture de la Texas Tech University, U.S.A. ; 10 septembre 1979).
- *Le système beaux-arts dans l'enseignement de l'architecture* (conférence publique, à la Texas Tech University, U.S.A. ; 11 septembre 1979).
- *Histoire du développement territorial de Bruxelles* (conférence publique, à la Texas Tech University, U.S.A. ; 12 septembre 1979).
- *Archives d'architectes et de sociétés d'architectes* (communication au colloque *Sources de la géographie historique de la Belgique*, Bruxelles, 25 avril 1979).
- *Le point de vue de l'urbaniste* (communication au colloque sur l'Environnement intérieur et la décoration, Bruxelles, 7 février 1980).
- *Urbanisme et cohabitation* (communication au colloque international du S.I.R.M.C.E., Bruxelles, 6 septembre 1979).
- *L'urbanisme bruxellois au Moyen Age* (communication à la journée académique de la Régionale bruxelloise de l'Urbanisme, Bruxelles, 25 octobre 1979).

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- *La technique picturale de la peinture flamande du XV^e siècle* (rapport présenté au XXIV^e Congrès international d'Histoire de l'art, Bologne, septembre 1979).
- Cours à l'Institut français de restauration des œuvres d'art (Paris, 1979) : *Technique picturale des peintres flamands du XV^e et du XVI^e siècles*.

Paul PHILIPPOT

- *Les techniques de peinture murale au nord des Alpes aux XIV^e et XV^e siècles et leurs rapports avec les courants stylistiques* (rapport présenté au XXIV^e Congrès international d'Histoire de l'Art, Bologne, septembre 1979).

— *Théorie de la restauration* (cours au Centre international d'études pour la conservation et la restauration des biens culturels - Rome; et à la Faculté d'Architecture de l'Université de Rome).

— *Restauration et histoire de l'art* (exposé au colloque *Conservation of Far Eastern Antiquities*, Tokyo-Kyoto, 26 novembre-31 décembre 1979); conférence introductive à ce colloque.

Georges RAEPSAET

— campagne de fouilles : Apamée de Syrie (« maison aux colonnes trilobées », 2^e campagne; septembre-octobre 1979).

Roland TEFNIN

— *Tell Abou Danné et Oumm el-Marra. Bilan de cinq années de recherches archéologiques* (communication à la XXVI^e Rencontre Assyriologique Internationale, Copenhague, juillet 1979).

— *Politique et portrait royal* (communication au II^e Congrès International des Egyptologues, Grenoble, septembre 1979).

— *Autour du lac de Djabboul: dernières recherches archéologiques aux tells Abou Danné et Oumm el-Marra* (communication aux Journées des Orientalistes belges, Bruxelles, mai 1979).

— *Art et politique sous la 18^e dynastie égyptienne: le cas d'Hatchepsout* (conférence à la Faculté des Lettres, Besançon; 18 mai 1979),

— campagnes de fouilles : direction de la 5^e campagne de fouilles du Comité Belge de Recherches en Mésopotamie (Tell Abou Danné et Oumm el-Marra), septembre-octobre 1979.

Eugène WARMENBOL

— campagnes de fouilles : Tell Abou Danné et Oumm el-Marra (4^e et 5^e missions, septembre-octobre 1978; septembre-octobre 1979),

— co-organisation de la campagne de fouilles 1979 du Club Archéologique Amphora (Nîmes, Roche Sainte-Anne et Olloy-sur-Viroin, *oppidum*): juillet-août 1979.

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

Outre ses activités habituelles, telles que les visites d'expositions (Rogier van der Weyden, Musée Kröller-Müller, Collection d'Estampes Japonaises du Musée du Cinquantenaire) et l'organisation de concerts de Jazz-Rock, en collaboration avec le journal « En Attendant », le Cercle d'Histoire de l'art et d'archéologie de l'Université libre de Bruxelles a mis sur pied, au début du mois de mars 1980, le Premier Festival international du film d'Histoire de l'art et d'archéologie de Bruxelles.

Ce festival fut réalisé dans le but de mettre en valeur l'apport du cinéma dans le domaine de l'art et de l'archéologie. Ce type de manifestation n'ayant pas encore eu de précédent en Belgique, force nous était de tenir compte de la totalité des films réalisés sur le sujet sans que leur date de réalisation entre en ligne de compte.

Le critère choisi pour la sélection, à savoir la qualité de l'apport cinématographique à l'étude de la discipline qui nous occupe, nous a permis de sélectionner 32 films sur les 300 que nous avons visionnés.

Le côté onirique, la création d'une ambiance et d'un climat et l'aspect documenté-
témoignage, ont été déterminants dans le choix de ces films.

A l'issue du festival le jury présidé par M. le professeur Roland TEFNIN, et composé
de M^{me} Lydie HADERMANN-MISGUICH, M^{me} Dany JANSSENS-CASTEELS, M^{lle} Annie DE
PAUW, M^{lle} Fabienne VANDE MEERSSCHE et de MM. Pierre BONENFANT, Pierre CATTE-
LAIN, Willy DRAYES, Fabien GÉRARD, Paul PHILIPPOT, Emmanuel RICCARDI, Henri
STORCK et Johann VAN DESSEL, a décerné les prix et les mentions suivantes :

En ce qui concerne l'archéologie, un prix a été attribué à « Outils préhistoriques »
(B. MERCIER, France, 1971) et une mention à « 100.000 morceaux de Drakkars » (B.
HÖST, Danemark, 1971).

Pour ce qui est du film d'art, deux prix ont été décernés, le premier à « Il ne suffit
pas que Dieu soit avec les pauvres » (B. ALAOUIE et THABET, Liban, 1975), film qui a
également reçu les suffrages du public, et le deuxième à « Momente » (PATRIS et FER-
RERI, France, 1966).

Trois mentions ont également été décernées à « Met Dieric Bouts » (A. DELVAUX,
Belgique, 1975), « La petite cuillère » (C. VILLARDEBO, France, 1951) et « Sveagris. Le
collier du roi Adils » (LASSEBY, Suède, 1969), ces sept films se situant particulièrement
bien dans la problématique définie plus haut.

Outre l'intérêt de la manifestation en tant que telle pour notre Section, l'accueil
réservé par le public, plus de 1.600 personnes pour l'ensemble des six séances, et les
commentaires bienveillants de la presse, obligent à la reconduction de ce festival.

Nous aurions voulu vous présenter la deuxième édition de celui-ci en 1982. Etant
donné que le prochain Festival du film scientifique et technique, organisé par le
C.U.F.S., prend place à la même époque, nous avons jugé préférable de prévoir cette
activité pour le mois de mars 1983.

D'ores et déjà nous avons enregistré un premier résultat positif pratique : plusieurs
professeurs de notre section ont exprimé le désir d'utiliser certains films dans le cadre
de leur enseignement.

Nous tenons enfin une dernière fois à remercier toutes les personnes qui ont rendu
possible la réalisation de ce festival par leurs encouragements ou leur aide matérielle, en
espérant que nous pourrons encore compter sur elles à l'avenir.

Le Comité.

V. PRIX ISABELLE MASUI

Le prix annuel Isabelle Masui (d'un montant de 25.000 francs belges) a été créé par
Adrien et Denyse Masui en souvenir de leur fille décédée à 21 ans, candidate en Histoire
de l'Art et Archéologie de l'U.L.B. Il est destiné à couronner un mémoire d'Histoire de
l'Art de l'Université Libre de Bruxelles ayant obtenu au moins 80% des points. Ce
mémoire doit relever de la sous-section « Art Contemporain » ; il doit traiter de ques-
tions d'histoire ou d'actualité de la peinture, de la gravure ou de la photographie et pré-
senter de réelles qualités d'originalité.

Si aucun mémoire n'obtient 80% des points, la cote de sélection sera de 75% des
points. Si aucun mémoire n'obtient 75% des points ou si aucun mémoire ne traite de
l'une des trois disciplines désignées, le prix ne sera pas attribué.

M. et M^{me} Masui choisissent parmi les mémoires entrant en ligne de compte celui auquel sera décerné le prix ; le (la) lauréat(e) sera désigné(e) lors de la proclamation des résultats de la session de juillet de l'année académique suivant celle du dépôt du mémoire.

Le prix « Isabelle Masui » sera attribué pour la première fois en juillet 1981.

VI. NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES DE TRAVAUX DU CORPS ENSEIGNANT ET D'ANCIENS ÉTUDIANTS DE LA SECTION

1. Victor-Gaston MARTINY, *Bruxelles. L'architecture des origines à 1900* (avec la collaboration scientifique de Françoise DIERKENS-AUBRY). Bruxelles, Nouvelles Éditions Vokaer, 1980. 1 vol. 31,5 cm × 23, 224 p., 200 fig. in-texte, 129 pl. n. et bl., 22 pl. coul. (Collection *Villes d'Art*).

Premier volume d'une série de trois qui constitueront la collection *Villes d'Art* des Nouvelles Éditions Vokaer, l'ouvrage de V.-G. Martiny se veut la contribution de l'auteur à la célébration du Millénaire de Bruxelles.

Une triple approche a commandé cette savante étude d'architecture urbaine : approches historique, économique et sociologique. Il ne s'agit donc pas à proprement parler d'une histoire de l'art des monuments bruxellois, mais bien plutôt — et selon les propres termes de l'auteur — d'une « recherche de la manière de bâtir au cours des âges sur un territoire politiquement déterminé ».

Le volume est préfacé par François Persoons, Secrétaire d'Etat à la Communauté française, qui met très justement l'accent sur les éléments, parfois contradictoires, qui ont déterminé le visage de notre actuelle cité.

Scindé en trois parties qui analysent respectivement l'architecture militaire, l'architecture civile et l'architecture religieuse, l'ouvrage, abondamment illustré (plus de trois cents photographies) grâce à la précieuse collaboration de Françoise Dierkens-Aubry, fait continuellement références aux sources d'archives, propose une abondante bibliographie et est muni d'un index très complet qui en facilite le maniement.

Martine DESSAER-DE MAESSCHALCK

2. Roland TEFNIN, *La statuaire d'Hatchepsout. Portrait royal et politique sous la 18^e Dynastie*. Bruxelles, Fondation Egyptologique Reine Elisabeth, 1979. 1 vol. 27,7 cm × 21,7, XII-196 p., 9 fig., 35 pl. n. et bl. (*Monumenta Aegyptiaca*, IV).

Ce travail fut d'abord une thèse de doctorat soutenue à l'U.L.B. en 1973. C'est maintenant un ouvrage de référence important pour tout chercheur s'intéressant à cette période d'apogée que fut, pour l'Égypte, la 18^e Dynastie.

R. Tefnin a choisi dans une documentation somme toute abondante — il nous est parvenu bon nombre de statues de cette époque —, un ensemble exceptionnel, géographiquement et chronologiquement limité mais imposant tant par la quantité que par la qualité. Toute la ronde-bosse que nous possédons du règne d'Hatchepsout — souligne l'auteur — provient du seul site de Deir el-Bahari, à quelques fragments près. La situa-

tion de cette statuaire dans le temple funéraire nous est connue ; les attitudes les plus chargées de signification sont représentées sous une remarquable diversité de styles qui est le reflet du caractère très particulier du règne de ce pharaon qui était une femme.

La première partie de l'étude nous présente une approche analytique des œuvres. Statues de la reine assise, statues osiriennes, statues agenouillées et sphinx sont abordés, tour à tour, en profondeur, avec pour point d'appui une riche illustration photographique (celle-ci consiste pour une bonne part en clichés réalisés par l'auteur). Les angles de prises de vue constants, les éclairages uniformes permettent une comparaison objective des documents entre eux.

R. Tefnin dégage de son analyse une évolution chronologique vers une représentation de plus en plus masculine d'Hatchepsout, mettant en valeur la personnalité des divers groupes de sculptures, soulignant les anomalies que présentent certaines œuvres. L'image se fait ici manifeste politique ou idéologique ; si elle est belle, elle n'est pas pour autant innocente.

Les synthèses sont dressées dans la seconde partie. Le programme suivi par les sculpteurs de Deir-el-Bahari est reconstitué et nous trouvons établis les critères permettant à l'auteur de cerner les visages d'Hatchepsout. Ces critères sont ensuite mis en œuvre en vue de vérifier la nature réelle des statues attribuées, pour diverses raisons, à la souveraine. Enfin, la statuaire de la reine-pharaon est resituée dans son contexte politique et historique ; ce qui amène l'auteur à une réflexion plus large sur le portrait en Égypte pharaonique et les modalités présidant à son élaboration.

Le livre, ainsi, nous initie à une nouvelle approche de la sculpture égyptienne et dépasse la seule problématique du règne d'Hatchepsout, déjà sérieusement élargie d'ailleurs dans l'étude analytique.

Eugène WARMENBOL

3. A l'occasion du Millénaire de la ville de Bruxelles (1979) et des manifestations culturelles que suscita cet événement, des professeurs, chercheurs et anciens étudiants de la section d'Histoire de l'Art et Archéologie de l'U.L.B. ont publié des travaux dont cette chronique doit faire écho. La place dont je dispose me contraint à me limiter à un choix, subjectif, de catalogues d'expositions.

L'exposition *Rogier van der Weyden-Rogier de la Pasture, peintre officiel de la ville de Bruxelles, portraitiste de la Cour de Bourgogne* (Musée Communal de Bruxelles, 6 octobre-18 novembre 1979) a donné lieu à la publication d'un catalogue précédé de notices qui sont autant de *status quaestionis* des divers aspects de la vie artistique à Bruxelles au XV^e siècle (1 vol. 24 × 21 cm oblong, 232 p., ill.). On relèvera, à côté de synthèses dues à des historiens médiévistes de l'U.L.B. (A. Smolar, le regretté J. Bar-tier, C. Dickstein, S. Schneebalg, P. Cockshaw, M. Soenen), les contributions de Catheline Périer sur Rogier van der Weyden, sa personnalité artistique et son influence sur la peinture du XV^e siècle, de L. Hadermann sur les rapports d'esprit et de forme entre l'œuvre peint de van der Weyden et la sculpture de son temps et de V.-G. Martiny sur l'architecture à Bruxelles au temps de van der Weyden. Par l'intérêt des articles rassemblés, ce catalogue constitue une véritable somme qui remplace, à bien des égards, le *Bruxelles au XV^e siècle* paru en 1953.

A côté d'un bref *Répertoire des œuvres exposées* (1 fasc. 21,5 × 14,5 cm, 32 p.) à l'exposition *Saint Michel et sa symbolique* (Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, 29 septembre-25 novembre 1979), Mina Martens, professeur à l'U.L.B., André Vanrie, assistant aux Archives Générales du Royaume, et Michel de Waha, assistant à l'U.L.B. (ces deux derniers, historiens médiévistes de formation, sont aussi licenciés en Histoire de l'Art et Archéologie de l'U.L.B.) ont fait paraître un beau volume de synthèse sur saint Michel, son culte, sa symbolique (Bruxelles, éditions d'art Lucien De Meyer, 1979; 1 vol. 22 × 15,3 cm, 168 p., ill.). Le texte — comme l'exposition — s'articule autour de trois grands thèmes: l'ange à la balance (A. Vanrie), le dragon terrassé, thème triomphal depuis Constantin (M. de Waha) et symbolisme du culte dans sa conjonction du sacré et du profane (M. Martens). On y trouvera des idées souvent nouvelles, étayées par l'imposante bibliographie mise en œuvre, d'abondantes comparaisons, des illustrations judicieuses.

La Société royale d'Archéologie de Bruxelles, qui a retrouvé, depuis quelques années, une nouvelle jeunesse grâce au dynamisme de son secrétaire, André Vanrie, a organisé une exposition de *Trésors d'art des églises de Bruxelles* (Eglise Notre-Dame de la Chapelle, 23 août-7 octobre 1979) qui fera date dans les études d'histoire de l'art à Bruxelles. De nombreux anciens étudiants d'Histoire de l'Art et Archéologie de l'U.L.B. ont collaboré à la réalisation de l'exposition, aux recherches préliminaires et ont signé les notices descriptives des 252 pièces rassemblées. Une bibliographie fouillée rendra indispensable la consultation du catalogue, publié comme tome LVI (1979) des *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles* (1 vol. 24 × 16 cm, 279 p., ill.).

On mentionnera encore les mises au point, claires, précises et admirablement documentées, que Michel de Waha consacre aux problèmes de documentation-inventorisation qui se posent pour l'architecture du XIX^e siècle en Belgique et aux dispositions légales concernant la protection des monuments; elles ont paru dans le volume édité à l'occasion de l'exposition *Bruxelles, construire et reconstruire. Architecture et aménagement urbain 1780-1914* (Crédit Communal de Belgique, Passage 44, 12 septembre-28 octobre 1979; p. 257-279).

Dans l'abondante moisson de livres parus sur Bruxelles, en plus des deux monumentales entreprises publiées respectivement par le Fonds Mercator et la Renaissance du Livre, le livre de V.-G. Martiny sur l'architecture de Bruxelles, des origines à 1900, occupe une place à part (voir la présentation de ce livre, ci-dessus, par Martine Dessaer). Enfin, la Ville de Bruxelles a publié un guide illustré de l'Hôtel de ville, dû à Martine Calomme-Beginne, licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie de l'U.L.B.

Alain DIERKENS

4. M. CALOMME-BEGINNE, *Catalogue illustré de l'Hôtel de Ville de Bruxelles*. 1 vol. 24 cm × 16,3, s.l.n.d. [Bruxelles, Administration communale, 1979], 25 p., 15 pl. en couleurs, 7 pl. en noir et blanc.

Si, par le travail des universités et des centres de recherche, les connaissances scientifiques ne cessent de progresser, une autre tâche impérieuse incombe encore aux universitaires: celle de mettre ces connaissances au service de la collectivité dans un langage clair et simple. L'entretien et le maintien de notre patrimoine culturel, archéologique, architectural et artistique coûte cher au pays. On ne peut donc, et c'est particulièrement vrai dans les temps difficiles que nous vivons, négliger d'intéresser le plus large public à cet héritage qui est aussi le sien. On se félicitera dès lors de la publication par une histo-

rienne d'art et archéologue de notre Université d'une plaquette destinée à fournir aux visiteurs de l'hôtel de ville de Bruxelles à la fois des informations générales sur ce monument exceptionnel et des indications sur les principales œuvres d'art qu'il renferme. Proposer en vingt-quatre pages un tel aperçu est une véritable gageure et j'imagine que ce n'est pas sans remords que l'auteur a sacrifié telle ou telle pièce, ne mentionnant telle autre que très rapidement pour accorder quelques lignes à une troisième. On ne saurait bien sûr lui en faire grief, d'autant plus que ce petit guide, qui fourmille d'indications, a dû être rédigé, par la force des choses, pendant le déménagement du Service des Archives de la Ville, loin de toute bibliothèque spécialisée (ce qui explique sans doute la présence d'une page d'errata). Quelques réflexions toutefois. Affirmera-t-on avec l'auteur que les sculptures du porche de l'hôtel de ville furent déjà *restaurées* en 1405 ? A cette date, ne furent-elles pas simplement nettoyées, ce qui devait s'imposer après l'achèvement de la construction de la nouvelle aile de l'édifice. Quant au célèbre architecte Jacques van Thienen, peut-être aurait-il fallu signaler qu'il était originaire de Gobertange — centre carrier important —, et qu'il devait — à Bruxelles seulement — son surnom de « van Thienen » au séjour qu'il venait de faire à Tirlemont à l'occasion de Notre-Dame du Lac. Au plan historique, M^{me} Calomme s'est, bien entendu, conformée à la version officielle de la fondation de Bruxelles. On notera, par ailleurs, l'effort intéressant fait en vue de préciser la destination de l'hôtel de ville, première tentative de ce genre depuis les pages très contestables de Maeschalk et Viane.

« Catalogue illustré de l'Hôtel de Ville de Bruxelles », tel est le titre de cet agréable petit guide du visiteur. Il conduit à souhaiter que la Ville de Bruxelles mette bientôt en chantier le catalogue scientifique des œuvres d'art de l'hôtel de ville. Nul doute que Madame Calomme, qui s'est si honorablement acquittée de la première tâche, ne s'acquitte aussi bien de cette seconde entreprise.

Pierre-P. BONENFANT

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

Prix de vente 1980 : 350 F. (+ 30 F. de port)
250 F. pour les 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.