

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1981.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1981_000_03_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/>



III
1981

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 de la Fondation Universitaire, du Ministère de l'Education Nationale, du Ministère de la Communauté française, grâce à la subvention accordée par l'Université, au généreux mécénat de la S.A. D'Ieteren, S.A. Schleiper & Fils et aux nombreuses souscriptions dont plusieurs majorées spontanément.

CH. DELVOYE

Le cinquantième anniversaire de la Fondation
archéologique de l'Université de Bruxelles, p. 7

W. LAMEERE

Allocution d'ouverture de la journée d'études
célébrant le cinquantième anniversaire
de la Fondation archéologique, p. 11

A. VERBANCK-PIÉRARD - G. DONNAY

Art et politique à Athènes de Solon à
Démétrios de Phalère, p. 17

J. CH. BALTU

Portrait grec, Portrait romain, p. 47

P. GROS

Remarques sur la guerre sociale et ses conséquences
sur l'organisation urbaine de l'Italie, p. 65

*
* *

A.C. BIOUL

L'architecture des fontaines dans la Grèce antique, p. 79

M. HUGLO

Organologie et iconographie médiévales, p. 97

L. HADERMANN - MISGUICH

Une crucifixion « cavallinesque » à
S. Pietro de Ninfa (Latium), p. 115

N. CRIFO - DACOS

En marge des expositions Médicis.
Pedro Machuca et Léonard De Vinci, p. 121

J. WEISGERBER

Remarques sur l'esthétique rococo :
littérature et beaux-arts, p. 139

Chronique des chantiers archéologiques
du service des fouilles, p. 153

Cycle de Valorisation 1980-1981 :
Table ronde sur les expositions, p. 167

Chronique de la Section, p. 171

Notices bibliographiques

EDITORIAL

La rédaction des Annales est heureuse de pouvoir accueillir, dans ce troisième volume, les **Actes** du congrès de la Fondation Archéologique qui vient de fêter, en 1981, son cinquantième anniversaire. Née à l'initiative du Professeur PHILIPPART, la Fondation Archéologique s'est en effet développée en étroite relation avec la Section d'Histoire de l'Art auprès de laquelle elle constitue un centre de recherches particulièrement stimulant.

Les contributions présentées au Cinquantenaire de la Fondation viennent ainsi à point nommé pour compléter, après un choix d'études relevant des domaines des différentes sous-sections, le panorama des activités d'histoire de l'art et d'archéologie à l'U.L.B. illustré par les deux premiers volumes des Annales. Par l'actualité des sujets traités et la signification de la démarche méthodologique qui les guide, les contributions de Jean BALTU, Guy DONNAY, Annie VERBANCK-PIÉRARD et Pierre GROS s'inscrivent d'autre part dans le champ des préoccupations du cycle de valorisation de la formation dans le cadre duquel ont vu le jour les Annales.

Divers aspects de la méthodologie sont également illustrés par les articles qui composent la deuxième partie de ce volume. Les textes de Nicole CRIFODACOS et de Michel HUGLO, élaborant des exposés présentés dans le cadre du « recyclage », proposent, l'un une articulation de la critique d'attribution et de l'étude des copies, l'autre un cas complexe de recherche interdisciplinaire, et c'est également l'interdisciplinarité de la démarche qui caractérise l'étude de Jean WEISGERBER sur le Rococo dans l'art et la littérature.

Enfin, une courte note de Lydie HADERMANN-MISGUICH apporte une partie des résultats d'une plus large étude en cours sur les restes de peintures murales de Ninfa, tandis qu'un article d'Anne-Catherine BIOUL nous présente les résultats d'une recherche qui faisait l'objet d'un mémoire de licence.

ACTES DE LA JOURNÉE D'ÉTUDES CÉLÉBRANT
LE CINQUANTIÈME ANNIVERSAIRE DE LA FONDATION
ARCHÉOLOGIQUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES
(SAMEDI 22 NOVEMBRE 1980)

LE CINQUANTIÈME ANNIVERSAIRE DE LA FONDATION
ARCHÉOLOGIQUE DE L'UNIVERSITÉ DE BRUXELLES

CHARLES DELVOYE

Directeur de la Fondation

La Fondation Archéologique de l'Université de Bruxelles a célébré, le samedi 22 novembre 1980, le cinquantième anniversaire de sa création par une journée d'étude, dont les *Annales* ont accepté de publier les *Actes* avec une courtoisie à laquelle je suis heureux de rendre hommage.

La Fondation Archéologique doit sa naissance aux initiatives prises par Hubert Philippart dans l'atmosphère de confiance en soi et d'espoir en l'avenir qui entoura le centenaire de la Belgique. La loi de 1929 sur l'enseignement supérieur n'avait pas seulement inscrit l'archéologie classique au nombre des matières obligatoires de la licence en histoire ancienne et des matières à option des autres licences en philosophie et lettres. Elle avait aussi institué dans les candidatures un nouveau cours, obligatoire, de *Notions d'histoire de l'art et d'archéologie*, que l'Université de Bruxelles jugea opportun de subdiviser en deux parties : l'Antiquité, dont fut chargé Hubert Philippart, alors secrétaire général de l'Université, et qui, depuis cinq ans, donnait un cours libre d'archéologie ; le Moyen Age et les Temps modernes, dont le titulaire fut Jules Berchmans. Hubert Philippart, mettant à profit la refonte des programmes, fit instaurer non pas un Institut marginal mais, au sein de la Faculté de Philosophie et Lettres, une Section d'histoire de l'art et d'archéologie dont le programme fut conçu sur le modèle des autres sections de manière à donner à cet enseignement la rigueur et l'ampleur indispensables. Dans une université aux moyens financiers réduits, il fallait doter cette section des équipements nécessaires. C'était l'époque où, en dehors du Séminaire d'histoire du moyen âge,

constitué par la bibliothèque de Guillaume Des Marez, il n'y avait que des séminaires squelettiques, voire n'existant que sur le papier. Comprenant que la meilleure façon de progresser était de ne pas tout entreprendre en même temps, Hubert Philippart, concentrant ses efforts sur le domaine qui relevait plus directement de sa compétence, créa la Fondation Archéologique, qui, aux termes de l'article 3 de ses statuts, « a pour but de contribuer par tous les moyens au développement de l'archéologie grecque ».

La Fondation amorça la constitution d'une bibliothèque, qui est au départ des actuels séminaires d'archéologie grecque et d'archéologie romaine et qui, grâce à l'intervention de Charles Grégoire, consul général de Grèce à Bruxelles et frère du génial helléniste Henri Grégoire, s'enrichit, à la mort d'Hubert Philippart en 1937, de l'importante collection de livres d'archéologie que celui-ci avait rassemblée. Le modèle était ainsi établi qui, après la dernière guerre, dans une université aux ressources mieux assurées, allait inspirer la création des cinq autres séminaires de la section.

Une autre exigence à satisfaire était la mise en œuvre d'une collection de clichés de projection. L'élan donné initialement par la Fondation Archéologique a abouti à l'essor pris par les actuelles collections de diapositives des différentes sous-sections.

Hubert Philippart estimait aussi indispensable de mettre sur pied ce qu'il considérait comme étant, à l'époque, l'équivalent d'un laboratoire pour l'archéologie : c'est-à-dire un musée de moulages. Il fut, en ce domaine, servi par le centenaire de la Belgique, à l'occasion duquel avait été organisée une exposition internationale de moulages. Il obtint en don des gouvernements anglais, français, italien, grec et belge cent soixante moulages allant de la tête de Goudéa au buste de Napoléon par Canova et qui formèrent au rez-de-chaussée de la Villa Capouillet, le Musée Léon Leclère, du nom de l'ancien recteur, ancien ministre des Sciences et des Arts, professeur d'histoire et d'archéologie du moyen âge, qui fut appelé à la présidence de la Fondation. Hélas, à la réouverture de l'Université, à l'automne de 1944, la pénurie de locaux fit évacuer des salles de la Villa Capouillet ces moulages, qui furent démenagés à plusieurs reprises, non sans dommages. Heureusement l'exposition organisée lors de la journée « Portes ouvertes » de la Faculté de Philosophie et Lettres le samedi 19 mars 1977 permit aux autorités académiques de l'Université, Monsieur le Président André Jaumotte et le regretté Recteur Paul Foriers, ainsi qu'à Madame Nadine Houssa, de constater qu'un musée ouvert au public et propre à contribuer au rayonnement de notre Maison, pouvait être constitué à partir de nos moulages, des objets découverts par le Service des fouilles de l'Université, que dirige M. Pierre Bonenfant, des documents réunis par les directeurs des missions archéologiques belges en Syrie, MM. Jean-Ch. Balty et Roland Tefnin, à partir encore des photographies illustrant les recherches de M. Paul Philippot et de M^{me} Catheline Périer-d'Ieteren dans le domaine de la technologie des arts plastiques. Grâce à l'appui que nous ont accordé Monsieur le Président André Jaumotte et Monsieur le Recteur Jean Michot ce nouveau Musée de la section d'histoire de l'art et d'archéologie,

dont le conservateur est M. Pierre Bonenfant, a été inauguré le 6 mars 1981 au neuvième étage de l'Institut de Physique. Ici encore une initiative prise par Hubert Philippart dans le cadre des activités de la Fondation Archéologique a abouti à une réalisation plus ample de toute la section, dont il apparaît vraiment comme le héros fondateur.

Un des buts qu'Hubert Philippart avait assignés à la Fondation était l'octroi de bourses destinées à permettre à des étudiants d'aller travailler dans les musées d'Europe occidentale et aussi de faire le voyage d'Italie et de Grèce. Grâce à la générosité de Charles Grégoire, plusieurs étudiants purent ainsi faire, avant 1940, de plus ou moins longs séjours en Grèce, le plus souvent en passant par l'Italie. La Fondation accordait de plus une modeste subvention aux étudiants en histoire de l'art et archéologie pour leur permettre de visiter en groupe, pendant les vacances de Pâques, les collections du Louvre. Hubert Philippart fut sur ce point également l'initiateur d'une réalisation que la section n'a reprise qu'en 1965 mais avec plus d'ampleur par le nombre des participants et par la destination du voyage.

Hubert Philippart avait, enfin, vu dans la Fondation Archéologique la possibilité d'offrir une tribune à d'éminents archéologues étrangers comme Pierre Roussel, Charles Picard, Charles Diehl, Charles Dugas, Waldemar Deonna, Jérôme Carcopino, Alfred Merlin.

La Fondation Archéologique, mise en sommeil à la suite de la suspension, par les nazis dès le début de l'occupation en 1940, de son nouveau directeur, Jules Berchmans, qui avait succédé à Philippart en 1937, et de la fermeture de l'U.L.B. en novembre 1941, reprit ses activités lors de la réouverture de notre Maison à la Libération.

Elle a poursuivi l'organisation de conférences, prenant des initiatives auxquelles se sont ralliés l'Institut des Hautes Etudes de Belgique, le Service éducatif devenu la Diffusion culturelle des Musées Royaux d'Art et d'Histoire, et aussi, ces dernières années, la Vrije Universiteit Brussel dans l'esprit d'amicale collaboration qui doit unir les deux Universités se réclamant du Libre Examen. Les plus grands spécialistes parlant français de l'archéologie grecque et, dans une moindre mesure, de l'archéologie romaine et de l'archéologie byzantine ont pris la parole à notre tribune pour traiter de sujets qui vont, dans le temps, de la préhistoire à la fin du moyen âge et, dans l'espace, de l'Italie et de la Tunisie à l'Anatolie, à la Syrie et même à la Géorgie. On trouve parmi eux surtout des Français, mais aussi des Suisses, un Anglais, un Allemand, un Italien, des Yougoslaves, des Grecs, des Chypriotes grecs, des Turcs, un Géorgien. Toutes les générations ont été présentes : les savants chevronnés, les maîtres dans la force de leur maturité rayonnante, les jeunes novateurs qui inquiètent parfois d'aucuns.

Nous avons aussi continué à accorder des bourses ou des subventions pour des voyages d'étude dans des musées d'Europe occidentale ou en Grèce, en Turquie ou en Egypte à des étudiants de licence et à de jeunes chercheurs. Des publications de valeur ont concrétisé ou vont concrétiser les résultats scientifi-

ques acquis au cours de ces voyages. Nous aimerions poursuivre et intensifier cette aide à de jeunes chercheurs qui nous paraissent la mériter. C'est dire que nous sommes profondément reconnaissants de leurs libéralités aux généreux donateurs qui ont répondu à notre appel.

Il nous a paru que la meilleure façon de célébrer le cinquantième anniversaire de notre Fondation était d'organiser une journée d'étude à laquelle serait apporté le concours de savants qui assurent la relève ou de chercheurs qui nous ont déjà donné mieux que des promesses. C'est ainsi que le matin M. Guy Donnay, professeur à l'U.L.B., directeur du Musée de Mariemont, ancien membre étranger de l'Ecole française d'Athènes, et M^{me} Annie Verbanck-Piérard, aspirant du Fonds national belge de la Recherche scientifique, ont traité d'*Art et politique à Athènes de Solon à Démétrios de Phalère*. L'après-midi a été consacrée au thème *Art hellénistique et art romain*. M. Jean-Ch. Balty, professeur à l'U.L.B., chef de département aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire, membre de l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, a parlé de *Portrait grec, portrait romain*; M. Pierre Gros, professeur à l'Université de Provence, ancien membre de l'Ecole française de Rome, de *La guerre sociale et ses conséquences sur l'organisation urbaine de l'Italie*. On trouvera ici leurs exposés à la suite de l'allocution d'ouverture qui fut prononcée par le Président de la Fondation Archéologique, Monsieur William Lameere.

ALLOCUTION D'OUVERTURE DE LA JOURNÉE D'ÉTUDES
CÉLÉBRANT LE CINQUANTIÈME ANNIVERSAIRE
DE LA FONDATION ARCHÉOLOGIQUE

WILLIAM LAMEERE

Président de la Fondation

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, Mes chers collègues,

Au nom du Conseil de notre Fondation, et avec l'assentiment des autorités qui nous patronnent, en nous accueillant ici même avec tant de généreuse attention, je déclare ouverte en ce matin du 22 novembre 1980 la journée d'études à laquelle il vous a plu d'assister avec nous. Monsieur le Président Jaumotte, Monsieur le Recteur Michot et Monsieur le Président Hasquin sont aujourd'hui des nôtres. Notre Conseil les remercie en particulier et très vivement d'une présence où se trahissent à la fois leur sollicitude à l'égard de nos disciplines et le soutien moral dont ils nous honorent en attirant ainsi sur nos activités l'intérêt de l'Université tout entière. Voilà qui nous aide à justifier notre raison d'être et à préparer l'avenir qui s'ouvre à nous au seuil de ce qui deviendra, nous l'espérons dès à présent, un heureux et nouveau départ.

La journée a pour but immédiat de marquer le cinquantième anniversaire de l'institution qui naquit le 14 novembre 1930, à l'initiative et sous l'impulsion du regretté Hubert Philippart. A l'instant, notre Directeur, Monsieur Charles Delvoye, vous a retracé les cinquante années d'efforts et de progrès qui aboutirent aux résultats dont nous avons lieu de nous féliciter à l'heure actuelle. Ainsi, Monsieur Maurice Leroy, secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de Belgique, embrassera du regard, lui aussi, le chemin parcouru, puisqu'il s'est joint à nous pour célébrer cet anniversaire. L'intérêt personnel dont il se plaît à honorer notre jeune institution est un encouragement qui nous oblige et dont nous mesurons tout le prix. Puissions-nous l'en assurer dès aujourd'hui par la ferveur de notre gratitude.

Il me reste à compléter ce préambule en vous précisant la mission qui nous est assignée dans le cadre élargi d'un secteur à situer parmi ses voisins les plus proches, et à vous prier de vous joindre à moi pour saluer « le génie » du peuple hellénique. Il m'a semblé que c'était là les deux évocations obligées de cette entrée en matières. En effet, si notre seul but est le bien de notre jeunesse universitaire, l'instrument dont nous lui proposons l'usage, et l'idéal que nous nous efforçons de lui faire apercevoir, sont à définir dans le champ d'activité qui nous est imparti. Rassurez-vous : je serai très bref.

*
* *

Avant d'atteindre le degré de préparation à partir duquel nos étudiants d'aujourd'hui et de demain auront l'heur de retenir notre attention et de recevoir notre appui, ces étudiants ont à conquérir sur eux-mêmes un double avantage. Il s'agit dans les deux cas d'un choix décisif, d'où résultera, comme on sait, l'orientation de leur carrière et peut-être aussi de leur vie dans ses implications les plus diverses. Or, choisir, c'est toujours assumer un risque. Le premier risque est celui du choix de la Faculté où ils poursuivront leurs études.

A l'intérieur du cadre facultaire, on parle beaucoup moins du second risque. Aussi redoutable que le premier, ce nouveau seuil est peut-être moins apparent. Désormais, une discrimination plus affinée requiert la sagacité de nos débutants par le choix plus resserré d'une spécialité qu'il conviendra d'adapter, tant bien que mal, au cadre supplémentaire et plus étroit d'une section ou d'un département, comme on voudra, c'est-à-dire et en l'occurrence à celui de l'archéologie et de l'histoire de l'art, pour ce qui est des civilisations de l'antiquité.

Assurément, dénoncer ce double écueil aux enseignants et à leurs élèves, ce n'est rien révéler qui ne soit banal. Pour dissiper ces affres éventuelles et ces incertitudes où se joue l'avenir du jeune universitaire, on jugera peut-être moins superflu d'ajouter qu'il n'existe pas de meilleur adjuvant, que nous sachions, pour affronter ce double écueil, que d'apprendre, d'étape en étape, à se connaître soi-même : γνῶθι σεαυτόν, au sens socratique de cette exhortation du fondateur de la philosophie morale.

Déjà vous aurez compris que nous sommes au cœur du génie hellénique et face à face avec le second point de ce préambule.

Observons encore avant d'aller plus avant que l'un des soucis majeurs du maître qui n'oublie pas que ses élèves existent est précisément d'aider ceux-ci à se mieux connaître en les aidant à mieux évaluer les risques du second choix. Pour répondre à cette obligation morale, il n'y a, me semble-t-il, que deux procédés qui soient à la disposition du professeur : faire apercevoir de façon précise et réfléchie à ses auditeurs tous les tenants et aboutissants de la spécialité où ils visent à se situer, leur proposer aussi le modèle original d'une recherche heureuse et personnelle.

On les avertira tout d'abord que la recherche a ses caprices. Aucun de nous ne sait jamais où le conduiront les débuts de quelque investigation de son choix, si prudemment qu'on ait pris soin de la délimiter au départ : les suites en sont imprévisibles, à ce point que parfois les réponses aux questions posées sont enfouies dans un ordre de faits étrangers à la discipline initiale, où l'on avait cru pouvoir situer les données du problème — ainsi trop imprudemment circonscrit en ses prémisses, ainsi faussé en son commencement, diront certains, par quelque « obstacle épistémologique ». On rendra le jeune auditeur attentif à la délicate contiguïté des disciplines entre lesquelles il lui faudra choisir pour affronter le second risque auquel nous venons de faire allusion, apte aussi et surtout à mesurer la portée respective de ces disciplines, à en préserver l'équilibre les unes par rapport aux autres, apte à dénoncer toute orientation unilatérale et dès lors insuffisante ; il ne cessera d'être vigilant et, si l'occasion s'en présente, il sera prompt à passer d'une spécialité à l'autre ou d'un premier ordre de faits à un autre ordre de faits, nouveaux et inattendus, pour aboutir à la solution recherchée.

Il faut compter aussi avec la diversité de tempérament chez ceux qui s'adonnent à nos études. En observant la propension marquée de certains érudits pour deux ou plusieurs disciplines opposées, on s'est aperçu que le succès de leurs travaux tenait beaucoup plus à l'aptitude qu'ils trahissaient dans l'examen d'une série de particularités communes aux divers domaines ainsi conjugués, mais non contigus dans nos encyclopédies, qu'au raisonnement approprié qui aurait dû les conduire à de tels rapprochements. Tant il est vrai que l'ensemble des disciplines dont le panorama nous tient lieu de présentation didactique est éloigné d'une réalité mouvante et double, où l'observateur est aussi variable et divers que la réalité qu'il observe. D'où il suit parfois que, bousculant les catégories figées et cloisonnées du savoir officiel, la décision et le succès découvrent leur garantie et puisent leur énergie dans le seul tempérament du chercheur.

Certes, il serait vain de nier que la spécialisation est toujours nécessaire et pour ainsi dire un point de départ obligé, mais avouons aussi qu'elle est souvent nocive et mal comprise, au moins dans la pensée de ceux qui n'ont jamais osé ou n'ont jamais eu l'occasion de s'en affranchir. Quoi qu'il en soit, quel plus noble tourment que celui de s'engager, non sans un grain secret de folie, dans la voie de la découverte et de contribuer ainsi à la progression du savoir, notre raison d'être par excellence, et notre « utilité » la moins contestable aux yeux d'autrui.

Hasard, intuition, « observation des faits aiguë et attentive » a dit très justement Claire Préaux en 1966 « qui conduit à l'étonnement générateur de découverte... », rigueur implacable du raisonnement, souci scrupuleux des moindres détails allié au goût comme à la capacité de la synthèse, et, toujours là, Mémoire mère des Muses, c'est alors qu'on apprend que cet itinéraire imprévu et sans loi est jalonné de surprises : le rationnel et l'irrationnel s'y entrecroisent inextricablement, tandis que la joie de la découverte et la déception de l'échec y attisent à l'envi l'insatiable curiosité du chercheur.

Ainsi, dans le meilleur des cas, permettez-moi de l'imaginer, nous accédons à l'objet plus précis de nos études, au sein duquel s'affirme avec éclat le génie du peuple hellénique, et, dirons-nous, dans ce qu'il a de plus concret et de plus accessible à tous, puisque l'archéologie et l'histoire de l'art touchent à l'examen de ses œuvres plastiques, à ses monuments, où le seul regard suit les contours de l'œuvre originale, éternelle et présente, en partie et trop souvent, il est vrai, détériorée ou mutilée, mais sans que jamais soit offusquée ou altérée notre contemplation admirative et muette. D'où l'engouement de plus en plus général et de plus en plus marqué des visiteurs qui se pressent dans les musées où se conservent ces vestiges, et des innombrables touristes parcourant la péninsule hellénique et les îles avoisinantes avec autant de curiosité que de ferveur — attrait précieux pour nous qui avons tant besoin d'un large concours de l'opinion pour réussir notre œuvre : encourager l'archéologie militante, obtenir des subsides en faveur de ceux que leurs travaux appellent au loin dans les musées de l'Ancien et du Nouveau Monde, veiller au développement de nos bibliothèques et de nos collections de moulages... Car enfin, dans notre Université, c'est à ceux que nous aurons formés que reviendront le privilège et l'honneur de commenter les chefs-d'œuvre de l'art, ces grands témoins de la civilisation qui est nôtre.

Comment, de nos jours, ne pas le reconnaître ? En dépit des motifs, parfois opposés, qui nous font admirer si diversement la Grèce, avouons que l'archéologie ancienne et l'histoire de l'art sa compagne sont comme au centre des études classiques : historiens, philologues, écrivains et linguistes, amateurs et professionnels en conviendront volontiers — en raison tout d'abord de la popularité qui en trahit la haute estime où on les tient à notre époque. Et gageons que cet enthousiasme est irréversible. Notons aussi que le cadre chronologique et l'ère de dispersion où se situent la tradition grecque et ses prolongements ont conféré depuis longtemps à l'archéologie une indéniable prééminence : de l'art crétois à l'art byzantin, du côté de l'est, de l'art italique aux arts romans qui en ont reçu l'empreinte à l'ouest, quels plus probants et plus visibles témoignages à rappeler aujourd'hui que les œuvres d'art, au moins pour définir sous cet aspect les origines et l'unité de la grande Europe a rassembler autour de nous dans la paix et dans la concorde ?

Mais de quoi ce puissant génie est-il fait à l'apogée de sa splendeur, à la cime de cet essor qui lui valut et son prestige et sa pérennité ? Les sites et la clarté sans défaut dont ils sont baignés, s'ils ont quelque pouvoir d'incitation, ne suffiraient pas à tout expliquer. Qu'a fait Byzance aux endroits mêmes où ce génie s'est épanoui ? Ce qui le montre aussi est le fait bien connu que tout se tient dans les inventions de ce profond génie : architecture et poésie, mythologie et peinture, politique et philosophie, histoire et géographie, sculpture et découverte de la beauté du corps humain, musique et mysticisme, théâtre et religion, fragments épars en physique, en astronomie, en arithmétique et en géométrie des premiers linéaments d'une science aboutissant à l'intuition d'un ordre rationnel du monde... Et la rigueur du raisonnement le dispute en médecine à l'acuité de l'observation...

Il n'est rien de ces réussites, au plus haut niveau, jamais atteint jusqu'alors, d'une perfection sans faiblesse, qui ne soit, en art surtout, pénétré d'harmonie, d'élégance et de subtil équilibre, où le trait souple et vivant ne se dérobe avec maîtrise à la raideur et à la sécheresse. Enfin, chez les écrivains, la délicatesse des sentiments, malgré l'âpreté de la vie, s'allie à la douceur envers autrui. Et il n'est pas jusqu'aux sombres forfaits dont s'ensanglante la tragédie qui ne soient comme investis de grandeur. Décidément, rien n'est bas, rien n'est mesquin, rien n'est délibérément brutal, rien n'est vulgaire en ce monde enchanteur, que semblent toucher les « doigts » d'une aube éternelle.

Fraîcheur et nouveauté, toujours présentes autour de nous, et toujours agissantes... Que signifie en ses profondeurs cet inaltérable message? Aucune ethnie dans l'antiquité n'a plus constamment ressenti que le peuple grec la précarité de la condition humaine. « ... L'homme est le rêve d'une ombre » ... σκιᾶς ὄναρ ἄνθρωπος ... a dit Pindare, exprimant ainsi cette double désespérance, où l'être humain n'est jamais que face à face avec lui-même et avec ses projets, au jour le jour, pour un temps strictement limité. Afin de survivre au mieux dans les combats incessants qu'il doit mener à l'extérieur comme à l'intérieur, ses seuls soutiens sont sa foi en l'homme, en son courage, en sa ténacité, en son intelligence, et son goût du risque dans ses œuvres aussi bien que dans ses actions. Il ne conçoit de récompense à ses efforts que sa survie dans la mémoire des générations futures. L'être de chair est voué à la décrépitude et à la mort. Quant aux dieux, de tels maux leur sont inconnus. Rien ne montre mieux ce goût passionné des Grecs pour ce qui dure et ne meurt pas, que ce privilège, accordé aux seules divinités, d'une jeunesse éternelle. La pensée grecque, en toute chose, a fui l'accidentel, la particularité qui ne fait pas apercevoir l'essence. Et, quand bien même il ne s'agirait que des péripéties de l'histoire, ou des variations infinies de l'être vivant, il convient, s'il se peut, d'apporter, en narrant ces péripéties, une explication rationnelle aux événements qui en marquent la trame. Et, dans l'être vivant, ce qui définit l'espèce est l'ensemble des traits communs aux innombrables individus diversement imparfaits qui la représentent. Ainsi nous atteignons, au moins par l'effort de notre pensée, ce qui, autour de nous ne périt pas, et ce qui, en nous, est durable et nous incite à nous dépasser, au sein de cet univers d'apparences, objet de tâtonnements toujours recommencés de l'homme à qui les dieux jaloux ont refusé l'omniscience et l'éternité.

Les œuvres de l'art grec témoignent éloquentement de cette aspiration commune à l'essentiel, d'où leur beauté s'élève, à peine appuyée aux contours si justement ciselés, taillés ou peints qui la font naître: elle est toute à son déploiement solitaire et altier. Le réseau comme invisible de ses rêts tient captive un moment sa vivante image. La voilà qui prend son essor, toute écla-boussée de lumière. Un déploiement toujours recommencé. Elle est là, cependant, pure et naïve, si lointaine et si proche à la fois, offerte avec simplicité aux regards des contemplateurs, temple ou statue, vase ou peinture. Beauté suprême où es-tu, qui es-tu, beauté palpitante et toujours prête à t'envoler, mais toujours immobile?

Voilà peut-être, et de loin, ce qu'il y a de plus cher aux visiteurs du monde hellénique, peut-être aussi ce qu'il y a de plus difficile à commenter parmi les chefs-d'œuvre qu'il a produits. Les philologues et les historiens de la littérature, de la philosophie ou de la science ont la tâche moins malaisée à mes yeux dans leurs secteurs respectifs, grâce à un ensemble de techniques très étudiées ou d'éléments de comparaison plus sûrs et plus nombreux. Ces chefs-d'œuvre de l'art, baignés de lumière et, mutilés ou non, accessibles à tous les regards, attirent et intimident à la fois toute exégèse à la hauteur de tels sommets. Et c'est pourquoi, si elle est réussie, sa pertinence et sa sobriété sont le faite et l'honneur de nos études. Commenter une tragédie attique ou un dialogue platonicien est peut-être moins ambitieux. On aurait tort, il est vrai, de ne pas accorder une égale importance, dans l'inconfort d'une féconde et lucide inquiétude, aux trois enseignements de l'art, de la pensée et de la poésie du peuple grec, pour découvrir avec lui, au cas où, de nos jours et par malheur, on l'aurait oubliée, la vivante et foncière unité de l'esprit humain.

ART ET POLITIQUE À ATHÈNES DE SOLON À DÉMÉTRIOS DE PHALÈRE

Annie VERBANCK-PIÉRARD* - Guy DONNAY

L'exposé que nous allons vous présenter ce matin se veut d'abord un hommage à Charles Delvoye, directeur de la Fondation, qui, à vingt ans d'intervalle, fut notre maître à l'Université de Bruxelles et dont l'enseignement nous a tous deux profondément marqués¹. Aussi avons-nous choisi de traiter un sujet qui lui est cher et qui illustre les tendances propres à ce qu'un collègue étranger appela un jour l'« école de Bruxelles ». Peut-on parler d'« école » dans une maison qui privilégie à ce point la liberté individuelle du chercheur ? Nous n'oserons l'affirmer. Mais, s'il existe une « école de Bruxelles » en matière d'archéologie classique, elle se caractérise à coup sûr par le refus de

* Aspirant au Fonds National de la Recherche Scientifique.

¹ Les deux auteurs sont solidairement responsables des opinions émises dans cet exposé, qu'ils ont rédigé ensemble. A. Verbanck-Piérard a traité plus particulièrement de la céramique, G. Donnay de la sculpture et de l'architecture. Les notes ont été volontairement réduites aux références indispensables et aux éléments nécessaires pour identifier les exemples invoqués. Nous avons utilisé les abréviations suivantes :

ABV = J.D. BEAZLEY, *Attic Black-figure Vase-painters* (Oxford, 1956).

ARIAS-HIRMER = P.E. ARIAS et M. HIRMER, *Tausend Jahre griechische Vasenkunst* (Munich, 1960) ; trad. française : *Le vase grec* (Paris, 1962).

ARV² = J.D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-painters*, 2^e éd. (Oxford, 1963).

BERVE-GRUBEN-HIRMER = H. BERVE et G. GRUBEN, *Griechische Tempel und Heiligtümer. Aufnahmen von M. HIRMER* (Munich, 1961) ; trad. française : *Temples et sanctuaires grecs* (Paris, 1965).

BOARDMAN-DÖRIG-FUCHS-HIRMER = J. BOARDMAN, J. DÖRIG, W. FUCHS, M. HIRMER, *Die griechische Kunst* (Munich, 1966).

CHARBONNEAUX-PRADEL = J. CHARBONNEAUX et P. PRADEL, *Architecture et sculpture des origines à nos jours. L'art antique*, II (Paris, 1970).

CVA = *Corpus vasorum antiquorum*.

IG I² = *Inscriptiones Graecae*, ed. minor, I (Berlin, 1924).

LULLIES-HIRMER = R. LULLIES et M. HIRMER, *Griechische Plastik* (Munich, 1956).

SIMON-HIRMER = E. SIMON, M. et A. HIRMER, *Die griechischen Vasen* (Munich, 1976).

dissocier l'étude de la création artistique de celle de son contexte historique, économique, politique et social. Ainsi que M. Delvoye le disait en conclusion d'une conférence qu'il faisait à Rome en 1963, « l'art n'évolue pas selon les lois d'une vie des formes qui aurait son autonomie, mais il porte, au contraire, la marque du contexte historique dans lequel il se situe »².

Une telle approche globale ne va pas sans soulever de difficiles problèmes de méthode. Nous sommes, par exemple, convaincus que l'évolution des arts plastiques en Grèce du 6^e au 4^e siècle avant notre ère — évolution extraordinairement rapide si on la compare à celle des pays voisins à la même époque — s'explique par une combinaison complexe de facteurs, parmi lesquels un système économique fondé sur la concurrence commerciale, avec pour corollaire un régime politique fondé sur la compétition des hommes et des partis, mais aussi la prospérité matérielle consécutive à l'expansion coloniale, l'exaltation de l'idéal athlétique, les progrès de la médecine, l'exacerbation du sentiment national à la suite des Guerres médiques, sans oublier l'esprit rationnel des Grecs et leur goût inné de l'harmonie, auxquels est dû le développement contemporain des mathématiques... Toutefois, la seule mise en évidence de ces différents facteurs, de leurs influences respectives et de leurs interactions impliquerait de longues recherches menées par des équipes pluridisciplinaires dotées de moyens adéquats de traitement des données archéologiques et des témoignages écrits.

Notre propos d'aujourd'hui est bien moins ambitieux, puisque nous n'envisagerons qu'un seul facteur — le facteur politique — et encore de façon très schématique, compte tenu du temps limité dont nous disposons. Nous voudrions essentiellement faire le point des études consacrées aux rapports entre art et politique dans l'Athènes archaïque et classique depuis les premiers essais que Ch. Delvoye et G. Donnay ont publiés au début des années '60³. Les travaux de J.S. Boersma, de J. Boardman, de Fr. Kolb et d'autres — telle la thèse récente de R. Stupperich sur les monuments funéraires — n'ont guère remis en cause nos postulats de départ : ils en ont plutôt élargi le champ d'application⁴. La question qui se pose actuellement n'est plus de savoir si,

² Ch. DELVOYE, *Le développement des arts plastiques à Athènes pendant la guerre du Péloponnèse*, dans *Archeologia classica*, 15, 1963, p. 1-12.

³ Ch. DELVOYE, art. cité (ci-dessus n. 2) ; *La civilisation grecque de l'Antiquité à nos jours*, II (Bruxelles, 1969), *passim* ; *Art et politique à Athènes à l'époque de Cimon*, dans *Le Monde grec. Hommage à Claire Préaux* (Bruxelles, 1975), p. 801-807 ; *La signification des sculptures du Parthénon*, dans *Grec et Latin en 1980. Études et documents dédiés à E. Liénard* (Bruxelles, 1980), p. 21-25. — G. DONNAY, *Art et politique dans l'Athènes classique*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 104, 1962, p. 5-20 ; *Allusions politiques dans l'art attique du V^e siècle*, dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, 19, 1966-1967, p. 244-257 [trad. allemande mise à jour dans *Perikles und seine Zeit* (Darmstadt, 1979), p. 379-394] ; *La Grèce*, dans CHARBONNEAUX-PRADEL, p. 60-119.

⁴ J.S. BOERSMA, *Athenian Building Policy from 561/0 to 405/4 B.C.* (Groningen, 1970) ; J. BOARDMAN, *Herakles, Peisistratos and Sons*, dans *Revue archéologique*, 1972, p. 57-72 ; Fr. KOLB, *Die Bau-, Religions- und Kulturpolitik der Peisistratiden*, dans *Jahrbuch des deutschen archäol. Inst.*, 92, 1977, p. 99-138 ; R. STUPPERICH, *Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen* (Diss. Münster, 1977).

oui ou non, les luttes politiques ont eu un écho dans les arts plastiques, mais de déterminer comment et dans quelles limites s'est exercée leur influence.

Celle-ci est incontestable sur l'iconographie, elle-même reflet de mythes, dont on devine qu'ils furent très tôt « manipulés » pour justifier les prétentions de cités ou de grandes familles rivales : expression spontanée de la conscience collective d'un groupe, le mythe constitue, en effet, un moyen de propagande idéal. Mais peut-on aller plus loin et supposer, par exemple, que les options politiques des artistes ou de leurs commanditaires ont influencé non seulement le choix des thèmes représentés, mais la manière de les traiter, le style ? Disons d'emblée qu'une telle supposition n'a rien d'absurde. Georges Duby a montré magistralement comment la politique des rois de France avait conditionné l'essor du style gothique ⁵ et, plus près de nous, on a vu se développer entre les deux guerres mondiales un style « mussolinien », un style « hitlérien » et un style « stalinien » — ce dernier mieux connu sous le nom de « réalisme socialiste » —, tous trois bien reconnaissables, en réaction contre les courants, surtout non figuratifs, qui se partageaient la faveur de l'intelligentsia dans les démocraties occidentales.

Qu'en fut-il dans l'Athènes des 6^e, 5^e et 4^e siècles ? Tel sera le fil conducteur du survol — il n'y a pas d'autre mot — que nous allons faire de l'art attique pendant cette période. Nous ne nous dissimulons pas que la question n'est peut-être pas encore assez mûre et nous nous contenterons le plus souvent de signaler des convergences ou des divergences qui appellent des analyses plus poussées avant d'autoriser une interprétation réellement fondée. Mais nous croyons qu'un état de la question, fût-il aussi sommaire que celui que nous avons préparé, n'est qu'un constat stérile s'il ne débouche pas sur de nouvelles perspectives de recherche.

Nous envisagerons successivement trois périodes : la première, du début du 6^e siècle aux Guerres médiques, voit la montée de la puissance athénienne, la seconde son apogée sous les gouvernements de Cimon et de Périclès, la troisième son déclin à partir de la Guerre du Péloponnèse. Sur le plan artistique, ces trois périodes correspondent respectivement à la dernière phase de l'archaïsme, au premier et au second classicisme. Pour chacune d'elles, nous avons sélectionné un certain nombre d'« échantillons représentatifs » de l'architecture, de la sculpture et de la peinture de vases.

Les édifices publics et leur décor sculpté constituent pour notre propos des témoins de choix : commandités par la cité, autrement dit par les hommes qui la gouvernent, ils nous offrent le reflet le plus fidèle de l'idéologie dominante au moment de leur construction. Mais les particuliers ne dédaignaient pas non plus de mettre l'art au service de leurs ambitions politiques, notamment en élevant à la mémoire des membres de leur famille des tombeaux dont la munificence attestait leur puissance économique et autour desquels ils ralliaient leurs partisans sous le couvert du culte dû aux morts. C'est dans cette perspective

⁵ G. DUBY, *Le Temps des cathédrales* (Paris, 1976), p. 121-162.

qu'il faut considérer les diverses mesures législatives visant à limiter le luxe des funérailles, mesures dont les premières sont attribuées à Solon ⁶ et auxquelles Démétrios de Phalère mettra un point final en interdisant purement et simplement l'érection de monuments funéraires ornés.

Si l'architecture et la sculpture dépendent surtout des commandes publiques, la céramique, par contre, s'adresse presque exclusivement à une clientèle privée. Il conviendra donc d'examiner dans quelle mesure le témoignage des vases peints, considérés comme expression d'une certaine « majorité silencieuse », s'identifiera ou s'opposera aux grandes tendances de l'art dominant. Une des particularités de la céramique, liée à sa fonction dans la vie quotidienne, est d'associer l'art et l'artisanat : le Beau et l'Utile, deux qualités qui seront si chères à l'idéal platonicien.

La céramique est un artisanat : les vases, objets de consommation, ont une diffusion beaucoup plus large et moins ponctuelle que les consécration publiques ; de plus, ils dépendent des fluctuations commerciales et des marchés extérieurs. Mais la céramique, en particulier la céramique grecque peinte, est aussi un art autonome, que régissent les lois de la composition, du dessin, du récit : à certaines phases de son histoire, elle dépasse l'esthétique formelle, purement décorative, qui est si souvent sa vocation, et devient porteuse de message. Ce dernier aspect est essentiel pour notre interprétation de l'image et du style. Ainsi, les conditions mêmes de notre analyse nous imposent d'écarter, dès le départ, la céramique sans décor, la vaisselle courante des clients les plus modestes, qui n'ont guère accès au langage figuratif. Cette présélection de la céramique peinte oriente la recherche vers un art de luxe et d'apparat, un art intentionnel, destiné à une clientèle qui s'intéresse à l'iconographie — et peut en payer le prix.

De Solon aux Guerres Médiques (600-490)

Au début du 6^e siècle, l'histoire attique est marquée par la personnalité de Solon, archonte en 594. Le législateur-poète cherche à apaiser les graves tensions qui menacent l'existence même d'Athènes, alors un gros bourg rural en expansion : il libère les paysans de l'endettement accéléré, cherche à limiter les ambitions exclusives de certaines familles de grands propriétaires et prône le partage du pouvoir, mais entre les nantis, entre ceux qui disposent effectivement d'une fortune foncière ou marchande. Par sa timocratie censitaire, Solon instaure une idéologie d'interdépendance et de collégialité qui ne s'épanouira qu'à la fin du siècle.

Après Solon, les rivalités entre les factions aristocratiques continuent d'occuper l'avant-plan de la scène politique, mais, parallèlement, la constitution d'une petite bourgeoisie rurale et urbaine assure l'accès au pouvoir d'un aristocrate remarquablement arriviste et qui se veut l'interprète privilégié,

⁶ CICÉRON, *De legibus*, II, 64 ; PLUTARQUE, *Vie de Solon*, 21, 6.

l'« homme fort » de ces classes intermédiaires, Pisistrate. Dès 561, il manifeste son ambition de gouverner Athènes. Deux fois évincé et exilé par ses rivaux, il parvient à imposer définitivement sa tyrannie en 546, et la seconde moitié du 6^e siècle peut être qualifiée de « siècle » de Pisistrate, comme on parlera, cent ans plus tard, du « siècle » de Périclès.

Après la mort de Pisistrate en 528, la continuité du règne est assurée par ses deux fils, Hippias et Hipparque. La tyrannie des Pisistratides gagne le soutien passif du *dèmos*, clientèle populaire, par une série de mesures économiques, culturelles et religieuses, par une paix extérieure et intérieure, par une élévation du niveau de vie et de l'aisance matérielle. Athènes devient importante sur les marchés internationaux, la céramique étant d'ailleurs un de ses principaux produits d'exportation. Malgré quelques tentatives de rapprochement, la plupart des autres familles aristocratiques, les Alcéméonides notamment, restent dans l'opposition et mettront fin — sans soulèvement populaire — au régime tyrannique : assassinat d'Hipparque en 514 et exil d'Hippias en 510 ne sont que des manœuvres destinées à laisser le champ libre aux partisans des idéaux de Solon.

Toutefois, après une brève période de troubles, un Alcéméonide, Clisthène, fait appel au *dèmos* comme arbitre des conflits et lui donne pour la première fois l'occasion de participer au contrôle du gouvernement athénien en tant que force politique responsable et autonome : c'est l'instauration de la démocratie. Certes, pendant près d'un demi-siècle, la vie politique demeurera fort inspirée par les querelles de prépondérance entre les puissants. Néanmoins, au début du 5^e siècle, la cité d'Athènes a acquis une cohésion suffisante pour jouer un rôle important et victorieux dans la résistance à l'invasion perse.

Nous aborderons l'art du 6^e siècle par l'étude de la céramique, dont nous avons souligné l'importance pour le développement économique d'Athènes. Le cratère de Florence connu sous le nom de « vase François »⁷ fournit un excellent point de départ : véritable manifeste de la figure noire, style dominant de la céramique attique au 6^e siècle, il est un des premiers vases de cette envergure et de cette qualité à avoir été exporté par un atelier athénien vers l'Étrurie, confirmant ainsi la conquête de nouveaux débouchés commerciaux. Mais, par son style et son iconographie, il a été conçu en fonction des goûts de grands aristocrates. Avec une grâce précise et souriante, une polychromie délicate, un dessin minutieux, le peintre évoque en longues frises narratives de grands cycles épiques : exploits de Pélée, d'Achille, de Thésée. Un tel vase implique donc des commanditaires riches, cultivés, exigeants, qui s'adressent directement à des artistes de renom, hautement qualifiés : la signature du peintre Clitias et du potier Ergotimos prouve assez la valorisation sociale dont leur technique fait l'objet. Cette œuvre monumentale, coûteuse affirme, avec un sens étonnant du prestige et de l'apparat, les valeurs d'un art décoratif et raffiné, qui seront pendant tout le 6^e siècle l'apanage de l'élite.

⁷ Cratère à volutes : Florence, Museo Archeologico, Inv. 4209 ; *ABV*, p. 76, 1 ; SIMON-HIRMER, pl. 51-57. Vers 570-565. Notons la hauteur du vase : 66 cm.

Ces mêmes caractéristiques se retrouvent chez Exékias, le plus grand nom de la figure noire. Sa célèbre amphore du Vatican ⁸ illustre son interprétation stylistique personnelle : les frises ont disparu, faisant place à de véritables tableaux, de conception plus dense. L'adaptation est parfaite entre la scène et le support : la céramique-objet atteint ici un rare équilibre artistique. Cette réflexion créatrice s'exerce aussi à propos des thèmes figurés. L'une des faces met en scène un départ de cavaliers, dont les Dioscures sont ici l'évocation mythique : les acheteurs de l'amphore appartenaient-ils à la classe des *Hippias*, de ceux qui avaient le loisir et les moyens d'entretenir une écurie ?

La face principale nous fournit d'autres indices. Le motif d'Achille et Ajax jouant aux dés ne connaît pas d'équivalent littéraire et semble bien avoir été conçu par Exékias lui-même. Une intention précise peut dès lors avoir présidé à cette élaboration. Le peintre et son commanditaire ont-ils voulu simplement compléter la légende ? Deux éléments d'analyse nous entraînent plus loin : statistiquement, Exékias paraît favoriser les représentations d'Ajax, valeureux héros de Salamine ; or, c'est dans cette île précisément qu'ont été dispersées les cendres de Solon. D'autre part, le sujet même du jeu de dés rappelle curieusement les paroles d'Hérodote, lorsqu'il décrit le deuxième retour d'exil de Pisistrate, en 546 : « Pisistrate fit avancer son armée. Justement les Athéniens de la ville, [...] après leur déjeuner, se livraient *au jeu de dés* ou au sommeil. Les gens de Pisistrate tombèrent sur eux et les mirent en déroute » ⁹. Par l'intermédiaire de héros aussi glorieux qu'Achille et Ajax, qui se laissent eux aussi distraire par le jeu, n'aurions-nous pas ici un rappel de cette anecdote, ou, mieux encore, un avertissement ironique et tacite des adversaires du tyran : « Méfiez-vous de Pisistrate » ?

Une telle interprétation de l'amphore d'Exékias pourrait paraître spéieuse s'il n'existait pas, dans des œuvres légèrement postérieures, une approche assez différente de la figure noire, et qui semble liée à un tout autre choix iconographique. Ainsi, une hydrie du British Museum ¹⁰, par sa surcharge de personnages, sa profusion d'éléments décoratifs d'allure fort ionienne, nous éloigne visuellement de la sobriété réfléchie d'Exékias (Pl. I, a) : beaucoup d'animation, beaucoup de gestes, une expressivité impulsive ; les mains ouvertes sont à cet égard très parlantes. Cet art extraverti ¹¹, à volonté didactique, peut évoquer, dans une certaine mesure, la mentalité du pouvoir dans les années 530 : les distiques gravés sur les hermès érigés par Hipparque prétendaient également instruire les passants.

⁸ Amphore de type A : Rome, Vatican, Museo Gregoriano Etrusco, 344 (Inv. 16 757) ; *ABV*, p. 145, 13 ; SIMON-HIRMER, pl. XXV et 74. Vers 540-530.

⁹ HÉRODOTE, *Histoires*, I, 63. Le rapprochement a été mis en évidence par J. BOARDMAN, *Exekias*, dans *American Journal of Archaeology*, 82, 1978, p. 11-25.

¹⁰ Hydrie : Londres, British Museum, Inv. B 318 ; *ABV*, p. 277, 9 (manière du peintre d'Antiménès) ; *CVA*, Londres, *British Museum*, fasc. 6, sect. III, He, pl. 82,2 et 83,3. Vers 515.

¹¹ Le mouvement en expansion, traduit par un jeu d'obliques ouvertes vers l'extérieur du vase, apparaît très clairement sur une autre hydrie de Londres, un peu plus tardive : British Museum, Inv. B 327 ; *ABV*, p. 363, 38 ; *CVA*, *ibid.*, pl. 86,3 et 89,1.

Le sujet de la scène principale de l'hydrie confirme cette première impression : Héraclès, accompagné du char d'Athéna, monte vers l'Olympe, où il sera accueilli par les dieux. Ce motif, assez récent, apparaît vers 540 dans l'iconographie de la figure noire : avant 550, c'est à pied qu'Héraclès arrive devant Zeus. J. Boardman ¹² a mis cette figuration de l'apothéose en char en rapport avec un épisode bien connu de la carrière politique de Pisistrate : après son premier exil ¹³, celui-ci rentre à Athènes en char, avec à ses côtés une pseudo-Athéna, et, précédé de hérauts, il monte à l'Acropole : « Les habitants de la ville, persuadés que cette femme était la déesse en personne, [...] accueillirent Pisistrate » ¹⁴. L'assimilation est tentante, d'autant plus que, de façon générale, le personnage même d'Héraclès connaît sous le règne des Pisistratides une vogue manifeste et semble systématiquement privilégié par certains artistes, comme celui de notre hydrie, proche du peintre d'Antiménès. Une telle donnée pourrait renforcer l'hypothèse d'une utilisation consciente de l'iconographie dans un but de propagande politique, du moins dans des ateliers déterminés, qui pratiquent volontiers un style expressif et souriant.

Une amphore du British Museum ¹⁵, attribuée au peintre d'Antiménès, s'inscrit dans cette même optique d'un art tourné vers le monde extérieur. Une des deux faces reproduit une scène très pittoresque de cueillette d'olives dans la campagne — image plaisante et bucolique, qui figure dans tous les manuels de « vie quotidienne dans la Grèce antique », mais souvent sans date. Or, cette illustration n'a pas le caractère intemporel que laisse supposer le sujet lui-même : elle n'apparaîtra plus — et ne pourra plus apparaître — sur les vases du 5^e siècle classique. La majorité des représentations de petits métiers, artisans et paysans, qui nous sont parvenues, se classent parmi les vases à figures noires de la fin du 6^e siècle : cette répartition n'est pas fortuite, mais procède très clairement d'une volonté politique de se concilier une clientèle qui, pour la première fois et de façon assez éphémère, prend plaisir à se voir peindre sur des vases colorés, en croquis miniaturistes et vivants, sans grande prétention, indépendamment de la tradition la plus solennelle. Cette ébauche de vocation populaire de l'iconographie céramique était intéressante à noter dès à présent : elle se trouvera freinée par la suite et ne subsistera plus que de façon très marginale, mais, par son éclosion, elle a reflété l'avènement des classes productrices moyennes, redevables aux Pisistratides de leur aisance accrue et de leur accès au stade de « consommateurs d'images ».

Le monde des aristocrates de la fin du 6^e siècle s'exprime, par contre, dans un langage nouveau : avec le cratère de New York ¹⁶ du peintre Euphronios,

¹² BOARDMAN, *art. cité* (ci-dessus n. 4).

¹³ Date incertaine : vers 558/7.

¹⁴ HÉRODOTE, *Histoires*, I, 60-61.

¹⁵ Amphore à col : Londres, British Museum, Inv. B 226 ; *ABV*, p. 273, 116 ; *CVA*, Londres, *British Museum*, fasc. 4, sect. III, He, pl. 55,4. Vers 520.

¹⁶ Cratère à calice : New York, Metropolitan Museum, Inv. 1972.11.10 - Bequest of J.H. Durkee, gift of D.O. Mills and gift of C.R. Love, by Exchange ; *SIMON-HIRMER*, pl. 102-103. Vers 510.

nous abordons la figure rouge, innovation technique fondamentale, mise au point, semble-t-il, vers les années 530 dans les ateliers héritiers d'Exékias (Pl. I, b). Cette invention est bien celle d'un céramiste conscient des possibilités spécifiques de son art et va ouvrir au dessin des perspectives insoupçonnées. Comme, avant eux, Clitias, Ergotimos et Exékias, les artistes ont signé : Euphronios, le peintre, s'est associé au potier Euxithéos pour créer une œuvre monumentale, où le détail calligraphique du trait rejoint les qualités optiques de la forme et de l'ornementation florale. Aucun relâchement, aucune imprécision : nous avons rencontré déjà chez Exékias une telle réflexion, une telle étude du dessin, qui paraît de plus ici, tributaire de recherches et d'observations scientifiques récentes, comme celle de l'exactitude anatomique.

Nous ne nous étonnerons pas de retrouver dans le choix des thèmes un même souci d'érudition et d'élaboration raffinée. La face principale, l'épisode de la mort de Sarpédon, fait allusion à l'*Illiade*. Mais le génie du peintre élève la référence littéraire au rang d'allégorie tragique. Le revers, plus banal à première vue, n'est pas sans intérêt pour notre propos. La scène d'armement peut être un simple prétexte pour représenter de jeunes éphèbes athéniens, sujet favori de la céramique à figures rouges de la fin du 6^e siècle. Mais, dans ce cas privilégié, des inscriptions précisent les intentions de l'auteur : un des personnages porte le nom de Médon, le héros-fondateur de l'illustre famille des Médontides et, surtout, le premier archonte athénien connu, qui, dans la tradition historique de la cité, avait succédé à la royauté et instauré un pouvoir libéral, représentatif et variable dans le temps. Ne dissimule-t-il pas l'identité réelle de jeunes aristocrates désireux de « libérer » Athènes au nom de l'isonomie ¹⁷ ?

Cette impression de relation privilégiée avec la haute société, qui aspire, elle aussi, à régenter l'Etat, se voit renforcée par deux éléments. Le vase est dédié, comme d'autres de la même appartenance stylistique, à Léagros ¹⁸, dont nous connaissons par ailleurs la carrière politique et militaire : il sera général de l'armée athénienne en 465. À l'époque de notre vase, il fait encore partie de cette jeunesse dorée, qui apprécie la céramique de luxe et les intrigues politiques. Enfin, ce grand cratère de banquet, par sa forme et ses dimensions, évoque magistralement l'ambiance des *symposia*, réunions fort prisées des « clubs » d'aristocrates. La synthèse de ces différentes données permet de cerner, pour l'art privé, une tendance de l'élite dominante : s'associer à certains grands maîtres d'ateliers de haut niveau artistique et social pour s'intéresser avec eux aux découvertes prodigieuses d'une nouvelle étude de l'homme et de sa représentation et réfléchir en commun aux possibilités de l'image, divertissement ou symbole. Il n'est donc pas exclu d'admettre que certaines scènes,

¹⁷ Interprétation de D. VON BOTHMER, *Der Euphronioskrater in New York*, dans *Archäol. Anzeiger*, 1976, p. 485-512. Inscr. ΜΕΔΟΝ.

¹⁸ Cf., par exemple, une autre œuvre d'Euphronios : la coupe de Munich, Museum antiker Kleinkunst, Inv. 2620 ; *ARV*², p. 16, 17 ; SIMON-HIRMER, pl. 107-108. Léagros semble bien représenté en cavalier à l'intérieur de la coupe.

comme celle de l'armement, aient été destinées aux membres d'une *intelligentsia* hostile au pouvoir et qui se plaisait à élucider les sens cachés.

La nouvelle technique, qui nécessite une formation plus sophistiquée et une véritable reconversion, amène une rupture dans l'industrie céramique : la figure noire, dépassée, tombe peu à peu en désuétude et, avec elle, une partie de son répertoire iconographique. Elle garde encore pendant quelque temps une clientèle traditionnelle, tournée vers le passé, mais, de plus en plus dévaluée, elle se réduira, au début du 5^e siècle, à une production locale, rapide, sans personnalité, mais relativement abondante. Ces petits vases, lécythes, skyphoi, qui perpétuent en vain les images de char ou les luttes d'Héraclès, artisanat banalisé et bon marché, sont sans nul doute, en ce début de démocratie, le seul luxe des classes populaires.

L'évolution de la sculpture attique pendant le 6^e siècle apparaît plus ou moins parallèle à celle des vases peints. Il est seulement regrettable que les incertitudes de la chronologie ne permettent pas de préciser et de nuancer ce parallélisme. Ainsi, nous ignorons les dates exactes des plus anciens vestiges d'édifices à décor sculpté érigés sur l'Acropole : on les situe généralement dans le deuxième quart du siècle. Les plus importants d'entre eux ont été attribués aux frontons du temple d'Athéna Polias ¹⁹. Ils sont en calcaire polychromé. Le fronton ouest offre, à l'instar du « vase François », un savoureux mélange de monumentalité dans la composition centrale — un couple de lions dévorant un taureau couché —, d'érudition mythologique dans le choix des sujets qui meublent les angles, de faconde narrative et de naïveté bonhomme dans le rendu des personnages — Héraclès luttant avec Triton, à gauche, et, à droite, un monstre à trois bustes humains s'achevant par des queues de serpent, qui pourrait être Érichthonios, premier roi mythique d'Athènes. Étant données ses dimensions (44,15 m sur 21,30 m), le temple d'Athéna Polias ne saurait être qu'une consécration publique. La comparaison avec le cratère François évoque une ambiance aristocratique. On ne peut malheureusement aller plus loin.

En revanche, une œuvre comme le cavalier Rampin ²⁰ est incontestablement issue d'un milieu aristocratique : nous venons de voir, en effet, que les cavaliers symbolisaient alors l'élite de la société athénienne. On a rapproché ce cavalier de la *korè* n° 679 du Musée de l'Acropole ²¹. Les deux statues, en marbre rehaussé de polychromie, étaient des *ex-voto* consacrés par des particuliers dans un des sanctuaires de l'Acropole. Elles représentent des personnages réels, qu'identifiaient des inscriptions aujourd'hui perdues. On pense qu'elles furent exécutées par un même artiste, l'une peu avant, l'autre peu après le milieu du siècle — c'est-à-dire au temps de Pisistrate. Les dédicants étaient-ils des amis du tyran, aristocrate lui-même, ou ont-ils profité d'une de

¹⁹ Athènes, Musée de l'Acropole ; LULLIES-HIRMER, pl. 26 et I/II.

²⁰ Athènes, Musée de l'Acropole, Inv. 590 ; LULLIES-HIRMER, pl. 30-31.

²¹ LULLIES-HIRMER, pl. 43-45.

ses éclipses ? Ils partageaient, en tout cas, le goût de la clientèle d'Exékias pour les attitudes dignes et le raffinement du détail, sensible notamment dans le traitement de la barbe et des chevelures ; le péplos qui drape sobrement la jeune femme n'est pas sans rappeler celui de Léda sur l'amphore du Vatican. On notera aussi la simplicité monumentale du modelé des chairs et des étoffes.

La même simplicité monumentale caractérise une *korè* exhumée en 1972 sur le territoire du dème antique de Myrrhinonte ²². L'inscription gravée sur la base nous apprend qu'elle est l'effigie funéraire d'une certaine Phrasikléia et l'œuvre du sculpteur Aristion de Paros. Comme les potiers, les sculpteurs de ce temps signent leurs œuvres — ce qui laisse supposer qu'ils jouissaient d'un statut social analogue. Nous connaissons d'autres signatures d'Aristion ²³ : les épigraphistes les datent du troisième quart du 6^e siècle. Notons au passage qu'il s'agit d'un étranger, originaire d'une île célèbre pour la qualité de son marbre. L'Athènes de Pisistrate est un centre culturel qui attire les artistes et, plus particulièrement, les artistes ioniens. Elle succombe d'ailleurs de plus en plus aux prestiges du luxe oriental. Les riches Athéniennes délaissent l'austère péplos dorien pour les fines tuniques plissées et les manteaux somptueusement brodés à la mode ionienne — ainsi qu'en témoigne, par exemple, la *korè* n° 675 du Musée de l'Acropole ²⁴, dont l'élégance tapageuse contraste avec la réserve de la *korè* n° 679 ou de Phrasikléia.

Avec elle, nous atteignons l'époque des fils de Pisistrate, auxquels on doit notamment la rénovation du temple d'Athéna Polias, dont les frontons de calcaire sont alors remplacés par des frontons de marbre. Le nouveau fronton oriental substitue au décor traditionnel, statique, une scène animée : le combat des dieux contre les Géants. Il a été reconstitué au Musée de l'Acropole il y a quelques années, mais cette reconstitution est toujours inédite ²⁵. Le vêtement compliqué d'Athéna rappelle celui de la *korè* n° 675 ; l'attitude mouvementée de la déesse, les contorsions du Géant qu'elle terrasse s'inscrivent dans un courant expressif, théâtral, comparable à celui qu'illustrent certains vases à figures noires de la même époque. La volonté de frapper l'imagination du public est ici manifeste.

Pendant ce temps, des aristocrates exilés par les Pisistratides, les Alcéonides, prennent en charge la reconstruction du temple d'Apollon dans le sanctuaire panhellénique de Delphes. Visiblement, ils cherchent à rivaliser avec les

²² E.I. MASTROKOSTAS, *Myrrhinous : la korè Phrasikléia, œuvre d'Aristion de Paros et un kouros en marbre* (en grec, avec résumé en français), dans *Athens Annals of Archaeology*, 5, 1972, p. 298-324 ; cf. J.-P. MICHAUD, *Chronique des fouilles...*, dans *Bull. de Correspondance hellénique*, 97, 1973, p. 265 et fig. 33-38. La statue a été retrouvée dans une « cachette » avec la couronne de plomb qui avait servi à la sceller sur sa base ; cette couronne s'adapte exactement à la cavité d'une base connue depuis longtemps (*JG I*², 1014) : elle avait déjà dessinée par Fourmont en 1829-1830 !

²³ *JG I*², 972 ; 986 ; 988. Cf. N.M. KONTOLÉON, *Aspects de la Grèce préclassique* (Paris, 1970), p. 59-60.

²⁴ LULLIES-HIRMER, pl. 70 et III.

²⁵ *Ibid.*, pl. 69 (Athéna).

tyrans athéniens. Hérodote ²⁶ nous apprend qu'ayant passé contrat pour l'exécution d'un temple en calcaire, ils en firent la façade en marbre de Paros. Les vestiges du fronton qui surmontait cette façade attestent que leur auteur a pris le contrepied du style dramatique de la Gigantomachie du nouveau temple d'Athéna Polias ²⁷. La composition est statique, hiératique même : au centre, Apollon sur un char tiré par un quadrigé présenté de face ; de part et d'autre, trois jeunes gens et trois jeunes filles debout, aux gestes mesurés ; dans les angles, des lions déchirant, l'un, un taureau, l'autre, un cerf — rappel du vieux motif apotropaïque des frontons en calcaire de l'Acropole d'Athènes. La ressemblance des jeunes filles avec une *korè* de l'Acropole, qui porte la signature d'Anténor fils d'Eumarès ²⁸, a permis d'attribuer le fronton de Delphes à ce sculpteur athénien. D'après l'écriture de la dédicace, la *korè* serait antérieure d'une dizaine d'années au fronton, qui n'a pu être entrepris qu'après 513, date de l'exil des Alcéméonides.

Par la simplicité des attitudes, la plénitude des volumes, la précision du modelé, Anténor se rattache à la tradition d'Aristion de Paros et du maître du cavalier Rampin, comme son contemporain Euphronios à celle d'Exékias, rejetant les tendances nouvelles que les Pisistratides avaient encouragées. Lié aux adversaires des tyrans, il recevra la commande des statues en bronze d'Harmodios et Aristogiton, les meurtriers d'Hipparque, que l'Alcéméonide Clisthène installera sur l'Agora d'Athènes pour symboliser le triomphe de la démocratie ²⁹. Il est regrettable qu'aucun document ne nous conserve le souvenir de cette œuvre, que les Perses emporteront dans leur retraite après le sac de la ville en 480, sans doute pour complaire à l'ancien tyran Hippias, auquel ils avaient espéré rendre le pouvoir. Peut-être pouvons-nous l'imaginer d'après la statue funéraire d'Aristodikos ³⁰, dont le traditionalisme est perceptible dans le traitement de la chevelure et des poils du pubis, mais dont les proportions harmonieuses, d'ailleurs fondées sur des rapports mathématiques, annoncent déjà le premier art classique.

La statue d'Aristodikos est sans doute un des derniers monuments funéraires érigés en Attique avant la fin du 5^e siècle. En effet, tout porte à croire que, parmi les mesures prises par Clisthène pour garantir l'égalité des citoyens, figurait l'interdiction d'orner les tombeaux privés de chapelles, de statues ou de stèles sculptées ³¹. Désormais, la sculpture funéraire ne survit plus que dans les monuments publics, élevés par la cité à la mémoire de ses fils tombés au

²⁶ HÉRODOTE, *Histoires*, V, 62.

²⁷ CHARBONNEAUX-PRADEL, p. 62 ; BOARDMAN-DÖRIG-FUCHS-HIRMER, p. 110, fig. 157-158 (reconstitution graphique d'après F. Courby).

²⁸ Athènes, Musée de l'Acropole, Inv. 681 ; BOARDMAN-DÖRIG-FUCHS-HIRMER, pl. 120. Dédicace : *IG I²*, 485.

²⁹ PAUSANIAS, I, 8, 5.

³⁰ J. CHARBONNEAUX, R. MARTIN, Fr. VILLARD, *Grèce archaïque* (Paris, 1968), p. 269, fig. 310-311 ; cf. Chr. KAROUSOS, *Aristodikos* (Stuttgart-Berlin, 1961).

³¹ STUPPERICH, *ouvr. cité* (ci-dessus n. 4), p. 72-85.

champ d'honneur. Ceux-ci seront, hélas ! nombreux, car les conflits armés ne manqueront pas tout au long du 5^e siècle, à commencer par les Guerres médiques.

Des Guerres médiques à la Guerre du Péloponnèse (490-420) : Cimon et Périclès

En 490, la victoire de Marathon fournit aux Athéniens le prétexte de remplacer le « trésor » en calcaire qu'ils y avaient construit au 6^e siècle par un édifice tout entier en marbre de Paros, plus digne de la gloire qu'ils venaient d'acquérir en repoussant seuls le corps expéditionnaire de Darius. Le nouveau trésor ³² est décoré de métopes sculptées qui exaltent les exploits de Thésée et ceux d'Héraclès : on admettra difficilement que la décision de présenter sur un pied d'égalité, dans un monument à caractère officiel, les hauts faits du héros national athénien et ceux du grand héros dorien ait été dépourvue de signification politique. Huit ou neuf sculpteurs différents ont collaboré à ce que nous osons qualifier d'œuvre de propagande, les uns encore attachés aux traditions archaïques — comme l'auteur de la métope où l'on voit Héraclès dompter la biche de Cérynée —, d'autres plus novateurs — comme celui qui représenta le combat d'Héraclès et de Cynos : une belle manifestation d'union nationale !

Dix ans plus tard, ce sera Salamine. Athènes est rasée, mais son prestige n'en est, semble-t-il, que plus grand auprès de ses alliés ioniens. En 478, une expédition athéno-ionienne s'empare de la ville de Sestos sur l'Hellespont, où Xerxès avait abandonné les câbles des ponts qui lui avaient permis de franchir le détroit. Nous savons par Eschyle et par Hérodote que les Grecs considéraient ces câbles comme le symbole même de la démesure, de l'*hybris* des Perses ³³. Les Athéniens les exposeront dans le sanctuaire de Delphes, non loin du trésor qui commémorait la victoire de 490, au pied du temple d'Apolon, sous un portique destiné à les protéger des intempéries ³⁴. Ce portique était supporté par une colonnade ionique, dont les fûts élancés assuraient sans doute une meilleure visibilité à l'intérieur que ne l'eût fait une colonnade dorique plus massive. Mais le choix de l'ordre ionique pouvait avoir une autre signification : affirmer la parenté ethnique des Athéniens avec les Ioniens, qu'ils avaient entrepris de « satelliser » au sein de la Ligue de Délos, fondée par Cimon et Aristide le Juste.

Cimon est le véritable maître d'Athènes durant le deuxième quart du 5^e siècle, malgré un ostracisme qui l'éloignera pendant quelques années. Fils de Miltiade, le vainqueur de Marathon, acquis, semble-t-il, aux idées de Clis-

³² BERVE-GRUBEN-HIRMER, pl. 72. Métopes : « Héraclès et Cynos » : *ibid.*, pl. 71 ; « Héraclès et la biche de Cérynée » : LULLIES-HIRMER, pl. 79. Cf. CHARBONNEAUX-PRADEL, p. 70-71.

³³ ESCHYLE, *Perses*, 65-72 ; 130 ; 745-748 ; HÉRODOTE, *Histoires*, VII, 34 et suiv. ; IX, 115.

³⁴ BERVE-GRUBEN-HIRMER, pl. 74 ; P. AMANDRY, *La colonne des Naxiens et le portique des Athéniens*, dans *Fouilles de Delphes*, II (1953), p. 59-71.

thène, dont il était le gendre, il se pose en défenseur de la démocratie pour autant que les rênes de l'État demeurent entre les mains des possédants. Grâce à sa fortune personnelle, accrue par le butin de ses victoires, et avec l'aide de ses amis, il entreprend la reconstruction de la ville. Un de ses premiers soins sera de remplacer le groupe des Tyrannoctones d'Anténor par un nouveau groupe en bronze, dû, cette fois, aux sculpteurs Critios et Nésiotès : il a été possible de le reconstituer, grâce aux copies qui en furent faites dans l'Antiquité ³⁵.

Cimon semble d'ailleurs avoir protégé de nombreux artistes, tels le jeune Phidias et, surtout, le peintre Polygnote de Thasos, qui passe même pour avoir été l'amant de sa sœur Elpinikè. Son beau-frère Peisianax fit construire en bordure de l'Agora un portique célèbre, qui reçut le nom de *Stoa Poikilè*, c'est-à-dire « portique coloré », en raison des peintures de Polygnote, de Micon et de Panainos qui le décoraient : Panainos, qui était le frère de Phidias, y avait représenté la bataille de Marathon, Polygnote et Micon, la prise de Troie et la lutte de Thésée contre les Amazones, qui passaient alors pour la préfiguration mythique des Guerres médiques. Ici encore, l'intention politique est évidente.

Peu avant sa mort en 451, Cimon lance un dernier grand chantier, celui du temple d'Héphaïstos, qui domine aujourd'hui encore le flanc occidental de l'Agora ³⁶. A première vue, il s'agit d'un temple dorique « classique », avec six colonnes en façade et treize sur les longs côtés. Mais, lorsqu'on y regarde de plus près, on s'aperçoit qu'il présente de nombreux traits particuliers. Et d'abord son décor sculpté. Les dix métopes de la façade orientale sont ornées de bas-reliefs, de même que les quatre premières de chacun des longs côtés. Vingt-quatre siècles d'exposition aux intempéries les ont érodées au point qu'il est difficile de juger de leur style. On reconnaît néanmoins, à l'est, dix travaux d'Héraclès, au nord et au sud, huit exploits de Thésée : le parallélisme avec la décoration du trésor des Athéniens à Delphes est frappant. Il s'étend même à certains schémas de composition, comme si des « cartons » du trésor avaient été réutilisés pour le temple. L'architecture est dorique, mais on y trouve des emprunts à l'ordre ionique, comme la moulure qui court au pied des murs de la cella. Les entrecolonnements et, par conséquent, les portiques ont une largeur inusitée. Le pronaos est décalé vers l'arrière : ses antes s'alignent sur les troisièmes colonnes latérales, alors que celles de l'opisthodomè tombent normalement entre les deuxièmes et troisièmes colonnes. Cette dissymétrie souligne la prééminence de l'entrée, conformément à l'esthétique des monuments d'Ionie... et en opposition avec les normes de l'orthodoxie dorique.

Comparé au plan du temple d'Héphaïstos, celui du Parthénon ³⁷ révèle un retour à la symétrie, mais les entorses à l'orthodoxie dorique n'y sont pas moins nombreuses, quoique d'un autre ordre. Ici, la colonnade extérieure se

³⁵ BOARDMAN-DÖRIG-FUCHS-HIRMER, pl. 161.

³⁶ BERVE-GRUBEN-HIRMER, pl. 32-35 et p. 186-188.

³⁷ *Ibid.*, pl. 8-21 et p. 170-175 ; LULLIES-HIRMER, pl. 142-171.

resserre autour de la cella, dont la largeur se trouve ainsi augmentée, permettant le développement d'une colonnade intérieure en fer à cheval d'un bel effet décoratif. Les colonnes se multiplient : huit au lieu de six aux façades, dix-sept au lieu de treize sur les longs côtés, six colonnes prostyles devant le pronaos et l'opisthodomé au lieu des deux colonnes habituelles entre les antes. Le résultat est un édifice imposant, majestueux, allégé par les verticales multiples des portiques qui l'entourent, bref, très différent : on a voulu faire grand, on a voulu faire riche. Dans la cella, sur un socle large et bas, se dressait la statue colossale revêtue d'ivoire et d'or d'Athéna Parthénos par Phidias. Mais, à l'extérieur aussi, la sculpture est reine : 92 métopes ornées de reliefs, 160 m de frise (Pl. II, a), deux frontons comptant chacun plus de vingt figures, hommes et chevaux, plus grandes que nature !

Cet esprit nouveau est celui du gouvernement de Périclès, sous lequel Athènes devient la capitale d'un empire maritime et rêve d'égaliser la munificence des villes royales de la Perse. Ce ne sont plus désormais les riches aristocrates qui financent les grands travaux d'intérêt public, mais le trésor de la Ligue de Délos, qu'Athènes détourne à son profit et grâce auquel son nouveau maître s'assure la clientèle des petites gens. Plutarque l'affirme clairement : « Les expéditions militaires procurant déjà aux hommes jeunes et forts leur part des ressources communes (entendez : les contributions des alliés), Périclès ne voulut pas que la masse des artisans non combattants fût privée de la sienne, ni qu'elle la reçût sans contrepartie [...] ; il proposa donc au peuple un vaste programme de constructions et des projets de travaux susceptibles d'occuper de nombreux métiers durant une longue période »³⁸. De telles options politiques auront nécessairement des répercussions sur l'art officiel. Comme à l'époque des tyrans, il ne s'agit plus de satisfaire les exigences d'une clientèle raffinée, mais d'impressionner l'homme de la rue.

Le changement ne s'opéra pas du jour au lendemain. Dans les métopes, dont on s'occupa d'abord, le premier classicisme est encore présent avec des compositions sévères aux volumes simples à côté d'essais plus « enlevés ». La frise inaugure un style nouveau : malgré la faible épaisseur du relief, les personnages se chevauchent, se superposent sur plusieurs plans, donnant l'illusion de la profondeur. L'illusionnisme triomphe dans les frontons, exécutés en dernier lieu et dont nous ne connaissons plus guère la composition que par une série de dessins de peu antérieurs à l'explosion qui détruisit le temple en 1687. La gesticulation des personnages, qui semblent vouloir s'échapper du cadre triangulaire, n'est pas sans rappeler celle des protagonistes de la Gigantomachie du temple des Pisistratides. Le souci dramatique déteint même sur le traitement des figures prises isolément, dont les musculatures et les draperies s'agitent à l'unisson.

Ce qu'on a appelé le « siècle » de Périclès dure à peine une vingtaine d'années : arrivé au pouvoir en 449, l'homme d'État meurt en 429, après avoir

³⁸ PLUTARQUE, *Vie de Périclès*, 12, 5.

déclenché contre Sparte et ses alliés de la Ligue du Péloponnèse une guerre meurtrière, dont Athènes ne devait pas se relever. Il est symbolique que nous trouvions le dernier écho de l'art parthénonien sur un relief ³⁹ qui dut orner un monument à la mémoire des premiers combattants de cette guerre (Pl. IV, a). On y voit un fantassin achever un cavalier abattu : bientôt, les cavaliers prendront leur revanche.

Une coupe du Louvre ⁴⁰ nous permet d'introduire la céramique du 5^e siècle par un double rappel. La signature d'Euphronios, comme potier cette fois, rattache cette œuvre aux ateliers célèbres de la fin du 6^e siècle. Le thème, les exploits de Thésée, restitue l'ambiance de création du trésor des Athéniens. Le peintre Onésimos prolonge la production de qualité des débuts de la figure rouge : une même maîtrise dans la conception d'ensemble et dans la subtilité du détail. L'intérieur de la coupe ⁴¹ est un chef-d'œuvre d'art graphique et linéaire ; la composition extérieure, en métopes, frise narrative en harmonie avec le déroulement de la paroi, nous rapproche davantage des procédés de la sculpture, qui transparaissent également dans le dessin de la musculature. Il ne s'agit cependant pas d'imitation servile du grand art, mais plutôt d'inspiration et de recherches communes. L'analyse thématique suffit à le confirmer : l'exaltation de Thésée est ici aussi, comme à Delphes, un reflet de l'idéologie triomphante des partisans de la nouvelle démocratie, aristocrates modérés qui continuent à patronner les meilleurs céramistes. C'est sans doute ce mécénat intéressé qui permet à ces chefs d'ateliers de traverser sans heurts, et avec de constants progrès, la crise politique des années 510-490. D'autre part, la qualité même des vases leur assure un réel succès d'exportation. Cette céramique, au point d'équilibre entre image, style et fonction, connaît son âge d'or.

Sur les vases de grande taille du premier quart du siècle, certains artistes favorisent un même épanouissement de leur technique. Les styles se personnalisent parfois au point de s'opposer, mais ne renient jamais les valeurs d'un art réfléchi, savant, perfectible. Nous retiendrons deux noms. Le premier, le peintre de Cléophradès, choisit la vigueur de l'expression, l'ampleur narrative. Son hydrie de Naples ⁴², dite « hydrie Vivenzio », en est un remarquable exemple : le peintre la consacre entièrement à la Prise de Troie, victoire des Grecs sur l'Orient, mais parvient à nuancer sa composition picturale à la fois des accents triomphalistes et du désespoir tragique qu'entraîne toute guerre, victorieuse ou non ⁴³. Le deuxième grand maître de ce style « sévère » est le peintre

³⁹ Rome, Villa Albani, Inv. 985 ; LULLIES-HIRMER, pl. 179-181. Cf. STUPPERICH, *ouvr. cité* (ci-dessus n. 4), p. 183, n° 546.

⁴⁰ Coupe : Paris, Louvre, Inv. G 104 ; *ARV*², p. 318, 1 (peintre de Panaitios-Onésimos). Vers 490.

⁴¹ ARIAS-HIRMER, pl. 134.

⁴² Hydrie-kalpis : Naples, Museo Nazionale Archeologico, Inv. 2422 ; *ARV*², p. 189, 74 ; SIMON-HIRMER, pl. 128-129. Vers 480-475.

⁴³ A ce sujet : J. BOARDMAN, *The Kleophrades Painter at Troy*, dans *Antike Kunst*, 19, 1976, p. 3-18.

de Berlin, qui s'exprime en lignes pures, d'une exceptionnelle sensibilité graphique et décorative : le Ganymède au cerceau, sur un cratère du Louvre ⁴⁴, est une étude très poussée des rapports qui lient et régissent forme humaine et forme abstraite. Sans atteindre au pathos grandiose du peintre de Cléophrades, il a dû plaire tout autant, comme le prouve son abondante production, à ces aristocrates qu'incarne ici Ganymède, symbole de l'amour masculin, valorisé dans la société de cette époque comme il le sera encore, un siècle plus tard, par Platon.

Vers 470, en pleine période cimoniaise, la céramique attique semble rencontrer plusieurs apories dans sa tentative de dépasser ou de prolonger le point extrême d'évolution qu'elle a atteint au cours des premières décennies. Ainsi, parallèlement au bouillonnement social et esthétique qui caractérisent par ailleurs le deuxième quart du siècle, la céramique manifeste progressivement, par sa quête de formules inédites, les symptômes d'une crise qu'elle ne parviendra pas à surmonter. Une partie de la production évolue vers une industrialisation relative, œuvres d'imitation, académiques, sans grands défauts ni grande originalité, qui participent peut-être de l'assimilation bourgeoise prônée par Cimon. Mais l'intérêt réside surtout dans les recherches picturales : sont-elles ou non à l'affût d'une nouvelle clientèle ? Trois directions principales s'amorcent.

Dans la tradition du peintre de Berlin, une lignée d'artistes s'efforce de perpétuer ses procédés de dessin et de composition, en exagérant l'affectation, la virtuosité et la préciosité inhérentes à ce style. Ce cercle a reçu à juste titre le nom de « Maniéristes » ; un de ses principaux représentants, le peintre de Pan, est l'auteur d'un psykter de Munich ⁴⁵ qui met en scène une légende rarement illustrée : la lutte d'Apollon et d'Idas pour Marpessa. Cette iconographie érudite s'assortit bien aux archaïsmes volontaires des figures, à la gratuité de certains gestes, conçus uniquement en fonction de leur propre beauté, pour la joie de l'arabesque. Mais c'est là un aboutissement, une fin et non un point de départ. Ces artistes, volontairement conservateurs, sont tournés vers le passé : ne s'adressaient-ils pas également à des aristocrates nostalgiques, refusant, eux aussi, d'abandonner les vieilles théories ?

Un deuxième réseau d'influences, antithèse de la démarche précédente, s'ouvre au contraire vers toutes les nouveautés contemporaines. Ce courant se caractérise par l'influence des monuments publics sur la peinture de vases, ce qui laisse supposer dès l'abord des commanditaires proches des dirigeants et de l'entourage de Cimon. Un écho direct du groupe des Tyrannoctones de Critios et Nésiotès apparaît sur un stamnos de Würzburg ⁴⁶, du peintre de Copen-

⁴⁴ Cratère en cloche : Paris, Louvre, Inv. G 175 ; *ARV²*, p. 206, 124 ; SIMON-HIRMER, pl. 143-144. Vers 490-480.

⁴⁵ Psykter : Munich, Museum antiker Kleinkunst, Inv. 2417 ; *ARV²*, p. 556, 101 ; R. LULLIES et M. HIRMER, *Griechische Vasen der reifarchaischen Zeit* (Munich, 1953), pl. 70-79. Vers 470.

⁴⁶ Stamnos : Würzburg, Martin von Wagner Museum, Inv. 515 ; *ARV²*, p. 256, 5 ; E. LANGLOTZ, *Griechische Vasen in Würzburg* (Munich, 1932), pl. 182-183. Vers 475.

hague, qui reproduit le meurtre d'Hipparque ; l'intention est claire et le vase fait lui aussi l'effet d'une commémoration. Le céramiste, en introduisant le personnage d'Hipparque dans sa composition, essaie de surmonter les difficultés qu'il éprouve à transposer sur la face du vase les acquisitions de la ronde-bosse et la notion d'espace enveloppant. Seule la génération suivante, le « classicisme libre », parviendra à conquérir la perception sculpturale des figures. Cette reconstitution du meurtre d'Hipparque est presque unique⁴⁷ : les artistes n'iront pas plus loin dans cette manipulation évocatrice des événements politiques et historiques récents, négligeant ainsi une étonnante possibilité de commentaire, de satire, de réflexion.

Par définition, c'est la grande peinture murale qui devait attirer les artisans du Céramique. Effectivement, les conquêtes du célèbre Polygnote de Thasos — introduction de la profondeur de champ par plans superposés et expression de l'*èthos* — se reflètent, dans la peinture de vases, chez un petit groupe d'artistes d'excellente qualité, désireux de répondre à une demande précise : celle d'une céramique de luxe, capable d'assimiler les nouveautés et de projeter dans les milieux privés les motifs mis à la mode par les grands monuments de l'Agora. Le peintre de Penthésilée a reçu son nom d'après la grande coupe de Munich⁴⁸ dont le médaillon central reproduit la mort de l'Amazone Penthésilée : instant de tragédie, puisqu'au moment même où Achille donne le coup mortel, les regards se croisent et les deux héros comprennent qu'ils s'aiment. Grâce à de meilleurs moyens d'expression, le peintre réussit à rendre cet éclat fugitif, les sentiments passionnés qui animent Achille et Penthésilée et leur immédiate détresse : les visages, si proches, focalisent l'attention. Cette nouvelle perception de la sensibilité intérieure deviendra la règle générale de la céramique au milieu du siècle. L'impression d'ensemble du tableau nous déçoit cependant : une scène annexe, à l'arrière-plan, perturbe la lisibilité et le corps disloqué d'une Amazone morte trahit l'emprunt, en soulignant l'inadaptation totale de cet extrait de grande fresque au cadre circulaire de la coupe. Le peintre a surtout visé à la bravoure, sacrifiant les qualités intrinsèques de son art à une compétition, déjà vaine, avec les créations de la grande peinture.

Certes, une telle tentative a produit quelques chefs-d'œuvre, et nous ne pouvons passer sous silence le célèbre cratère du Louvre⁴⁹, du peintre des Niobides. Sans nous attarder à l'interprétation des motifs, notons combien l'innovation de Polygnote, superposition en registres et éléments de paysage évoquant la profondeur, s'adapte aux parois verticales du cratère et au fond noir, abstrait et insondable. Mais le plus souvent, le peintre des Niobides est

⁴⁷ Quatre exemples connus : cf. T.B.L. WEBSTER, *Potter and Patron in Classical Athens* (Londres, 1972), p. 77.

⁴⁸ Coupe : Munich, Museum antiker Kleinkunst, Inv. 2688 ; *ARV*², p. 879, 1 ; SIMON-HIRMER, pl. XLII et 183. Vers 460.

⁴⁹ Cratère à calice : Paris, Louvre, Inv. G 341 ; *ARV*², p. 601, 22 ; SIMON-HIRMER, pl. 191-193. Vers 460-450.

moins original, moins émouvant et l'héritage de Polygnote se réduit alors à quelques éléments plus disparates : rocher, accumulation des personnages... Cet artiste se distingue encore par la mise au point d'un courant de peinture-bataille emphatique⁵⁰, qui se prolongera jusqu'à la fin du 5^e siècle : mais le procédé devient répétitif et le style polygnotéen perd peu à peu ses implications artistiques et sociales. En cherchant à intéresser les commanditaires de la grande peinture et à diffuser leur programme, de tels peintres, malgré leur conviction et leur génie, condamnent l'avenir de la céramique : dès le moment où ils nient la fonction du vase et dissocient forme et image, ils dénaturent l'autonomie de leur technique et, une fois amorcée, la dévaluation de la céramique par rapport à l'art plus officiel de la peinture sera irréversible. Cette voie, qui a débuté par un progrès, mène paradoxalement à une impasse, qui sera aussi celle des partisans de Cimon et de son idéologie.

Une troisième démarche, d'apparence mineure, sera promise à un meilleur avenir. On peut en effet déceler, au cours des années 460, une orientation très nette de certains ateliers vers une clientèle exclusivement féminine, un souci d'élargir le marché vers les consommatrices potentielles. Dès le 6^e siècle, les peintres disposaient dans leur répertoire de quelques scènes féminines, comme les jeunes filles à la fontaine ; mais il ne s'agissait nullement d'une production indépendante ou d'un style spécifique. Au cours du deuxième quart du 5^e siècle, on assiste à l'élaboration de vases raffinés, qui semblent bien conçus dans un esprit nouveau, celui de clientes délicates : d'abord limité à quelques objets isolés, ce genre s'épanouira définitivement à la fin du siècle, avec l'apogée du style « fleuri ». Mais, dès à présent, les caractéristiques principales sont définies : succès des thèmes amoureux, recherche du détail précieux, du luxe gratuit, des petites choses, sens du baroque et de l'exotisme ; nous sommes loin de la pureté classique.

Ces commentaires s'appliquent à merveille à l'astragale du peintre de Sotadès⁵¹. La forme est rare et contournée. De légères femmes-papillons volent en un curieux ballet : rêve et ravissement, transparence féerique. Il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'ailleurs de la transparence polygnotéenne ; nous restons sans doute dans le même monde d'élite et il est tentant de mettre cette féminisation de la céramique en rapport avec le nom de deux femmes célèbres de cette époque, jeunes aristocrates intelligentes et cultivées, peut-être plus libres aussi : Isodikè, la femme de Cimon, nièce de Clithène, et Elpinikè, la sœur de Cimon, liée à Polygnote. Cette vocation est assez inédite et donnera un second souffle à certains ateliers ; il n'en reste pas moins que cette céramique, de bon aloi mais peu ambitieuse, tend à devenir un art mineur, ornemental, sans impact.

⁵⁰ Cf., par exemple, son cratère à volutes de Palerme : Museo Nazionale Archeologico, Inv. G 1283 ; *ARV²*, p. 599, 2 ; *ARIAS-HIRMER*, pl. 176-181. Vers 460.

⁵¹ Astragale : Londres, British Museum, Inv. E 804 ; *ARV²*, p. 765, 20 ; *CVA, Londres, British Museum*, fasc. 4, sect. III, 1c, pl. 26-27. Vers 460.

Ainsi, au terme de ce parcours des années 470-460, aucune des trois options analysées, maniérisme, emprise du grand art, féminisation, ne s'est révélée suffisamment féconde pour raviver la céramique, aucune ne nous a éloignés des commanditaires dont nous avons déterminé l'appartenance dès le début du 5^e siècle : aristocratie modérée, mécénat intellectuel. Un peintre-synthèse, Douris, nous aide à franchir ce cap difficile. Certes, l'esprit général est le même, mais cet artiste à la production abondante parvient à assimiler et à transcender les différentes recherches ; c'est lui qui, en céramique, montre la voie au classicisme. Regardons, par exemple, la coupe du Cabinet des Médailles de Paris ⁵². L'iconographie est simple, assez traditionnelle, le style associe quelques maniérismes, comme l'admirable mouvement tourbillonnant des étoffes, à une plasticité sculpturale, à une réelle science du mouvement, et surtout à un apaisement, une sérénité des visages et des expressions : c'est sans doute la clé de l'évolution principale.

Il faut, en effet, insister ici sur la continuité qui sous-tend l'histoire de la céramique du 5^e siècle : au-delà de toute séparation fictive entre classicisme « sévère » et classicisme « libre » se perpétue une filière de sobriété majestueuse et réfléchie, révélatrice d'une insertion sociale donnée, et qui définit l'académisme du milieu du siècle. Un des successeurs les plus directs de Douris, le peintre d'Euaion, illustre bien ce style dominant. Sur la coupe de Bruxelles ⁵³, les éphèbes cavaliers ont une réserve tout aristocratique ; les gestes sont calmes, pensés. Comme l'a proposé J. Ch. Balty, cette coupe doit être rapprochée de la bataille de Coronée en 447, où tombèrent vainement un millier de jeunes Athéniens et que désapprouvèrent les partisans de la paix avec Sparte. Nous aurions donc ici un écho pathétique de ces combats impérialistes, une impression de deuil et non de triomphe, un contre-chant à la future exaltation du Parthénon, bref, une œuvre élaborée dans les milieux opposés à la montée d'un gouvernement populaire.

C'est dans cette optique qu'il faut également considérer la production du peintre d'Achille, le meilleur représentant du style « classique ». En effet, alors que les monuments publics du programme de Périclès mettent à l'honneur des tendances novatrices et expressives, en céramique, rien n'a changé. L'amphore du Vatican ⁵⁴ qui donne son nom au peintre d'Achille s'impose par son élégance contenue, le statisme des personnages, l'idéal « polycléen » des attitudes. Il est impossible de parler ici d'art phidiesque : l'esthétique est volontairement réactionnaire. Achille est un héros aristocratique et l'artiste qui le représente, un lointain héritier d'Exékias.

⁵² Coupe : Paris, Cabinet des Médailles, Inv. 542 ; *ARV²*, p. 438, 133 ; ARIAS-HIRMER, pl. 148. Vers 480-470.

⁵³ Coupe : Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, Inv. A 3764 ; J. Ch. BALTY, *Acquisitions récentes...*, dans *Annales d'Hist. de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, 1, 1979, p. 19-21 ; Cl. SKINKEL, *Une nouvelle coupe du peintre d'Euaion*, dans *Études d'archéol. grecque présentées à V. Verhoogen* = *Bull. des M.R.A.H.*, 50, 1978, p. 5-24.

⁵⁴ Amphore : Rome, Vatican, Museo Etrusco Gregoriano, Inv. 16 571 ; *ARV²*, p. 987, 1 ; SIMON-HIRMER, pl. 198 et XLIII. Vers 450.

Le principal disciple du peintre d'Achille, le peintre de Cléophon, reste dans la même voie : dépouillement extrême, aspect nostalgique, rêveur, immobile des figures du stamnos de Munich ⁵⁵. Les gestes de cette scène de départ se figent dans leur simplicité. Le paratactisme de la composition, inchangé depuis le 6^e siècle, révèle à lui seul le refus d'acquiescer à l'illusionnisme de la sculpture contemporaine. Or, une œuvre comme le cratère de Ferrare ⁵⁶, du même peintre, a souvent été assimilée, pour son iconographie de sacrifice et de cortège, à la frise du Parthénon (Pl. II, b). Mais plusieurs raisons objectives réfutent ce parallélisme : le style tout d'abord, beaucoup plus plat, plus évanescent ; ensuite, le destinataire du sacrifice, qui n'est pas Athéna, la divinité poliade, mais Apollon, dont le culte relève davantage des traditions des grandes familles. Et, sur un vase fort similaire de Boston ⁵⁷, le peintre désigne les sacrificateurs : parmi eux, Arésias et Hippoklès, qui feront partie des Trente Tyrans. C'est donc bien à un noyau d'ultra-conservateurs, célébrant ensemble des sacrifices privés, que s'adresse une telle composition : le rapprochement avec les thèmes de l'atelier de Phidias n'était que superficiel, l'intention est tout autre.

Notre évocation du 6^e siècle s'était achevée par une référence aux monuments funéraires et c'est également avec des vases à fonction funéraire que se clôturera ce deuxième chapitre. Le début du 5^e siècle a vu la disparition des stèles signalant les tombes privées. Il semble bien que, vers 450, certains citoyens soucieux de différencier leurs sépultures familiales se soient adressés aux peintres en renom pour pallier enfin ce manque ⁵⁸. Le lécythe, vase domestique et funéraire jusque-là assez modeste, se transforme pour assumer cette fonction nouvelle ; de dimension plus monumentale, il se couvre d'un engobe blanc très délicat. Des ateliers réputés de la figure rouge classique incluent cette forme dans leur production.

Le peintre d'Achille réalise des lécythes d'une incomparable finesse, comme celui des Muses ⁵⁹, et se révèle excellent coloriste. Art de luxe, de haute technicité, sobre et recueilli : le peintre travaille à nouveau pour les mêmes commanditaires. L'acclamation éphébique qui orne le champ, telle une inscription gravée, est un des derniers témoignages de cette coutume qui remon-

⁵⁵ Stamnos : Munich, Museum antiker Kleinkunst, Inv. 2415 ; *ARV*², p. 1143, 2 ; SIMON-HIRMER, pl. 205-207. Vers 430.

⁵⁶ Cratère à volutes : Ferrare, Museo Nazionale Archeologico di Spina, Inv. T 57 C VP ; *ARV*², p. 1143, 1 ; N. ALFIERI, P.E. ARIAS, M. HIRMER, *Spina* (Munich, 1958), pl. 82-87. Vers 430.

⁵⁷ Cratère en cloche : Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 95.25 ; *ARV*², p. 1149, 9 ; WEBSTER, *ouvr. cité* (ci-dessus n. 47), pl. 3 et p. 50. Vers 430.

⁵⁸ Il est curieux de constater toutefois que, sur ces lécythes, sont représentées des stèles qui ne semblent répondre à aucune réalité archéologique. Ce problème a suscité différentes hypothèses : survivance de stèles du 6^e siècle, privatisation de monuments publics, écho de modèles non attiques, simple référence à une habitude révolue... Voir, en dernier lieu, STUPPERICH, *ouvr. cité* (ci-dessus n. 4), p. 243-245.

⁵⁹ Lécythe à fond blanc : Munich, Museum antiker Kleinkunst (anc. coll. privée) ; *ARV*², p. 997, 155 ; SIMON-HIRMER, pl. XLIV-XLV. Vers 440.

taut, nous l'avons vu, aux jeunes aristocrates du 6^e siècle. Les beaux lécythes à fond blanc se maintiendront pendant un demi-siècle, évoluant peu dans leur conception, sinon dans leur graphisme, qui devient plus tourmenté, plus impressionniste. Le peintre des Roseaux, sur un lécythe d'Athènes ⁶⁰, s'efforce, sous l'influence de la grande peinture, de traduire la tristesse, le sentiment tragique de la mort et de la guerre absurde qui décime les jeunes guerriers : nous sommes déjà à l'époque de la Guerre du Péloponnèse, vers 410. Mais ce sentiment universel de séparation irréparable et poignante est ici exprimé au nom d'une classe désireuse de manifester, jusque dans le deuil, sa richesse et son attachement aux traditions perdues.

De Nicias à Démétrios de Phalère (420-310)

La Guerre du Péloponnèse sonne le glas de la puissance athénienne. Pourtant, avant de mourir, Athènes produira encore quelques chefs-d'œuvre. Elle les doit au gouvernement de Nicias, démocrate conservateur qui, en 421, réussit à conclure ce qu'il croyait être la paix et se révéla n'être qu'une trêve. Elle fut mise à profit, non pour continuer la politique de grands travaux inaugurée par Périclès et interrompue par le déclenchement des hostilités, mais pour reprendre le programme plus modeste que la mort de Cimon avait laissé en suspens. À côté des Propylées grandioses imaginés par l'architecte Mnésiclès pour doter l'Acropole d'une entrée digne d'une capitale impériale — et qui demeureront à jamais inachevés ⁶¹ —, s'élève le petit temple d'Athéna Nikè, dont le projet avait été commandé à l'architecte Callistratos dès avant 450 ⁶². Sa grâce délicate semble protester contre le gigantisme des édifices péricléens.

Ce n'est sans doute pas un hasard si l'on en revient alors à l'ordre ionique, qui avait eu d'abord les faveurs de Cimon. Le même ordre sera choisi quand il s'agira de reconstruire enfin le temple d'Athéna Polias ruiné par les Perses en 480 et dont la vénérable idole en bois d'olivier campait depuis lors dans un abri provisoire. Ce temple, que nous appelons erronément l'Érechthéion ⁶³, à la suite de Vitruve, réunit en fait plusieurs sanctuaires, ce qui explique sa forme insolite et notamment la tribune qui le prolonge au sud-ouest. Elle est soutenue par des caryatides, dont l'élégance, quelque peu affaiblie par les mutilations qu'elles ont subies, nous est restituée — non sans une certaine froideur, il est vrai — par les copies que l'empereur Hadrien avait fait exécuter pour sa villa de Tivoli ⁶⁴. On y retrouve la coquetterie des *korai* archaïques, annoblie par la maturité du classicisme. Les draperies transparentes évoquent l'art de Polygnote. L'élégance des attitudes est à la limite de la préciosité.

⁶⁰ Lécythe à fond blanc : Athènes, Musée National, Inv. 1816 ; *ARV*², p. 1383, 12 ; SIMON-HIRMER, pl. XLIX. Vers 410.

⁶¹ BERVE-GRUBEN-HIRMER, pl. 5-7 et p. 175-179.

⁶² *Ibid.*, pl. 30 et p. 179-181. Commande : *IG* I², 25.

⁶³ BERVE-GRUBEN-HIRMER, pl. 22-29 et p. 182-186.

⁶⁴ CHARBONNEAUX-PRADEL, p. 115 ; E.E. SCHMIDT, *Die Kopien der Erechtheionskoren = Antike Plastik*, XIII (Berlin, 1973).

Une préciosité qu'évoque aussi la nonchalance du « Mars Borghèse »⁶⁵, dans lequel on a reconnu une copie de la statue de bronze exécutée par le sculpteur Alcamène pour le temple d'Arès. Son modelé moëlleux, son attitude calme et détendue se situent aux antipodes des nus gesticulants aux musculatures frémissantes des frontons du Parthénon. C'est encore Alcamène qui recevra la commande des statues de culte du temple d'Héphaïstos, dont on rouvre alors le chantier⁶⁶. L'édifice reçoit alors une colonnade intérieure purement décorative, imitée de celle du Parthénon, et, dans le pronaos et l'opisthodomé, des frises dont le style est identique à celui de la frise du temple d'Athéna Nikè. Ces frises ne ressemblent en rien à celles du Parthénon : au lieu de s'étager dans la profondeur, les personnages sont simplement juxtaposés, comme sur les vases peints, et ne sont plus reliés entre eux que par des lignes abstraites, comme sur les métopes archaïques. Ce style gracieux atteindra son paroxysme avec les Victoires du parapet d'Athéna Nikè⁶⁷, au moment même où les folies d'Alcibiade précipitent la chute d'Athènes (Pl. III, b).

Ces courbes fluides, mouvementées et inquiètes trouvent leur équivalent dans la céramique du dernier quart du 5^e siècle, qui voit la résurgence d'une sensibilité déjà entrevue à l'époque de Cimon. C'est le triomphe du style « fleuri ». L'hydrie du peintre de Meidias, au British Museum⁶⁸, véritable manifeste de cet « art nouveau », se caractérise par sa profusion décorative, son faste. Les riches bourgeoises d'Athènes deviennent les principales clientes des potiers : thèmes amoureux, scènes d'enlèvement, de noces, vie au gynécée (Pl. III, a), se partagent l'iconographie⁶⁹. La surcharge ornementale, la mièvrerie des gestes compassés sont de règle. Le sentimentalisme et l'exacerbation des passions font songer à Euripide et à ses héroïnes, et déjà, comme chez Euripide, se décèle un mysticisme religieux : à certains égards, l'ambiance est déjà hellénistique. Mais, une fois de plus, cet hymne à la femme — cultivée, adulée et riche sans doute — est éphémère ; c'est la dernière conquête d'ateliers si proches de la décadence.

Parallèlement, l'ancien style sévère, l'académisme classique, perd ses dernières forces vers la fin du siècle. Un peintre comme Aison, par son lécythe de Naples⁷⁰, représente un lointain aboutissement de la peinture-bataille mise au point par le peintre des Niobides sous l'influence de Polygnote ; l'œuvre n'est

⁶⁵ BOARDMAN-DÖRIG-FUCHS-HIRMER, pl. 213 (droite); Br. FREYER, *Zum Kultbild und zum Skulpturenschmuck des Arestempels auf der Agora in Athen*, dans *Jahrbuch des deutschen archäol. Inst.*, 77, 1962, p. 211-226.

⁶⁶ Ci-dessus n. 36. Cf. CHARBONNEAUX-PRADEL, p. 107-108; Ch. DELVOYE, *art. cité* (ci-dessus n. 2), p. 6-8.

⁶⁷ Athènes, Musée de l'Acropole; LULLIES-HIRMER, pl. 189-191.

⁶⁸ Hydrie : Londres, British Museum, Inv. E 224; *ARV*², p. 1313, 5; ARIAS-HIRMER, pl. 214-215. Vers 410.

⁶⁹ Une œuvre spécifiquement féminine : l'épinétron d'Athènes, Musée National Inv. 1629; *ARV*², p. 1250, 34 (peintre d'Érétrie); SIMON-HIRMER, pl. 216. Vers 420.

⁷⁰ Lécythe : Naples, Museo Nazionale Archeologico, Inv. R.C. 239; *ARV*², p. 1174, 6; SIMON-HIRMER, pl. 220. Vers 420.

pas sans qualités, mais se présente plutôt comme une savante étude de poses. Ce Thésée-ci n'a plus les ressources de celui des années 490, célébré par le peintre Onésimos sur la coupe du Louvre. Il est vrai que la succession de guerres, de régimes de terreur, d'exils vient définitivement à bout du type de mécénat hérité de l'archaïsme. Plusieurs peintres fuient d'ailleurs vers l'Italie du Sud, où ils s'efforceront de poursuivre leur carrière en adaptant leur style et leur iconographie à la clientèle locale.

L'extrême fin du 5^e siècle et le début du 4^e voient la création de quelques œuvres monumentales et surchargées, à l'iconographie théâtrale, mais ce ne sont là que des commandes exceptionnelles, peut-être directement destinées à l'exportation. Notons que leur esprit baroque est fondamentalement différent du nouveau classicisme de la sculpture. Le deuxième quart du 4^e siècle voit la décadence de la céramique figurée à l'iconographie si révélatrice. Par contre, les vases non peints deviennent plus soignés, plus raffinés : les potiers, du moins, subsistent grâce à la céramique vernissée, sans doute inspirée de prototypes métalliques plus luxueux. Un dernier sursaut de la céramique peinte doit être évoqué brièvement. Vers le milieu du 4^e siècle se développe le style dit « de Kertch » : son nom même indique qu'il est essentiellement destiné à une clientèle étrangère, comme le prouve l'exotisme de certains motifs, combats de griffons et d'Arimaspes par exemple. La célèbre pélikè de Londres ⁷¹ par ses contrastes de masses colorées, atteste assez l'éclectisme de ce style : insertion de la sculpture-biblot, esquisses académiques, souplesse, relâchement même, et nostalgie. La peinture trouvera désormais d'autres voies et abandonnera définitivement les vases. La céramique de qualité a disparu et, avec elle, la société qu'elle représentait.

La défaite de 404, aggravée par les exactions des Trente, marque d'ailleurs le début du déclin d'Athènes. La cité connaîtra encore une certaine prospérité économique, et même quelques succès diplomatiques, mais le grand élan qui, des Pisistratides à Cimon et de Cimon à Périclès, puis à Nicias, avait animé l'activité artistique est désormais coupé. A l'aube du 4^e siècle, le monument funéraire de Dexiléos ⁷², érigé bien en vue dans le cimetière du Céramique, témoigne d'un dernier sursaut de l'aristocratie pour s'imposer au pouvoir (Pl. IV, b). Nous y retrouvons le relief accusé, un peu académique, des frises du temple d'Héphaïstos. La composition s'inspire, de toute évidence, de celle des stèles officielles ; mais l'iconographie guerrière sert ici des intérêts particuliers. Pourtant, les conservateurs eux-mêmes ne suivent plus et les *Lois* de Platon préconiseront le retour aux interdits de Clisthène ⁷³. C'est que les aristocrates s'embourgeoisent. Ils préfèrent courir les salons plutôt que faire la guerre ou s'occuper de politique. Les derniers hommes d'État, dignes de ce nom, qui dirigeront Athènes sont des gestionnaires avisés, qui ne se risquent plus à de grandes entreprises, sur aucun plan.

⁷¹ Pélikè : Londres, British Museum, Inv. E 424 ; *ARV*², p. 1475, 4 (cercle du peintre de Marsyas) ; SIMON-HIRMER, pl. LII. Vers 340.

⁷² LULLIES-HIRMER, pl. 192 ; STUPPERICH, *ouvr. cité* (ci-dessus n. 4), p. 167, n° 266.

⁷³ PLATON, *Lois*, XII, 958a-960b.

On construit encore, certes, mais les édifices publics ne visent plus à la grandeur péricléenne, ni même à l'élégance du temps de Nicias. C'est sans doute sous le gouvernement d'Euboulos, vers le milieu du 4^e siècle, que fut construit, sur la bordure ouest de l'Agora, le petit temple d'Apollon Patrôos, dont la statue de culte en marbre fut commandée à Euphranor. Les fouilles américaines de l'Agora ont remis au jour un beau fragment de cette œuvre, qui témoigne d'un savoir-faire indéniable et dont la simplicité nonchalante se réclame de l'héritage d'Alcamène ⁷⁴. L'ampleur du vêtement au large drapé se retrouve dans le portrait posthume de Sophocle ⁷⁵, connu par des copies antiques et dont Léocharès pourrait avoir exécuté l'original en bronze pour le théâtre de Dionysos rénové par Lycurgue entre 338 et 324, alors qu'Athènes est déjà entrée définitivement dans l'orbite du royaume de Macédoine.

Il est tentant d'attribuer au même Léocharès le portrait, apparemment contemporain, d'Eschine, dont la meilleure copie est conservée au Musée de Naples ⁷⁶ et qui ressemble fort à celui de Sophocle. Statistiquement, le portrait représente la production principale des sculpteurs athéniens de ce temps. Ce n'est pas, au vrai, un phénomène nouveau : le cavalier Rampin, Phrasikléia, Aristodikos étaient déjà, à leur manière, des portraits. Mais le portrait a changé de caractère. Il cherche moins, désormais, à exprimer le rang social de celui qu'il représente que sa personnalité. Si Eschine dissimule ses mains dans son manteau, c'est parce que telle était, nous le savons par ailleurs, son attitude favorite quand il haranguait le peuple ou plaidait devant les tribunaux ⁷⁷.

Tous les grands maîtres du 4^e siècle furent des portraitistes. Malheureusement, nous ne connaissons plus guère leurs œuvres que par les inscriptions gravées sur les bases en pierre qui les portaient : les statues de bronze ont, elles, disparu. Aussi sont-ce peut-être les stèles funéraires en marbre qui nous conservent le reflet le plus convaincant de la dernière phase de l'art attique. Le guerrier Aristonautés ⁷⁸, coiffé du casque macédonien — signe des temps —, le jeune défunt de la stèle dite « de l'Illissos » ⁷⁹, qu'un vieillard contemple avec une tristesse résignée, attestent que la virtuosité technique des sculpteurs reste intacte, même si leur inspiration s'est quelque peu affadie : l'époque de Ménandre n'est plus celle d'Eschyle, ni même celle d'Euripide ! Mais bientôt les décrets de Démétrios de Phalère ⁸⁰ leur ôteront définitivement cette ultime possibilité d'expression.

*
* *

⁷⁴ *Enciclopedia dell'arte antica*, III (Rome, 1960), p. 533, fig. 645.

⁷⁵ *Ibid.*, VII (Rome, 1966), p. 388, fig. 486.

⁷⁶ *Ibid.*, III, p. 436, fig. 532.

⁷⁷ DÉMOSTHÈNE, *Sur l'Ambassade*, 255.

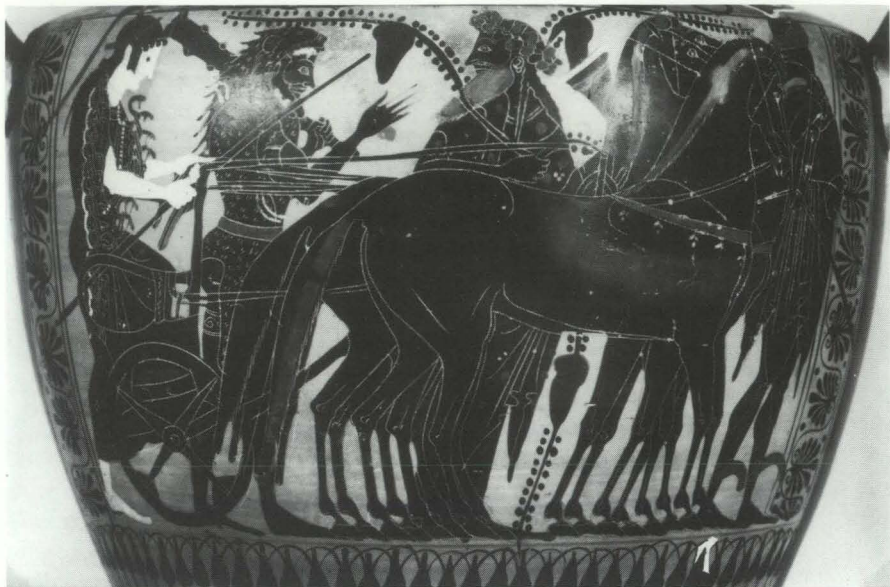
⁷⁸ Athènes, Musée National, Inv. 738 ; H. DIEPOLDER, *Die attischen Grabreliefs* (Berlin, 1931), pl. 50 ; DONNAY, *Art et politique...* (ci-dessus n. 3), p. 20, fig. 9 ; STUPPERICH, *ouvr. cité* (ci-dessus n. 4), p. 155, n° 15.

⁷⁹ Athènes, Musée National, Inv. 869 ; LULLIES-HIRMER, pl. 226.

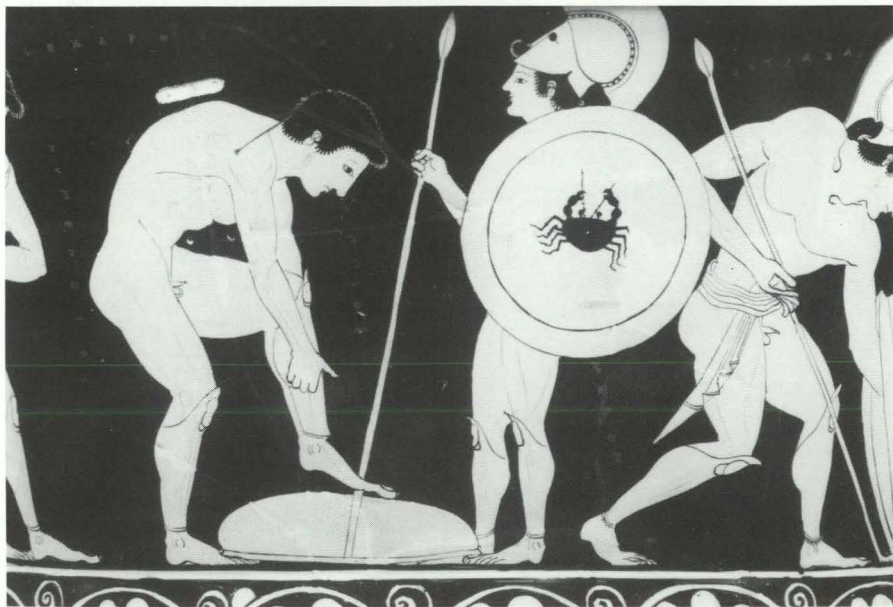
⁸⁰ CICÉRON, *De legibus*, II, 66 ; cf. STUPPERICH, *ouvr. cité* (ci-dessus n. 4), p. 261-262.

Évoquer trois siècles d'histoire de l'art attique en moins d'une heure et demie était une gageure : cette gageure, nous ne prétendons pas l'avoir tenue. Le tableau que nous en avons brossé, à fort larges traits, est sans aucun doute très incomplet. Tel quel, il permet néanmoins, croyons-nous, de dégager quelques lignes de force. Et, tout d'abord, la permanence de ce que nous appelons un courant aristocratique, qui s'ébauche au temps de Solon, s'affirme dans le troisième quart du 6^e siècle, sous Pisistrate, avec des artistes comme Exékias et le maître du cavalier Rampin, et se poursuit sans discontinuité jusqu'à la fin du 4^e siècle. Si ses moyens d'expression évoluent, son idéal sobre et raffiné demeure constant, même s'il s'égaré parfois dans les excès du maniérisme ou côtoie la préciosité. À deux reprises, une tendance plus expressive, plus théâtrale tente de l'occulter en s'imposant à l'art officiel sous l'impulsion des fils de Pisistrate d'abord, de Périclès ensuite. Mais ce ne sont là que des parenthèses sans lendemain.

Pourtant, ces tentatives prouvent que, pour les Athéniens de l'époque archaïque et classique, l'art n'est pas politiquement neutre. Ce n'est pas un hasard si la Gigantomachie du temple d'Athéna Polias ou les frontons du Parthénon furent commandés par des hommes qui cherchaient à se concilier une clientèle relativement populaire : leur dynamisme baroque parlait directement à la foule. Au contraire, l'art d'Exékias ou celui d'Alcamène s'adressent à un public averti, exigeant, qui sait — ou décrète — ce qu'est le bon goût. Son affadissement au 4^e siècle, puis sa disparition vont de pair avec le déclin des idéaux aristocratiques et leur remplacement progressif par ceux d'une bourgeoisie de financiers et d'intellectuels. Et ce n'est pas le moindre paradoxe de cette histoire que l'arrêt de mort de l'art attique, de cet art si essentiellement, si viscéralement aristocratique, ait été signé par un disciple du penseur le plus aristocratique, de l'écrivain le plus raffiné que la Grèce ait connu : en appliquant à la lettre les *Lois* de Platon, Démétrios de Phalère savait-il qu'il détruisait le système de valeurs dont son maître se réclamait ? Mais peut-être, au fond, n'a-t-il tué qu'un cadavre.



I, a Hydrie du cercle du peintre d'Antiménès : apothéose d'Héraclès. Vers 515.
Londres, British Museum. (Copyright British Museum).



I, b Cratère du peintre Euphronios : scène d'armement. Vers 510.
New York, Metropolitan Museum. (Photo du Musée)



II, a Fragment de la frise du Parthénon : scène de procession. Vers 435.
Londres, British Museum. (Copyright British Museum).



II, b Cratère du peintre de Cléophon : scène de procession. Vers 430.
Ferrare, Museo Nazionale Archeologico di Spina. (Photo Hirmer-Archiv)



III, a Épinétron du peintre d'Érétrie : scène de gynécée. Vers 420.
Athènes, Musée National. (Photo tirée de SIMON-HIRMER, pl. 216).



III, b Parapet sculpté du temple d'Athéna Nikè : Victoire. Vers 410.
Athènes, Musée de l'Acropole. (Photo Hirmer-Archiv)



IV, a Relief provenant d'un monument aux morts. Vers 430.
Rome, Villa Albani. (Photo tirée de LULLIES-HIRMER, pl. 179).



IV, b Stèle funéraire de Dexiléos, mort en 394.
Athènes, Céramique. (Photo Hirmer-Archiv)

PORTRAIT GREC, PORTRAIT ROMAIN

JEAN CH. BALTU

Juxtaposer les deux termes, comme je le fais dans ce titre, sans la moindre coordination grammaticale, revient à tenter de poser de la façon la plus objective possible un problème, voire plusieurs problèmes : celui des caractéristiques propres à chacun de ces deux moments du portrait antique, celui de leur origine, celui aussi de l'influence de l'un sur l'autre — du grec sur le romain, mais aussi du romain sur le grec —, problèmes généralement résolus dans les manuels de manière extrêmement simple, sinon tout à fait simpliste, le portrait grec étant le plus souvent considéré comme idéalisé, le portrait romain comme réaliste — ou mieux vériste —, l'origine de ces deux types de portraits étant affirmée différente, l'influence grecque tempérant, de temps à autre, le réalisme romain d'une certaine idéalisation — en particulier sous des règnes aussi « hellénisés » que ceux d'Auguste ou d'Hadrien —, les tendances « républicaines », fondamentalement « romaines », refaisant surface avec les Flaviens (l'effigie de Vespasien lui-même est, à cet égard, le plus souvent évoquée ¹) ou au III^e siècle (B. Schweitzer y a autrefois insisté ²).

Un seul exemple suffira ici pour illustrer cette opinion répandue : celui d'un aussi bon connaisseur du portrait *grec* (mais peut-être pour cette raison même précisément) que Gisela M. A. Richter, dont on relira à cet égard la page bien significative qu'elle consacre, dans ses *Portraits of the Greeks* ³, à noter ce qui distingue (« several fundamental differences ») le portrait grec des portraits romain, de la Renaissance ou des temps modernes :

¹ En dernier lieu, cf. P. ZANKER, *Zur Rezeption des hellenistischen Individualporträts in Rom und in den italischen Städten* dans les actes du colloque *Hellenismus in Mittelitalien* (Göttingen, 1976), p. 604 et figg. 19-20, p. 619.

² B. SCHWEITZER, *Altrömische Traditionselemente in der Bildkunst des dritten nachchristlichen Jahrhunderts* dans *Nederl. Kunsthist. Jaarb.*, V (1954), pp. 173-190 = *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften*, II (Tübingen, 1963), pp. 265-279.

³ G.M.A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks* (Londres, 1965), pp. 3-4.

1. « Tout d'abord, il faut se souvenir — écrit-elle — que les portraits grecs figurent, pour la plupart, des gens éminents, des hommes qui se sont distingués comme poètes, philosophes, historiens, orateurs, généraux et hommes d'État (les artistes, à notre connaissance, paraissent avoir été rarement représentés). En un sens cette restriction limite le champ du portrait grec, puisqu'il ne nous montre pas la physionomie de gens ordinaires ; mais elle accroît grandement son intérêt et quelquefois réduit le nombre d'identifications possibles des individus représentés ».

Cette première prise de position explique déjà le titre même du livre : *The Portraits of the Greeks*, et non *Greek Portraits*, ou *Greek Portrait Sculpture*. L'auteur néglige entièrement, en effet, les portraits d'athlètes qui attirèrent très vite (et dès le milieu du VI^e siècle ⁴) l'attention du monde grec, réuni à Olympie par exemple, sur leur cité. Elle ignore surtout, tout aussi systématiquement, le portrait privé d'époque hellénistique, qui déborde très nettement de limites aussi étroites et devrait d'ailleurs être étudié plus fréquemment sur une large base épigraphique. Si l'on ajoute que le portrait romain a connu lui aussi, bien sûr, des effigies de généraux et d'hommes d'État et que, contrairement à l'opinion assez couramment répandue, il ne refuse pas d'honorer poètes et orateurs, on conviendra qu'une différence significative ne puisse être sérieusement établie sur ce point.

2. « La seconde différence importante entre les portraits grecs et ceux d'époques ultérieures est que les Grecs y comprenaient régulièrement non seulement la tête mais l'ensemble du corps. L'artiste grec étudiait la personnalité de son « modèle » non seulement dans ses traits, mais dans son maintien, ses gestes et son drapé. L'expression de l'individualité du personnage s'en trouvait grandement accrue, comme le montrent les quelques exemples de statues complètes qui ont été conservées ou ont été reconstituées de façon persuasive. La personnalité d'un penseur comme Platon ou d'un bouillant patriote comme Démosthène pouvait être traduite dans chaque ligne du corps et dans les plis de la draperie, aussi bien que dans l'expression du visage. C'est pourquoi, dans notre imagination, nous devons ajouter le corps entier aux hermès et aux bustes dont se contentaient généralement les copistes romains ».

C'est oublier, ici aussi, qu'à l'origine, il s'agit également de statues à Rome ⁵ et non de bustes, que l'hermès ⁶ et le buste — G.M.A. Richter y a

⁴ Cf. PLINE, *Hist. nat.*, XXXIV, 9 (16) et surtout, pour la date, PAUSANIAS, VI, 18, 7 qui précise que les plus anciennes statues de vainqueurs olympiques furent celles de Praxidamas d'Égine et de Rhexibios d'Oponite (respectivement 544 et 536 avant notre ère) ; mais G. LIPPOLD dans la *Realencyclopädie*, 2^e sér., II² (1923), s.v. *Siegerstatuen*, coll. 2265-2266 a regroupé divers témoignages autorisant à remonter au-delà encore.

⁵ PLINE, *Hist. nat.*, XXXIV, 11 (21-23) est formel ; l'indication *sine tunica*, ou *togata*, suffit à en convaincre.

⁶ G.M.A. RICHTER, *op. cit.*, p. 13 le reconnaît elle-même, par ailleurs, renvoyant sur ce point à K. SCHEFOLD, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (Bâle, 1943), pp. 196-197 qui me paraît également décisif, en dépit des remarques récentes de H. WREDE, *Die spätantike Hermengalerie von Welschbillig = Röm.-Germ. Forsch.*, XXXII (Berlin, 1972), p. 158 et n. 153.

elle-même consacré une étude ⁷ — sont l'un comme l'autre une création grecque, que la mode de l'hermès ne constituant qu'un « extrait » d'une statue célèbre est tardive — et guère antérieure au milieu du I^{er} siècle avant notre ère ⁸ —, que Cicéron tout comme Dion Chrysostome — Kl. Tuchelt vient de le rappeler avec bonheur ⁹ — ont tour à tour insisté, dans le monde romain, sur l'importance du maintien (*status*) et du caractère général de l'œuvre (*χαρακτήρ*), du vêtement (*amictus*, ἑσθής) du personnage représenté, significatif d'un niveau social déterminé, de certains attributs aussi (*anusulus*, par exemple) ou détails du vêtement (notamment les chaussures, ὑπόδησις) qui peuvent être la marque d'un rang ; on ne saurait être plus clair. Et là non plus je ne vois guère de différence entre la Grèce et Rome, ni dans la conception de l'œuvre, ni dans sa réalisation.

3. « La troisième caractéristique distinguant les portraits grecs est que, du moins au début, ils furent érigés non dans des maisons privées mais dans des sanctuaires ou des tombes, par l'État en reconnaissance de services rendus ou par de simples particuliers pour honorer un parent ou un ami... C'étaient des dédicaces aux divinités, érigées en des endroits sacrés. Ce ne fut que graduellement que l'usage prévalut d'ériger des statues-portraits aussi sur des places publiques... Il est donc naturel que les premiers portraits grecs participent, pour ainsi dire, de l'héroïsation... Au cours du temps, bien sûr, la ressemblance devint une caractéristique de plus en plus souhaitée. Exactitude est cependant un terme relatif. L'élément héroïsé demeure inhérent au portrait grec à travers toute son histoire. Même dans les portraits réalistes de l'époque hellénistique le sentiment du type l'emporta souvent sur celui de l'individuel ».

Mais à Rome aussi l'érection d'un portrait officiel en un endroit public fut de tout temps soumise à une législation bien stricte que l'on a trop tendance à oublier ¹⁰ pour ne plus considérer que le portrait privé, qui doit absolument rester en dehors de cette comparaison ¹¹. Dès 158 avant notre ère, les censeurs P. Cornélius Scipion et M. Popilius ne faisaient-ils pas enlever « toutes les statues rangées autour du Forum qui représentaient les magis-

⁷ G.M.A. RICHTER, *The Origin of the Bust Form for Portraits* dans *Χαριστήριον A.K. Orlandos*, I (Athènes, 1964), pp. 59-62 (en particulier p. 61 : « ... this would indicate beyond question that the bust form for portraits was like the herm, a Greek invention which was later adopted by Republican Rome » ; cf. plus récemment M.F. KILMER, *The Shoulder Bust in Sicily and South and Central Italy: a Catalogue and Materials for Dating = Studies Medit. Archaeol.*, II (Göteborg, 1977).

⁸ Cf. les exemples célèbres (et notamment les bustes du Doryphore et de l'Amazone blessée) de la Villa des Pisons : D. PANDERMALIS, *Zum Programm der Statuenausstattung in der Villa dei Papiri*, dans *Ath. Mitt.*, LXXXVI (1971), *passim* et pp. 195-196.

⁹ Kl. TUCHELT, *Frühe Denkmäler Roms in Kleinasien*, I. *Roma und Promagistrate = Ist. Mitt.*, 23. *Beih.* (Tübingen, 1979), p. 104.

¹⁰ Le dossier vient très heureusement d'être repris par J.P. ROLLIN, *Untersuchungen zu Rechtsfragen römischen Bildnisse* (Bonn, 1979).

¹¹ PLINE, *Hist. nat.*, XXXIV, 9 (17) ne s'y trompe pas, qui note même : *mox forum et in domibus priuatis factum*.

trats sortis de charge, à l'exception de celles qui avaient été élevées par décret du Peuple ou du Sénat... Oui, même en ce domaine, ces hommes sages prenaient des mesures contre l'ambition » ¹² (...*ambitionem prouidebant illi uiri*). La situation est-elle finalement, sur le Forum romain, si différente de ce qu'elle était à Athènes, au cœur de l'Agora, depuis la chute des Pisistratides et l'érection du groupe fameux des Tyrannoctones ¹³ ?

On le voit, ce n'est pas sur de semblables caractéristiques que l'on réussira à fonder une définition valable du portrait grec et du portrait romain, non plus d'ailleurs qu'à mettre le doigt sur ce qui les distingue.

*
* *

Il est encore d'autres manifestations plus ou moins diffuses de cette même idée qu'il existe une différence de nature entre le portrait grec et le portrait romain. On s'en défiera d'autant plus qu'elles pointent, de ci, de là, sous les meilleures plumes, de façon souvent assez anodine ; elles n'en présentent pas moins de graves dangers du point de vue méthodologique. La première consiste à désigner le personnage représenté comme Grec ou comme Romain — ou même à simplement s'interroger à cet égard ¹⁴ — sur la seule apparence de ses traits, pour ne pas dire « sur sa mine ». G.M.A. Richter n'écrit-elle pas notamment : « ... pourquoi une tête grecque est-elle si facile à distinguer d'une tête romaine ? Pour l'évidente raison, j'imagine, que la physionomie des modèles était différente » ¹⁵. Et E. Harrison, vers le même moment, faisant le point sur ce problème, considère à son tour que la « *nationalité* du sujet » est un des facteurs susceptibles d'affecter le dosage d'éléments grecs ou romains en présence dans le portrait grec d'époque romaine ¹⁶... Quelques exemples, entre bien d'autres, suffiront ici à donner le ton ; certains sans gravité, parce que appliqués à des œuvres isolées ; d'autres plus inquiétants, parce qu'ils sous-tendent tout un « raisonnement » et débouchent sur une véritable théorie. K. Michalowski, dans son étude célèbre des portraits de Délos, reclassait déjà certaines œuvres en fonction de critères de cet ordre : « le crâne, les oreilles grandes et écartées, la structure forte du visage indiquent plutôt un Romain » ¹⁷ ; c'est le pseudo-athlète, que l'on comparera cependant assez

¹² *Ibid.*, XXXIV, 14 (30) ; trad. H. Le Bonniec (Paris, coll. Univ. France, 1953).

¹³ Cf. les divers témoignages regroupés et commentés par H.A. THOMPSON et R.E. WYCHERLEY, *The Agora of Athens. The History, Shape and Uses of an ancient City Center = The Athenian Agora*, XIV (Princeton, 1972), pp. 158-159.

¹⁴ Cf. le titre même d'un article de G. KLEINER, *Der Bronzekopf von Delos, Grieche oder Römer ?* dans *Münchn. Jahrb. der bild. Kunst*, 3^e sér., I (1950), pp. 9-22.

¹⁵ G.M.A. RICHTER, *Three Critical Periods in Greek Sculpture* (Oxford, 1951), p. 60.

¹⁶ E.B. HARRISON, *Portrait Sculpture = The Athenian Agora*, I (Princeton, 1953), p. 83 (c'est moi qui souligne).

¹⁷ C. MICHALOWSKI, *Les portraits hellénistiques et romains = Explor. arch. Délos*, XIII (Paris, 1932), pp. 20-21. Mais il y a mieux encore ; cf. M. BIEBER, *The Sculpture of the Hellenistic Age* (New York, 2^e éd., 1961), p. 172 : « the man has a heavy chin and big Roman ears » (c'est moi qui souligne)...

exactement au donateur pythagoricien d'un relief attique aujourd'hui conservé à Berlin ¹⁸. Ou encore : « ... La mâchoire forte et le menton, court et creusé, indiquent un tempérament ferme et bien décidé. C'est vraiment l'image d'un homme plein de confiance en soi, un peu brutal, ne cédant sa place à personne, un homme qui était habitué à commander et à surveiller l'exécution de ses ordres. Peut-être avons-nous ici le portrait d'un de ces énergiques légats romains qui, comme Triarius, ont pour quelque temps sauvé l'île sacrée de la dévastation totale » ¹⁹. Dans la légende de la pl. XXX, c'est déjà devenu la « tête présumée d'un légat romain ». Mais les Romains ne sont pas les seuls reconnaissables grâce à cette « méthode », ainsi qu'en témoigne cet autre commentaire, relatif à la tête d'homme du quartier du théâtre : « notre inconnu de Délos n'appartient certainement pas à la *race* des paysans (c'est moi qui souligne) de la campagne romaine. Ce n'est pas non plus un Grec. Le type semble plutôt d'un Oriental hellénisé, un Syrien peut-être » ²⁰. De cette « Physiognomik » primaire à une certaine forme de racisme, apparemment anodine, il n'y a qu'un pas. L'article fameux de L. Curtius, *Physiognomik des römischen Porträts*, ne s'achevait-il pas sur une exaltation du héros fasciste de bien sinistre présage ²¹ ? C'est également « au premier coup d'œil » que V. Poulsen repérait un Romain dans ce splendide portrait de la Glyptothèque Ny Carlsberg qu'il proposait d'identifier comme Virgile ²² mais où l'on a vu plutôt, depuis lors, Philémon ²³, voire Théocrite ²⁴. On laissera là ces exemples isolés où le commentateur s'est sans doute laissé emporté par le caractère qui lui paraissait se dégager de l'œuvre.

Il y a plus grave, je l'ai dit : c'est lorsqu'un archéologue du sérieux et de l'importance de Gisela Richter, à nouveau, met l'origine du verisme dans le portrait romain en relation avec l'arrivée en Italie de sculpteurs grecs découvrant des « clients romains qui avaient un goût pour le réalisme et qui, de plus, étaient eux-mêmes des gens pratiques et réalistes, au visage très différent de celui des philosophes et des poètes grecs (*sic !*) qui avaient été le plus souvent représentés dans le passé » ²⁵. Quelle qu'ait été, pour elle, la part des éléments italiques et étrusques, voire des éléments égyptiens dans la formation du portrait républicain — elle les évoque d'ailleurs tour à tour — « les facteurs les

¹⁸ G. HAFNER, *Späthellenistische Bildnisplastik* (Berlin, 1954), n° A 1, p. 59 et pl. 25 ; cf. H. WEBER, *Sur l'art du portrait à l'époque hellénistique tardive en Grèce et en Italie* dans *Ktéma*, I, (1976), pp. 120-121 et fig. 8, pl. II.

¹⁹ C. MICHALOWSKI, *op. cit.*, pp. 43-44.

²⁰ *Ibid.*, pp. 30-31.

²¹ L. CURTIUS, *Physiognomik des römischen Porträts* dans *Die Antike*, VII (1931), p. 254 = *Römische Porträts*, éd. H. VON HEINTZE (Darmstadt, 1974), p. 193.

²² V. POULSEN, *Vergil* (Brême, 1959), p. 6 : « Das Ergebnis einer näheren Betrachtung vorwiegend sei als erster Eindruck registriert, dass nur ein Römer gemeint sein kann ».

²³ K. SCHEFOLD, *Griechische Dichterbildnisse* (Zurich, 1965), pp. 29-31 et pl. 17.

²⁴ U. HAUSMANN, *Zum Bildnis des Dichters Theokrit* dans *Στέλη Ν. Κοντολέον* (Athènes, 1979), pp. 511-524, pl. 229-231.

²⁵ G.M.A. RICHTER, *The Origin of Verism in Roman Portraits* dans *Journ. Rom. Stud.*, XLV (1955), p. 46.

plus importants auxquels on doit les chefs-d'œuvre du portrait républicain furent les visages véristes des Romains eux-mêmes et l'intérêt des artistes grecs pour la représentation de ces types nouveaux — qui, sans aucun doute, les inspiraient »²⁶. On croit rêver ; l'article date de 1955... Le passage incriminé se passe, me semble-t-il, de commentaire. On remarquera, pourtant, qu'il n'est pas entièrement isolé ; sous une forme moins développée et, de ce fait, moins accentuée, voire moins caricaturale, O. Vessberg accordait également de l'importance à ce « nouveau type de physionomie qui offrait aux artistes de nouveaux problèmes à résoudre »²⁷...

*
* *

Reposant au fond sur de mêmes principes mais s'appuyant aussi sur le parallélisme que paraissent offrir, tout anachroniquement d'ailleurs, les *Vies* de Plutarque, une seconde idée est assez fréquemment répandue dans nos études : celle qu'il existerait des hermès doubles associant, par comparaison et opposition tout à la fois, des personnalités du monde grec et du monde romain, et notamment des écrivains²⁸. Ce n'est pas le lieu d'y revenir en détail ; je rappellerai seulement la longue controverse qui mit aux prises, jusqu'à ces dernières années, les tenants de l'iconographie de Virgile et ceux de l'iconographie de Ménandre autour d'un hermès *bifrons* du Musée des Thermes²⁹. La présence et l'absence d'une barbe sur deux personnages adossés de la sorte suffisent plus généralement à cautionner l'identification comme Grec ou Romain³⁰ ; c'est un peu mince, on en conviendra volontiers. Or il se fait que dans tous les cas d'identification archéologiquement assurée sauf un,

²⁶ *Ibid.*

²⁷ O. VESSBERG, *Studien zur Kunstgeschichte der römischen Republik* (Lund-Leipzig, 1941), p. 174.

²⁸ J.F. CROME, *Das Bildnis Vergils = Atti e Memorie Accad. Virgil. Mantova, XXIV* (1935), p. 12 ; Th. LORENZ, *Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern* (Mayence, 1965), p. 52 ; cf. G. HAFNER, *Das Bildnis des Q. Ennius* (Baden-Baden, 1968), n. 23, p. 16.

²⁹ Pour la principale bibliographie à ce sujet, cf. B.M. FELLETTI MAJ, *I ritratti [Museo nazionale romano]* (Rome, 1953), n° 21, pp. 20-21 et pl. ; G.M.A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks, cit.*, I, n° 3, p. 48, figg. 31-33 et II, n° 7, p. 230, figg. 1548-1549. L'identification comme Ménandre est aujourd'hui définitivement acquise ; cf. B. ASHMOLE, *Menander : an inscribed Bust dans Amer. Journ. Arch.*, LXXVII (1973), p. 61 et pll. 11-12.

³⁰ Cf., entre autres exemples, à propos des hermès de Lyon (G.M.A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks, cit.*, II, n° 3, p. 188 : « together with the head of a Roman » ; je reviens ailleurs sur le sujet) et de Naples (en dernier lieu, G. HAFNER, *Cn. Naevius und M. Claudius Marcellus dans Röm. Mitt.*, LXXV (1968), pp. 64-67 et pll. 11. 1-3 ; cf. p. 65 : « es kann kaum einem Zweifel unterliegen, dass in der Doppelherm ein weiteres Beispiel jener Sitte vorliegt einen Griechen und einen Römer miteinander zu verbinden, die nicht selten zu belegen ist. Die Züge des einen Mannes sind regelmässig klassisch, die des anderen von einer imponierender Hässlichkeit. Sein Ausdruck, die Kopfform und besonders des Profil wirken ausgesprochen ungrüchisch »).

c'est toujours un Grec qui est associé à un autre Grec ³¹, la comparaison s'inscrivant donc entre les divers représentants d'un même genre littéraire ou d'une même école philosophique, d'une génération à une autre génération le plus souvent. Les deux seuls hermès associant épigraphiquement un Grec à un Romain sont, l'un faux ³², l'autre remanié ³³, le nom d'Homère s'inscrivant *in rasura* au dos d'une effigie de L. Licinius Crassus en lieu et place d'un autre nom que l'on imaginera dès lors avoir été celui d'un Romain. Une seule exception à tout cela, je l'ai dit : celle que constituerait l'hermès tardif et d'assez petite taille qui associe Socrate et Sénèque ³⁴ mais ne me paraît pas exempt de tout soupçon ³⁵. O. Rossbach ne suggérerait-il pas, en 1894, que l'identification puisse remonter déjà à une erreur antique ³⁶ ?

L'absence de barbe et le plus grand « réalisme » de certaines de ces effigies d'hermès doubles invitent sans doute à les rattacher à un tout autre moment de l'art antique que le classicisme grec des V^e et IV^e siècles mais il n'est nullement nécessaire de descendre jusqu'à l'époque romaine ; l'exemple de Ménandre, commun à trois de ces séries — Ménandre-Homère, Ménandre-pseudo Sénèque, Ménandre-Aristophane (?) — désigne vraisemblablement, me semble-t-il, l'époque hellénistique qui vit se multiplier précisément musées et bibliothèques où ces hermès durent avoir une certaine vogue. Dans la plupart des cas, c'est donc à un portrait grec que l'on a affaire ici. Et s'il y eut bien des hermès doubles associant un auteur latin à un auteur grec ³⁷, ce n'est sans doute qu'assez tard qu'ils apparurent et la raison même de cette association ne nous paraît pas toujours évidente, dictée qu'elle est, peut-être, par le seul fait du emploi d'une œuvre ayant initialement figuré un tout autre personnage et évoqué un autre type de comparaison ³⁸.

On ne peut donc, dans aucun de ces cas, déterminer avec quelque chance de succès, l'origine ethnique du personnage représenté — ce qui ne surprendra guère (mais il y a toujours lieu d'insister sur ces évidences trop souvent

³¹ Aux exemples énumérés déjà dans mon article du *Festoen A. N. Zadoks-Josephus Jitta* (Groningen-Bussum, 1976), pp. 51-52 on ajoutera encore les mentions épigraphiques suivantes : Périandre-Démosthène et Solon-Euripide, cf. L. MORETTI, *Erme acefale iscritte, edite e inedite* dans *Arch. class.*, XXV-XXVI (1973-1974), pp. 464-465, 466-467, pll. LXXXIII. 1-2 et LXXXIV. 2-3.

³² Cf. Helbig⁴ IV, nos 3276-3277 (H. von Heintze) ; il ne s'agit d'ailleurs pas d'un hermès double mais bien de deux hermès censés se faire pendant.

³³ L. MORETTI, *loc. cit.*, pp. 465-466, 468-469 (« l'erma di Crasso aveva in origine un altro personaggio romano sul rovescio ») et pll. LXXXIII. 3-LXXXIV. 1.

³⁴ C. BLÜMEL, *Römische Bildnisse [Staatl. Museen zu Berlin]* (Berlin, 1933), n° R106, p. 44 et pl. 71 ; cf. K. SCHEFOLD, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (Bâle, 1943), p. 178 et fig. 3, p. 179.

³⁵ L'inscription SENECA paraît gravée sur une surface préalablement nettoyée ; c'est ce qui apparaît sur la photo du musée habituellement reproduite et, sous certains éclairages, sur l'œuvre même. Je l'ai revue à l'occasion d'un récent colloque (12.V.1981) et ne puis taire mes doutes.

³⁶ O. ROSSBACH, s.v. *Annaeus*, n° 17 dans la *Realencyclopädie*, I² (1894), col. 2244.

³⁷ Cf. ci-dessus n. 34, avec les réserves exprimées dans le texte et n. 35.

³⁸ Cf. ci-dessus n. 33.

bafouées par une théorisation abusive). Fr. Poulsen ne s'y était pas trompé, qui écrivait fort à propos, il y a plus de quarante ans déjà : « on ne peut naturellement décider si les gens représentés étaient Grecs ou Romains ; car il n'y a en fait aucune véritable caractéristique de race qui nous permette aujourd'hui de distinguer le portrait d'un Grec cultivé de celui d'un Romain cultivé. Que des Grecs aient également l'air de Romains, c'est ce que montre, entre autres, l'hermès de Moiragènes (pl. II, 4), découvert sur l'Agora d'Athènes, que l'on aurait pu, sans connaissance du lieu de trouvaille et de l'inscription grecque, considérer comme un Romain de vieille souche »³⁹. On voit mal, à vrai dire, ce qui pourrait différencier les uns des autres, dans leurs caractères somatiques, ces deux peuples méditerranéens si proches l'un de l'autre de par leur origine comme dans toute une partie de leur histoire.

*
* *

Verra-t-on, dès lors, dans cette différence ressentie par tant de chercheurs devant les œuvres, une conception différente de ce qu'est le portrait en Grèce et à Rome ? C'est aussi, assez fréquemment, l'idée sous-jacente chez maints auteurs ; pour beaucoup, je l'ai dit, le portrait grec est un portrait idéalisé, le portrait romain un portrait réaliste ; formulation simpliste dans cette seule opposition de termes mais susceptible de prendre bien des nuances dont la subtilité ne manque parfois pas de séduire, parce qu'elle débouche sur un essai de compréhension en profondeur de l'« esprit » d'une civilisation par-delà ses œuvres⁴⁰. Mais la réalité n'est pas aussi simple qu'il y paraît à première vue. De la même manière qu'on ne peut limiter le portrait grec au seul portrait grec classique d'homme d'État, de philosophe ou de poète comme le faisait G.M.A. Richter⁴¹ et qu'il est absolument indispensable d'y adjoindre le portrait d'époque hellénistique, multiforme parce que s'adressant à une clientèle singulièrement élargie et très diversifiée et, de ce fait, souvent réaliste lui aussi⁴², il convient peut-être, et dès le début, de se demander s'il n'y a bien qu'un seul portrait grec à l'origine et si ses tendances propres sont aussi univoques qu'on veut bien le dire. Je ne le crois pas.

N'a-t-on pas déjà fait remarquer⁴³ le curieux rapprochement qui pourrait s'instituer, du moins en partie, entre la coutume spartiate de l'εἰδωλον d'un roi

³⁹ Fr. POULSEN, *Probleme der römischen Ikonographie* (Copenhague, 1937), p. 12.

⁴⁰ Cf. E.B. HARRISON, *op. cit.*, p. 82 reprenant et développant une analyse de C. MICHALOWSKI, *op. cit.*, p. 30.

⁴¹ Ci-dessus, p. 48 et n. 3.

⁴² E. BUSCHOR, *Das hellenistische Bildnis* (Munich, 2^e éd., 1971), fondamental sans doute mais déjà ancien — le texte de base remonte à 1949 —, est essentiellement une approche stylistique. Aussi bien reste-t-il un énorme travail à faire pour analyser et comprendre en profondeur toute cette période (cf. E.B. HARRISON, *op. cit.*, p. 84 et n. 14 : « on the Greek side hardly even a beginning has been made »).

⁴³ Ch. PICARD, *Cires perdues* dans *Bull. Ant. Besch.*, IX, 2 (1934), p. 10 ; cf. H. SCHAEFER, *loc. cit.* (ci-dessous n. 44), n. 51, p. 233 ; W. GAUER, *loc. cit.* (ci-dessous n. 47), p. 153 et J. DÖRIG, *loc. cit.* (ci-dessous n. 52), p. 92.

mort à la guerre, porté au tombeau sur un lit de parade ⁴⁴, et l'habitude romaine des *imagines* ⁴⁵? Quelles que soient la validité et la portée du parallèle, limité, à notre connaissance, à Sparte et à des occasions tout à fait exceptionnelles, il en ressort de toute manière que le monde dorien a connu des effigies de substitution destinées à tenir la place du défunt dans certaines cérémonies ⁴⁶ et que l'on imaginera donc assez ressemblantes ⁴⁷. La récente découverte du bûcher de Salamine-Enkomi par V. Karageorghis ⁴⁸ ne montre-t-elle pas, à la fin du IV^e siècle avant notre ère, la permanence d'une tradition relativement analogue que le seul exemple évoqué par Hérodote risquait, jusqu'ici, de tenir pour très isolée? Et dans le cas de Salamine, on n'a pas manqué de souligner que certaines des têtes retrouvées avaient des « traits individuels si marqués qu'on peut supposer qu'il s'agit de véritables portraits » ⁴⁹. On le voit; en Grèce même, et dès l'archaïsme sans doute, il y a bien différents genres de portraits liés, selon toute vraisemblance, à des origines et à des aires culturelles particulières ⁵⁰.

C'est bien ce que tend également à montrer, reprenant et amplifiant une idée de F. Studniczka ⁵¹, la thèse récente de J. Dörig qui attribue à l'Ionie l'origine du portrait individuel grec ⁵²: « on a justement remarqué que les Tyrannicides ne représentent point des portraits individuels mais des personnages héroïsés et exemplaires: les fondateurs de la démocratie athénienne... Le portrait grec n'a donc pas été créé en Attique » ⁵³. En revanche, l'auteur de l'effigie de Thémistocle que nous a transmise si heureusement le bel hermès d'Ostie (pl. I, 3), le maître de la glyptique du milieu du V^e siècle Dexamenos de

⁴⁴ Le texte d'HÉRODOTE, *Hist.*, VI, 59 a fait l'objet d'une excellente étude de H. SCHAEFER, *Das Eidolon des Leonidas* dans *Charites. Festschr. E. Langlotz* (Bonn, 1957), pp. 223-233 qui souligne notamment le caractère gentilice et dynastique de cette pratique.

⁴⁵ Pour celles-ci, en dernier lieu, H. DRERUP, *Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern* dans *Röm. Mitt.*, LXXXVII (1980), pp. 81-129 et pl. 34.55, avec une très large documentation et toute la bibliographie antérieure.

⁴⁶ Cf. Ch. PICARD, *loc. cit.*, pp. 11-12 et déjà Id., *Le cénotaphe de Midéa et les colosses de Ménélas. Ad Aeschyl. Agamemn. 414 sqq.* dans *Rev. de philol.* (1933), pp. 341-354 *passim*, avec les remarques de H. SCHAEFER, *loc. cit.*, n. 25a, p. 228 toutefois.

⁴⁷ Ch. PICARD, *Cires perdues, cit.*, p. 10 (« grande figure ressemblante »); H. SCHAEFER, *loc. cit.*, p. 232 et n. 45 (« individuelle und porträtthafte Züge »); cf. W. GAUER, *Die griechischen Bildnisse der klassischen Zeit als politische und persönliche Denkmäler* dans *Jahrb. des Inst.*, LXXXIII (1968), p. 153.

⁴⁸ V. KARAGEORGHIS, *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques à Chypre en 1966* dans *Bull. corr. hell.*, XCI (1967), pp. 335-337 et figg. 134-136 (l'auteur fait lui-même, n. 2, p. 237, le rapprochement avec la coutume laconienne de l'εἰδωλον); pour une très belle photographie encore de l'un de ces masques, cf. Id., *Cyprus Museum = The Greek Museums* (Athènes, 1975), fig. 39, p. 322.

⁴⁹ V. KARAGEORGHIS, *Chronique, cit.*, p. 335.

⁵⁰ Cf. H. SCHAEFER, *loc. cit.*, pp. 232-233 (« ... die Wurzeln des Porträts mannigfaltiger sind, als man bisher annahm ») et toute la conclusion de son article, p. 233.

⁵¹ Fr. STUDNICZKA, *Die Anfänge der griechischen Bildniskunst* dans *Zeitschr. für bild. Kunst*, LXII (1927-1928), pp. 121-134.

⁵² J. DÖRIG, *Quelques remarques sur l'origine ionienne du portrait grec* dans *Eikones. Festschr. H. Jucker* (Berne, 1980), pp. 89-95.

⁵³ *Ibid.*, pp. 89, 90.

Chios, l'auteur du Pausanias (pl. I, 2) et celui du « poète en marche » (pl. I, 4) refléteraient l'un comme l'autre, pour J. Dörig, une tendance distincte que tout concourt à assigner à l'Ionie et aux écoles qu'elle influença ⁵⁴.

Il n'y a donc pas un seul portrait grec et le portrait attique idéalisé des V^e et IV^e siècles avant notre ère n'est assurément pas représentatif de toutes les tendances du portrait grec. A côté de lui, d'autres orientations ont été prises, dès le début, que l'on ne saurait réduire au seul dénominateur commun d'idéalisme. La juxtaposition des hermès de Miltiade et de Thémistocle le montre bien ; le premier ⁵⁵ s'inscrivant plutôt à l'intérieur d'un type, le second ⁵⁶ traduisant, avec des moyens très différents, une personnalité hors du commun qui répond on ne peut mieux à cette définition d'un biographe antique selon lequel « Thémistocle aurait voulu dans tous les domaines se distinguer de tous les autres » ⁵⁷. Mais, au-delà de ces considérations d'ordre artistique, on soulignera surtout à l'analyse plus large que donne D. Metzler ⁵⁸ de ce premier portrait réaliste sur le plan politique et social : cette œuvre exceptionnelle affirme, bien sûr, de cette manière, l'individualisme si souvent critiqué de l'homme d'État athénien ; mais elle s'inscrit au premier chef en réaction contre les effigies aristocratiques de ses prédécesseurs et de ses contemporains ⁵⁹ et témoigne du positivisme d'une certaine « bourgeoisie » ⁶⁰. On rappellera à cet égard l'origine relativement humble, sinon obscure, de Thémistocle que D. Metzler n'hésite pas à qualifier d'*homo nouus* ⁶¹. Mais on ne manquera pas de souligner aussi le caractère selon toute vraisemblance privé de ce portrait ⁶² et ce qui le distingue donc des dédicaces officielles du moment.

⁵⁴ S'il paraît difficile de rattacher directement l'hermès de Thémistocle au portrait ionien comme le suggère encore J. DÖRIG, *loc. cit.*, pp. 90-91 — je suivrais plus volontiers l'analyse de D. METZLER, *op. cit.*, pp. 183-206 —, il n'en reste pas moins qu'au lendemain de Salamine se multiplient à Athènes les influences ioniennes, reflétant selon toute vraisemblance ce souci de rapprochement des Athéniens avec la Grèce d'Asie abandonnée par Sparte et les Doriens que rappelle fort opportunément G. DONNAY, *Allusions politiques dans l'art attique du V^e siècle* dans *Rev. Univ. Bruxelles* (février-mars 1967), pp. 3-4.

⁵⁵ G.M.A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks*, *cit.*, n° 1, pp. 95-96, figg. 381-384 ; cf. W. GAUER, *loc. cit.*, pp. 128-132. figg. 7-8 (avec des conclusions différentes sur la date de l'original).

⁵⁶ En dernier lieu, A. LINFERT, *Die Themistokles-Herme in Ostia* dans *Ant. Plastik*, VII (1967), pp. 87-94, pll. 39-46 ; cf. W. GAUER, *loc. cit.*, pp. 148-150 et fig. 16 ; J. DÖRIG, *loc. cit.*, pp. 90-91.

⁵⁷ L. GIULIANI, *loc. cit.* (cf. ci-dessous n. 66), p. 46. L'auteur de cet essai ne livre cependant pas de référence et j'avoue ne pas l'avoir retrouvée, du moins dans la même formulation qu'ici ; c'est en tout cas le « portrait » qui ressort d'une bonne partie de la tradition antique et notamment de THUCYDIDE, I, 138, 3.

⁵⁸ D. METZLER, *Porträt und Gesellschaft. Über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik* (Munster, 1971), pp. 206-207.

⁵⁹ Qu'il s'agisse de *kouroi* ou de cavaliers, du Moschophore ou même des Tyrannoctones dont on a souvent relevé qu'ils découlaient typologiquement de la longue série des *kouroi* et ne s'en distinguaient que par leur dynamique ; cf. en dernier lieu, L. GIULIANI, *Individuum und Ideal*, *cit.* (ci-dessous n. 66), pp. 44-45 et n° 13, pp. 58-60.

⁶⁰ D. METZLER, *op. cit.*, p. 206.

⁶¹ *Ibid.*, p. 201 ; cf. déjà E.M. WALKER, *Athens : the Reform of Cleisthenes* dans la *Cambr. Anc. Hist.*, IV (1926), p. 170.

⁶² D. METZLER, *op. cit.*, pp. 192-196 et 202.

Différences d'écoles sans doute, différences aussi de destination, différences de conception même du portrait, voilà ce qu'attestent les trois portraits des vainqueurs, athéniens et spartiate, des grandes batailles libératrices des guerres médiques : Miltiade (Marathon), Thémistocle (Salamine) et Pausanias (Platées), tous trois rigoureusement contemporains, tous trois disparus peu après et dans des conditions tragiques, momentanément méconnus des leurs, mais dont on est en droit d'attendre cependant des portraits assez exactement contemporains. Les deux premiers traduisent deux tendances politiques différentes et opposent deux conceptions du portrait qu'il convient, à notre tour, de ne pas confondre, la sphère privée autorisant bien des dérogations par rapport à l'usage officiel ; le troisième doit être replacé dans un tout autre contexte encore, aussi bien artistique que conceptuel, contexte qu'éclaircit sans doute, à leur manière, ces dédicaces du sanctuaire d'Artémis Orthia, images de terre cuite d'une grande fidélité au modèle (pl. I, 1), que l'on a parfois évoquées dans la discussion ⁶³. La confrontation des trois suffit à ruiner la vue traditionnelle d'un portrait grec monolithique idéalisé et de la naissance du portrait individuel vers le milieu du IV^e siècle ⁶⁴. C'est un autre type de portrait qui naît à ce moment avec le développement des sciences naturelles et de la philosophie et l'apparition d'un individualisme généralisé dont on a souvent remarqué qu'il se faisait jour au lendemain de la guerre du Péloponnèse ; un type d'œuvres moins « héroïques », et souvent plus privées que publiques, résulte alors de la greffe de ces tendances nouvelles sur un art de longue date déjà accoutumé à étudier et à reproduire avec précision le détail même de l'enveloppe du corps humain. De là ces chefs-d'œuvre d'observation subtile et de perfection technique que sont alors le Démosthène de Polyeuctos et, un siècle plus tard, le « cynique » d'Anticythère ⁶⁵.

Au cours des trois derniers siècles avant notre ère, les mutations profondes du monde hellénistique et romain favorisèrent l'éclatement de la société de l'époque en groupes plus différenciés qui accédèrent, plus nombreux aussi qu'autrefois, à ce mode de représentation de l'individu dont la vogue allait

⁶³ En dernier lieu, W. GAUER, *loc. cit.*, pp. 153-154 et fig. 19 qu'on ne manquera pas de comparer, dans une certaine mesure, au Pausanias. Mais le masque de terre cuite reproduit à cet effet demeure malgré tout assez isolé dans l'ensemble des ex-voto du sanctuaire, cf. G. DICKINS *apud* DAWKINS, *The Sanctuary of Artemis Orthia at Sparta = Journ. Hell. Stud., Suppl. Papers 5* (Londres, 1929), pp. 167-169 et pl. LV.

⁶⁴ E. PFUHL, *Die Anfänge der griechischen Bildniskunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Individualität* (Munich, 1927) ; cf. R. BIANCHI BANDINELLI, s.v. *ritratto* dans *Enc. arte ant.*, VI (Rome, 1965), p. 708. — B. SCHWEITZER, *Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen* dans *Abhandl. Sächs. Akad., Phil.-hist. Kl.*, XCI.4 (1939), pp. 1-63 = *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften*, II (Tübingen, 1963), pp. 115-167 et *Bedeutung und Geburt des Porträts bei den Griechen* dans *Acta Congr. Madvig.*, III (Copenhague, 1957), pp. 27-38 = *Zur Kunst der Antike, cit.*, pp. 189-197 remonte la date au tournant des V^e-IV^e siècles ; cf. J.D. BRECKENRIDGE, *Likeness. A conceptual History of ancient Portraiture* (Evanston, 1968), p. 93.

⁶⁵ G.M.A. RICHTER, *The Portraits of the Greeks, cit.*, II, figg. 1397-1513 *passim* (Démosthène) ; P.C. BOL, *Die Skulpturen des Schiffsfundes von Antikythera = Ath. Mitt.*, 2. Beiheft (Berlin, 1972), pll. 10-11 (philosophe).

bientôt s'étendre à tout l'Empire. Aussi bien est-ce une évolution continue, envisagée dans ses aspects les plus variés tout autour de la Méditerranée, qui rend compte des différences relevées dans le portrait antique et non cette affirmation préalable de l'existence de différences fondamentales d'esprit, de conception du portrait. On ne peut comparer ou opposer, au sein d'une même période, ou d'une période à l'autre, qu'en sachant à quel groupe social ou à quelle aire géographique on a affaire. Les composantes du portrait, qu'il soit antique ou moderne, sont en effet multiples et on ne saurait l'envisager en termes de seule histoire de l'art. L'emprise du portrait sur des couches sociales très différentes, l'influence respective de types de représentation distincts correspondant souvent aux options de classes ou de groupes antagonistes, ce mimétisme subtil que l'on perçoit de nos jours de plus en plus d'un côté à l'autre du monde antique, invitent à élargir considérablement le champ d'investigation si limité dans lequel on a tenu, jusqu'ici, l'étude du portrait antique. Son histoire n'est pas celle de deux volets parallèles, voire antithétiques, que seraient le portrait grec et le portrait romain mais bien celle des reflets divers que prend, à travers ce type de représentation de l'individu, un seul monde mais un monde multiforme sur plus d'un millénaire d'existence. C'est ce qu'a ressenti, ce me semble, Luca Giuliani dans un essai récent ⁶⁶, à l'occasion d'une importante exposition qui traitait d'ailleurs du portrait et de la place de l'homme dans l'art de tout l'Occident : *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes*. Car loin d'opposer portrait grec et portrait romain, c'est à envisager la part de l'individuel et de l'idéal au sein de tout le portrait antique que vise ce texte de base et l'on ne saurait que souscrire, dans ses grandes lignes, au schéma continu ainsi développé.

Plin était-il si éloigné de cette vision des choses lorsqu'il retraçait, lui aussi, en un singulier raccourci, l'histoire du portrait antique ? Je ne le pense pas ; qu'on en juge : « après avoir employé le bronze pour les statues des dieux, on en vint à l'utiliser aussi pour les statues représentant des hommes, et il y en eut bien des variétés (*atque imagines multis modis*)... On avait coutume de reproduire seulement l'image des hommes qui méritaient l'immortalité par quelque action d'éclat ; ce furent d'abord les vainqueurs aux jeux sacrés, surtout à Olympie, où il était d'usage de dédier la statue de tous ceux qui avaient remporté une victoire ; quant à ceux qui avaient triomphé trois fois, on leur érigeait des statues faites d'après nature : on appelle iconiques les statues de ce genre. Ce sont sans doute les Athéniens qui ont les premiers érigé des statues aux frais de l'État, et cela en l'honneur des tyrannicides Harmodius et Aristogiton. Ceci arriva l'année même où, à Rome aussi, les rois furent chassés. Le monde entier adopta ensuite cet usage sous l'effet d'une très noble émulation : les statues devinrent l'ornement des places publiques de tous les municipes, on se mit à perpétuer le souvenir des grands hommes et à graver leurs honneurs sur le socle de leurs statues, afin que la postérité pût les y lire et que leurs tom-

⁶⁶ L. GIULIANI, *Individuum und Ideal. Antike Bildniskunst* dans le catalogue de l'exposition *Bilder vom Menschen in der Kunst des Abendlandes* (Berlin, 1980), pp. 43-52.

beaux ne fussent plus seuls à les faire connaître. Plus tard, les maisons particulières devinrent autant de places publiques, et l'hommage des clients prit cette forme pour honorer leurs patrons dans les atriiums »⁶⁷.

Évolution des conceptions au fil du temps, typologie de la statuaire⁶⁸, emprunts et influences (de la Grèce à Rome), émulation (*humanissima ambitione*), aspects funéraires, civiques, politiques et sociaux du portrait antique, toutes ces notions se trouvent là, clairement perçues par l'encyclopédiste. Il ne me paraît pas inutile de le rappeler.

*
* *

Ce n'est donc bien ni la « nationalité du sujet », ni l'existence d'un genre ou d'un type de portrait qui soit proprement grec ou romain qui rend compte des différences observées d'une œuvre à l'autre. Pour d'autres époques de l'histoire de l'art, se poserait-on seulement la question ? Antoine Van Dijck faisant le portrait de Charles I^{er} d'Angleterre ou celui de riches bourgeois de Gênes appartient-il, de par ces œuvres, à la peinture anglaise, à la peinture italienne ou à la peinture flamande ? Du fait de l'occupation des Pays-Bas par l'Espagne à cette date appartiendrait-il même, éventuellement, à la peinture espagnole ? Semblable formulation paraît grotesque à l'historien de l'art des temps modernes ; mais n'a-t-on pas souvent abordé l'étude du portrait antique de cette manière ?

A Délos, vers la fin du II^e et durant le premier tiers du I^{er} siècle avant notre ère, le commanditaire adoptera, en fonction de ses goûts et surtout de l'impact qu'il attend de l'œuvre sur son entourage, le type d'une statue « athlétique » ou celui d'une statue drapée à la manière d'un rhéteur, celui d'une statue cuirassée ou celui d'une statue « idéale », « Umbildung » d'un original classique des V^e et IV^e siècle ; et ce, qu'il soit Grec ou Romain — et les Romains furent nombreux et singulièrement actifs dans l'île à cette date. Mais le sculpteur est grec et l'œuvre s'inscrit à coup sûr dans l'histoire de la sculpture grecque⁶⁹. Sans doute l'importance du commanditaire dicte-t-elle le type de l'œuvre mais sa « nationalité » ne détermine pas le caractère de celle-ci ; l'artiste appartient à une école dont il hérite les particularités techniques, le métier, la *facture*, école qui s'inscrit elle-même dans un moment de l'histoire de l'art — et de l'histoire tout court — dont elle reçoit l'impreinte et qui en fait le *style*. Con-

⁶⁷ PLINE, *Hist. nat.*, XXXIV, 9 (15-17), trad. H. le Bonniec (Paris, *Coll. Univ. France*, 1953).

⁶⁸ D'autres types encore sont définis aux paragraphes suivants, *ibid.*, XXXIV, 10-16 (18-34).

⁶⁹ Pour le portrait délien, cf. surtout, depuis l'inventaire de C. MICHALOWSKI, *op. cit.* (ci-dessus n. 17) et les remarques de G. HAFNER, *op. cit.* (ci-dessus n. 18), pp. 29-34 et 58-86, J. MARCADE, *Au Musée de Délos. Étude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île* (Paris, 1969), pp. 308-336 et, plus récemment encore, A. STEWART, *Attika. Studies in Athenian Sculpture of the Hellenistic Age = Journ. Hell. Stud., Suppl. Papers* 14 (Londres, 1979), pp. 65-98.

fondre les deux, comme on le fait souvent, entraîne bien des mécomptes. Dans le domaine du portrait antique et plus particulièrement dans le monde romain, s'il y a bien lieu, semble-t-il — et je le crois, pour ma part, volontiers —, de reconnaître une large unité de style d'un côté à l'autre de l'Empire ⁷⁰, il est indispensable de distinguer aussi des écoles (ou aires artistiques) différentes, comprenant elles-mêmes différents ateliers ⁷¹. Il en va de même dans le monde hellénistique ⁷², où l'on reclasse déjà la statuaire en grandes régions (Grèce continentale, Îles de l'Égée, Asie mineure, Alexandrie) et, au sein de celles-ci, en différentes écoles (Cos et Rhodes, par exemple, pour une aire relativement réduite cependant). Le portrait n'échappe pas à cette situation ; G. Hafner a consacré naguère au portrait hellénistique tardif toute une étude, demeurée fondamentale, qui s'articule sur des divisions de cet ordre et A. Stewart vient de reprendre l'examen de l'une d'elles ⁷³. Il est indispensable de continuer dans cette voie, d'affiner et d'élargir tout à la fois ces premiers essais de regroupement, d'observer les moindres détails de la facture des œuvres, de définir avec précision les techniques d'atelier, les « tics » qui les révèlent aussi bien que l'esprit dans lequel travaillaient ces équipes.

Dans cette optique, qu'il figure un Grec ou un Romain — et on ne saurait véritablement l'assurer qu'en possession de l'inscription dédicatoire de l'œuvre ; qu'on se souvienne du Moiragénès de l'Agora ⁷⁴ —, le portrait délien est bien un portrait *grec* d'époque romaine, au même titre qu'une peinture du Fayoum ou un masque de momie est un portrait égyptien d'époque romaine. Exécutés dans la tradition, avec la technique et dans le matériau caractéristiques d'une école, ils accusent, l'un comme l'autre, dans le mode de représentation choisi, les options de groupes sociaux déterminés, options traduites à leur tour dans le style d'un moment déterminé de l'histoire de l'art antique. Et l'effigie délienne comme le portrait du Fayoum ne sont en réalité *romains* qu'en tant qu'ils figurent l'un comme l'autre des individus du monde romain, selon des critères de représentation propres aux diverses couches de la société romaine contemporaine ; de la même manière qu'un portrait du XVII^e siècle peut être italien ou flamand, français ou anglais, et figurer un contemporain de quelque nationalité que ce soit mais traduit dans chaque cas les tendances stylistiques du moment à travers les différents types iconographiques en vogue

⁷⁰ Cf. les différentes prises de position de Kl. Fittschen rappelées dans ma *Problématique de l'iconographie romaine* dans *Bull. Acad. roy. Belgique, Cl. Beaux-Arts*, 5^e sér., LX (1978), p. 35 et n. 2 où j'ai déjà proposé d'accorder plus d'attention qu'on ne le fait généralement à cette notion de *facture*, distincte du *style* et qui conduit à l'identification d'ateliers.

⁷¹ Une seule tentative dans un domaine où tout reste à faire : celle de D. SOECHTING, *Die Porträts des Septimius Severus* (Bonn, 1972), pp. 83-106 et 275-282 au sein de la production romaine urbaine (« stadtrömisch »).

⁷² En dernier lieu, cf. A. LINFERT, *Kunstzentren hellenistischer Zeit. Studien an weiblichen Gewandfiguren* (Wiesbaden, 1976) et, pour le cas particulier de Délos, les conclusions de J. MARCADÉ, op. cit., pp. 470-496.

⁷³ Cf. ci-dessus n. 69.

⁷⁴ Ci-dessus p. 54 et n. 39.

dans la société contemporaine. « Romain » n'a ici de signification que d'ordre historique, voire chronologique ⁷⁵ et l'on ne cherchera surtout dans ce mot ni implication ethnique ni profonde résonance conceptuelle. Le portrait délien des II^e et I^{er} siècles avant notre ère, tout comme le portrait attique des II^e et III^e siècles de notre ère — relativement bien connu, lui aussi, grâce aux effigies de cosmètes d'Athènes ⁷⁶ —, est bien un portrait *grec* (pl. II, 2-4).

*
* *

Idéalisation et réalisme, ou vérisme, ne suffisent pas non plus à désigner un portrait comme grec ou romain ; ces deux tendances apparemment antagonistes mais partiellement conciliables rythment et sous-tendent toute l'histoire du portrait antique car elles servent à fixer, d'une période à l'autre, par un dosage subtil d'éléments et le biais de maintes nuances ⁷⁷, les options figuratives de groupes sociaux déterminés, qui se reconnaissent en elles et qu'elles permettent donc d'identifier. Aussi bien sont-ce ces nuances qu'il convient de sentir, ces groupements qu'il y a lieu d'établir, ces significations successives qu'il faudra, de l'un à l'autre, définir avec le plus grand soin puisque les œuvres portent en elles la marque de leur insertion dans la société contemporaine.

Des types aussi anciens que l'éphèbe et le vieillard (pl. II, 1), remontant au moins jusqu'au VI^e siècle avant notre ère, survivront donc, dans le monde grec, jusqu'en pleine époque romaine, fortement idéalisés et très impersonnels, dans une société où se côtoient maintenant réalisme bourgeois issu de la période hellénistique et réalisme de classe de l'aristocratie sénatoriale romaine, pathos baroque ou classicisme de propagande des effigies princières et des courtisans : ce sont, d'une part, certains de ces portraits où l'on a parfois voulu reconnaître des princes julio-claudiens ⁷⁸ et quelques autres qui conduisent aux Antinoüs et Polydeukion du II^e siècle ⁷⁹ ; d'autre part, ces

⁷⁵ On subdivisera même cette trop longue période et, pour être plus précis, on parlera souvent, par exemple, en fonction d'un certain « Zeitgesicht » (cf. P. ZANKER, *Herrscherbild und Zeitgesicht* à paraître dans les actes du récent colloque *Römisches Porträt. Wege zur Erforschung eines gesellschaftlichen Phänomens*, Berlin, 1981), de portraits julio-claudiens ou flaviens, antonins ou sévériens.

⁷⁶ En dernier lieu, E. LATTANZI, *I ritratti dei cosmeti nel Museo nazionale di Atene* (Rome, 1968).

⁷⁷ Idéalisation et réalisme, au demeurant, sont multiformes. C'est ce que vient de montrer, pour la seconde de ces tendances et la première moitié du XX^e siècle, l'importante exposition *Les réalismes. 1919-1939* (Paris, 1981), dont il y aurait lieu aussi de tirer parti pour notre propos.

⁷⁸ J'ai déjà évoqué le problème dans mes *Notes d'iconographie julio-claudiennes*, IV. *M. Claudius Marcellus et le « type B » de l'iconographie d'Auguste jeune* dans *Ant. Kunst*, XX (1977), pp. 113-114 et n. 127.

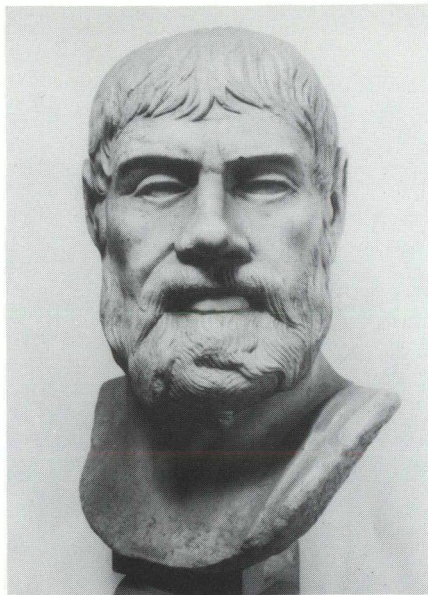
⁷⁹ Cf. notamment L. KAHL, *Tête de bronze de Soloi (Chypre)*, *ibid.*, XIX (1976), pp. 41-48 et pll. 8-12.

cosmétès ⁸⁰ et rhéteurs ⁸¹ dont la trace peut être suivie jusqu'en plein III^e siècle (pl. II, 3). Élèves et maîtres, les uns comme les autres figés en des types immuables, ils concrétisent, à n'en guère douter, la permanence de cette tradition aristocratique de la *παίδεια* dans un monde beaucoup plus diversifié, sur le plan social, que celui qui l'avait vu naître et où maintes formules nouvelles de portrait, évoluant celles-là en fonction d'un « *Zeitgesicht* » et du style de l'époque, fournissent désormais à un plus grand nombre de gens le cadre d'une iconographie sans cesse plus riche, mais plus complexe aussi parce que plus nuancée. Car tous, ou presque tous, à cette date, accéderont au portrait privé, de l'artisan à peine affranchi au sénateur propriétaire de vastes domaines, de la petite bourgeoisie libre des villes aux élites municipales, du soldat de grade tout à fait subalterne au gouverneur de province, que ce soit sur de simples stèles à relief ou en ronde bosse, sous forme de bustes ou de statues. De ce passage par le monde romain, de cet élargissement à toute la société d'une époque, le portrait antique a acquis cette universalité d'expression que lui ont reconnue maints auteurs et qui en fait un des grands moments de l'histoire de l'art mondial*.

⁸⁰ Cf. ci-dessus n. 76.

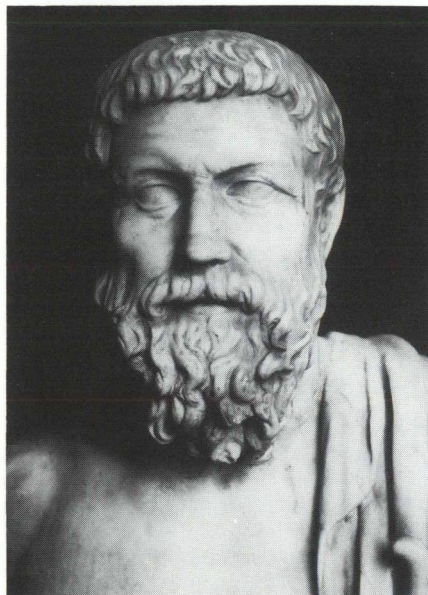
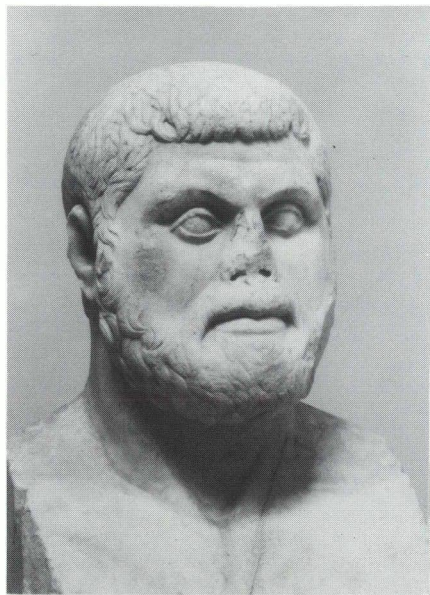
⁸¹ Je reviens ailleurs sur cette longue série de portraits à l'occasion de l'édition des deux bustes de Smyrne aujourd'hui à Bruxelles; cf. ma *Problématique de l'iconographie romaine*, cit., pp. 51-52 (et n. 2).

* Je dois à l'amitié de Pierre Aupert, François Baratte et Jean Marcadé ainsi qu'à l'obligeance de l'American School of Classical Studies at Athens, du Deutsches archäologisches Institut (Athènes et Rome), de l'École française d'Athènes, du Musée du Louvre et du Hirmer Fotoarchiv de pouvoir reproduire les documents photographiques qui illustrent cet article. Qu'ils veuillent bien trouver ici, les uns et les autres, l'expression renouvelée de mes vifs remerciements.



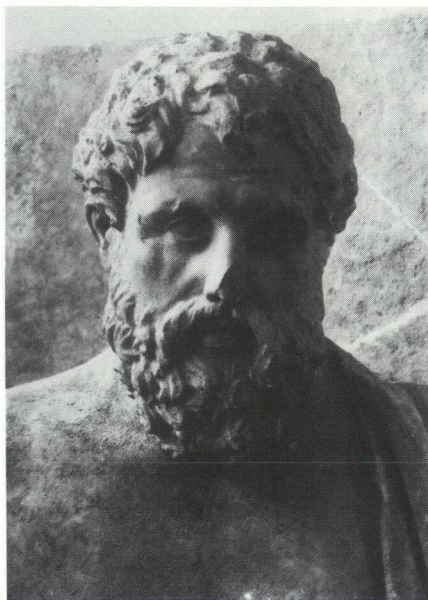
Pl. I fig. 1 SPARTE, Musée: fragment de masque en terre cuite, provenant du sanctuaire d'Artémis Orthia (photo DAI Athen, Inst. neg. Sparta 141).

Pl. I fig. 2 ROME, Musée du Capitole: buste de Pausanias (photo DAI Rom, Inst. neg. 63.1818).

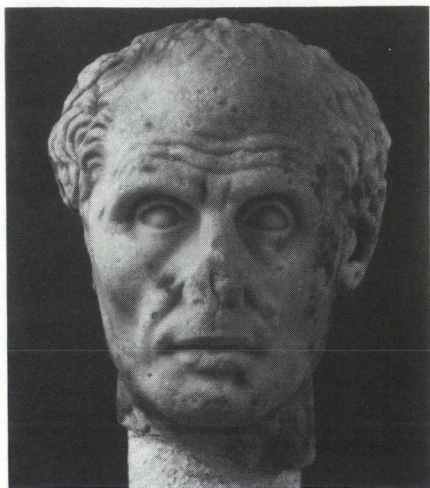


Pl. I fig. 3 OSTIE, Musée: hermès de Thémistocle (photo DAI Rom, Inst. neg. 66.2297).

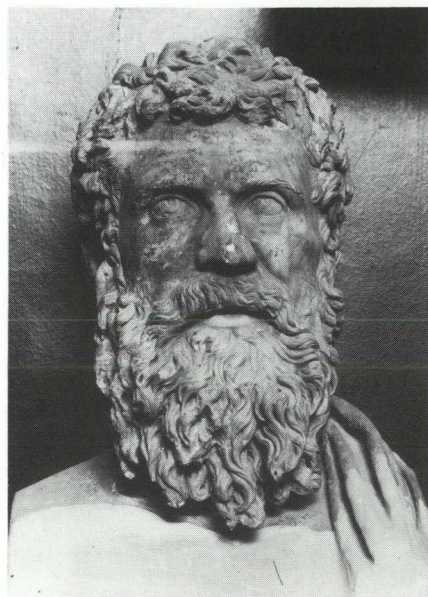
Pl. I fig. 4 PARIS, Musée du Louvre: détail d'une statue de poète ou musicien (photo Chuzeville, département des antiquités grecques et romaines).



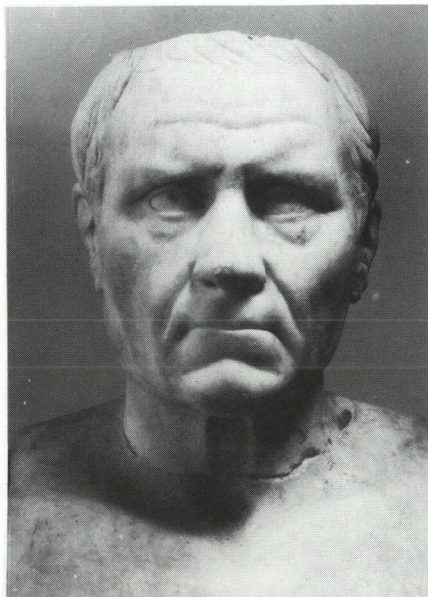
Pl. II fig. 1 ATHÈNES, Musée national : détail du monument funéraire d'Alexos (photo Hirmer Fotoarchiv 561.0466).



Pl. II fig. 2 DÉLOS, Musée : tête d'homme, provenant de la Vieille Palestre (photo École française d'Athènes, R 791.5)



Pl. II fig. 3 ATHÈNES, Musée national : hermès d'un cosmète (photo DAI Athen, Inst. neg. NM 82 a).



Pl. II fig. 4 ATHÈNES, Musée de l'Agora : hermès de Moiragenès (photo Agora Excavations, neg. 5-210).

REMARQUES SUR LA GUERRE SOCIALE ET SES CONSÉQUENCES SUR L'ORGANISATION URBAINE DE L'ITALIE

PIERRE GROS

Mon propos n'est pas d'aborder ici, sous tous ses aspects, un phénomène aussi complexe, et encore aussi mal connu, que celui de l'insurrection italienne de 91 av. J.-C., ce *Bellum marsicum* ou *italicum*, que les Modernes ont pris l'habitude d'appeler du nom assez ambigu de Guerre Sociale. Sur les raisons mêmes et les buts de cette lutte qui allait embraser toute l'Italie du Centre et du Sud (le plus important conflit que Rome ait eu à affronter après les guerres puniques), les historiens discutent toujours, et de fait les sources antiques, relativement prolixes, autorisent deux interprétations, en apparence seulement contradictoires. Pour Appien et Diodore de Sicile, les *socii*, les alliés, désiraient seulement leur intégration de plein droit dans la *civitas* romaine ; ils voulaient le droit de cité, et n'envisageaient pas du tout de détruire Rome ou de s'en séparer. Pour d'autres au contraire la Guerre ne s'explique que par la volonté, chez les Italiens, de se libérer de la tutelle de Rome. Leur but aurait été de mettre sur pied un état rival et indépendant, et ce que l'on sait de l'organisation confédérale née à *Corfinium*, avec son sénat, ses légats, sa politique étrangère, semble aller dans ce sens. Il est difficile à vrai dire de mettre sur le seul compte d'une ambition juridique la violence haineuse d'un conflit que les Anciens ont qualifié d'*atrox*, conflit marqué, de part et d'autre, et dès le premier jour, par des massacres, des tortures, et des dévastations sans précédent. Si les notables, qui conduisaient la guerre du côté italien, souhaitaient entrer de plain-pied dans la cité romaine, pour y jouir des mêmes privilèges et droits que les membres envieux de la *nobilitas*, ils ont été, non pas très vite, mais tout de suite, débordés par des masses animées du désir d'en finir une bonne fois avec cette Rome qui avait de plus en plus tendance à traiter ses *socii* comme des sujets, et à puiser en particulier sans ménagement dans le réservoir humain qu'ils constituaient pour alimenter ses énormes besoins en troupes. Il convient de ne pas oublier que des travaux récents ont pu mettre en évidence une nette disparité entre la proportion des effectifs fournis par Rome et celle des effec-

tifs fournis par les alliés dans les guerres de conquête du II^e s. (Macédoine, Grèce, Carthage, Espagne), disparité qui se retrouve, tragiquement, dans les chiffres des pertes : la guerre pèse plus lourdement sur les alliés que sur les citoyens. Et cependant, c'est Rome qui retire l'essentiel du bénéfice des conquêtes. D'où le mot terrible de ce Pontius Telesinus, à la tête de ses Samnites, en 82 encore (donc 8 ans après la *lex Julia Municipalis*) : il faut détruire le repaire des loups qui ont ravi la liberté de l'Italie (Vell. Pat. II, 27). Mais il reste certain aussi — même si plusieurs historiens récents ont pêché un peu par irénisme, tendant à gommer les aspects les plus violents de cette lutte qui a été, à bien des égards, inexpiable — que les notables gardaient avec Rome leurs liens de clientélisme, voire d'amitié. Un épisode significatif, mais il n'est pas le seul, nous est raconté à ce propos par Cicéron, dans ses *Philippiques* (XII, 11, 27). Cicéron rappelle dans ce texte un souvenir personnel : dans les premiers mois de 89, au cœur du conflit, il était alors *tiro* servant dans le *consilium* de Cn. Pompeius Strabo, et il assista à une entrevue entre le chef des Marses, P. Vettius Scato, et le frère du consul Strabo déjà nommé, Sextius Pompeius. Ce dernier, philosophe stoïcien, mais solide homme de guerre, venait de soumettre rudement les *Vestini* dans le *Samnium*, et il commandait alors les forces romaines sous *Asculum* dans le *Picenum*. Or, avant la guerre, il avait reçu en ami, à Rome, le Marse Scato. Autrement dit, il y avait entre ces deux chefs ennemis non seulement un lien très fort d'hospitalité, mais aussi une solidarité de classe évidente. Et, nous dit Cicéron, les deux hommes ne se cachèrent rien. Au terme de l'entrevue, le Marse, voulant résumer la position des insurgés, déclarait (au style indirect) : *non enim ut eriperent nobis civitatem sed ut in eam reciperentur*. Ce qu'ils cherchaient, ce n'était pas, dit Cicéron, de s'emparer de nos droits de citoyen, mais d'être admis à les exercer.

De tels rapports expliquent sans doute que lorsque les Romains consentirent enfin à accorder l'égalité des droits aux *socii*, suffisamment d'insurgés furent ralliés pour enlever, comme dit Cl. Nicolet, toute chance réelle aux irréductibles. Mais la guerre n'en devait durer pas moins longtemps encore, et sur elle devait se greffer sans solution de continuité la lutte civile, non moins sanglante et féroce, entre Marius et Sylla, puis les raids de repréailles de Sylla ou de ses hommes de main sur les villes qui n'avaient pas fait à temps le bon choix. Cela nous mène jusque dans les années 82. Presque une décennie de conflits épouvantables, que résume bien la formule de Florus : *nec Hannibalis nec Pyrrhi fuit tanta vastatio* (Építome de Tite Live, II, 6, 11).

Ce qui retiendra donc notre attention aujourd'hui, c'est le processus de la municipalisation directement issu de la loi de 90, et ses conséquences sur le visage urbain de l'Italie (*lex Julia Municipalis* du consul L. Julius Caesar, parent du futur dictateur, en oct. 90 qui, sur l'initiative du Sénat, faisait citoyens romains tous les Latins, et ceux des alliés qui étaient restés fidèles). Le bénéfice de cette loi sera étendu aux Etrusques, au Nord de Rome, bien évidemment, et le résultat final ne fera aucun doute ; tous les habitants libres de l'Italie, y compris les allogènes domiciliés, finiront, dans un délai plus ou moins long, par devenir citoyens romains (on notera les modalités particulières

res à la Gaule Cisalpine : *lex Pompeia* de Cn. Pompeius Strabo, de 89, qui concède le droit latin à toutes les communautés alliées) ; et dans les territoires reconquis de haute lutte sur les alliés insurgés, un puissant mouvement de colonisation sera déclenché, qui durera pendant presque toute la première moitié du I^{er} s. av. J.-C. Il faut, pour mesurer l'importance d'un tel phénomène, se rendre compte d'abord de l'énormité des territoires et des populations concernés ; rien que le *nomen Latinum*, par exemple, le territoire de droit latin, c'est la partie de l'Italie qui va de Sutri, en Etrurie méridionale, jusqu'à *Nola*, en Campanie, en passant par *Tibur*, Préneste, et tous les centres du *Latium vetus*. Il faut aussi et surtout tenir compte des extrêmes différences qui existent, dans les niveaux de culture, dans les mœurs, dans la richesse, entre d'une part des peuples comme les Etrusques au Nord, les Campaniens au Sud, qui connaissent le fait urbain, et vivent depuis des siècles dans une civilisation urbaine, et d'autre part ces Picentins, ces Marses, ces Samnites, ces Lucaniens, ces Bruttians, montagnards parlant des dialectes latins ou osques, qui vivent dans des villages, selon un mode tribal, et qui ignorent tout de la structure urbaine. Or l'accès à la citoyenneté romaine implique entre autres l'organisation des territoires selon un schéma municipal calqué sur celui de Rome. Cela veut dire d'une part que les villes vont s'aménager, le plus souvent bien sûr à l'emplacement d'anciens groupements humains. Mais ces groupements humains, auparavant, n'étaient pas toujours forcément des villes, c'est-à-dire des endroits à vocation centralisatrice où se trouvent rassemblées les fonctions militaires et administratives, cultuelles, culturelles et sociales de tout un territoire. Cela veut dire d'autre part que les nouveaux notables seront les gens chargés de l'administration de ces villes, les notables urbains. C'est eux, c'est l'*ordo decurionum*, qui sera dès lors chargé de la justice, du recensement, des opérations de recrutement, sur les territoires qui dépendent des *urbes*. Rien de tel n'existait, dans les *pagi*, *vici*, *fora*, *conciliabula*, à quoi, pour une grande partie de l'Italie intérieure, se ramenait le fait « urbain » avant la Guerre Sociale. C'est si vrai que l'on a la trace, dans certaines lois de fondation de municipes ou de colonies datant de cette époque, d'une obligation faite à tous ceux qui, par leur fortune, peuvent prétendre au rang de décurions, d'avoir leur *domicilium in oppido* ou à tout le moins dans un rayon de 1 000 pas autour du centre de la ville. Cette volonté de faire résider les riches en milieu urbain vise à garantir leur participation effective à la vie du sénat local, et aussi, dans les cas relativement fréquents où il s'agit d'une création totale consécutive à la Guerre Sociale, à promouvoir un habitat de type urbain, au moins pour les classes dirigeantes de la région. Et il est intéressant de constater que l'on trouve de ce phénomène des traces archéologiques : par exemple à Herculanium, au début du I^{er} s. av. J.-C., des tronçons entiers de la muraille sont détruits pour faire place à de grandes maisons du type de la villa, mais dans un contexte non rural. On a dû évidemment arriver à ce genre de concession pour faire place aux résidences des représentants des classes riches de la région, et favoriser leur présence permanente dans les centres urbains.

Peut-on mesurer avec une précision satisfaisante les incidences monumentales et urbanistiques de ce phénomène essentiellement juridico-politique ?

Prenons garde qu'en ce domaine, on dut affronter, en Italie, une fois apaisés les conflits civils, deux problèmes immenses : d'abord la reconstruction des villes ravagées par fait de guerre, et d'autre part le problème de la municipalisation. Pour le premier point, il est difficile d'imaginer l'étendue du désastre, de la Gaule Cisalpine à la Lucanie, et la formule de Florus, que je citais tout à l'heure, résume certainement, sans amplification rhétorique, l'étendue d'un cataclysme dont mainte région, en Italie du Sud, garde encore de nos jours les stigmates. Appien pour sa part nous fait de certains épisodes parmi les plus violents, comme le sac d'*Aeclanum* ou la prise de *Bovianum Vetus* par Sylla en 89, une relation tragique, qu'il n'est aucune raison de considérer comme exagérée. Il fournit en outre des précisions topographiques qui permettent d'allonger, de façon sinistre, la liste des cités martyres qu'on trouve dans Florus. Si l'on ajoute aux ruines de la guerre celles, plus systématiques, des expéditions punitives, il n'est pas abusif de dater de ce tragique début du I^{er} s. l'origine de la misère économique du Mezzogiorno. Des étendues immenses retournent à la friche, et l'on ne compte pas les centres urbains ou culturels qui, détruits entre 91 et 82, ne seront jamais relevés.

Pourtant les décennies qui suivent immédiatement l'abdication de Sylla apparaissent parmi les plus actives de la fin de la République dans le domaine de la construction publique ou privée. E. Gabba a pu relever, à partir des données épigraphiques, le nom de plus de quarante cités, dans les zones du Centre et du Sud, où sont attestés pour cette période d'importants travaux édilitaires. Les *urbes* et les *oppida* qui feront, au temps de Virgile, la parure de l'Italie, et lui donneront son visage civilisé (Virgile, Géorgiques II, v. 155-156 : *Adde tot egregias urbes operumque laborem, tot congesta manu praeurptis oppida saxis*) doivent souvent leur aspect, et parfois leur existence, à cette période féconde.

Ce qui caractérise la ville issue du grand mouvement de ce début du I^{er} s., c'est d'abord la muraille — muraille dont l'utilité, dans un premier temps, est certaine (guerres serviles, par exemple, pour les cités de Campanie) — mais qui très vite deviendra inutile, dans une Italie pacifiée ; elle subsistera cependant et cela jusqu'à l'époque augustéenne, comme instrument de définition de l'espace urbain en tant que tel et symbole de l'unité municipale ; ensuite c'est le Capitole, siège du culte municipal par excellence et signe tangible du lien qui unit Rome à toutes les villes de la romanité ; enfin la Curie et le Forum, qui attestent l'autonomie de ces communautés, qui disposent de leur propre administration. C'est alors sans doute que s'élaborent ces normes que Vitruve, le théoricien qui rédige son traité en dix livres, *De architectura*, dans les années 30-25 av. J.-C., nous restitue, sous une forme un peu abstraite mais relativement précise (I, 7, 1 sq.). Ces normes concernent l'*electio loci*, c'est-à-dire le choix d'un emplacement sain ; la *conlocatio moenium*, l'implantation des murailles ; l'*arearum divisio platearumque et angiportuum*, la répartition, à l'intérieur des murs, des places et des axes principaux ou secondaires, enfin

l'arearum electio ad opportunitatem et usum communem civitatis, le choix des emplacements réservés aux temples, au *forum* et aux *loca communia*. De la même façon Vitruve indique en termes schématiques le mode d'implantation d'un capitole et les nécessités fonctionnelles qui déterminent le plan et l'élévation d'une curie. La formule qu'il emploie à ce sujet est révélatrice (V, 2, 1) : *Maxime quidem curia in primis est facienda ad dignitatem municipii sive civitatis* ; c'est surtout la curie qu'il faut édifier en premier lieu, pour manifester la dignité du municipe ou de la ville.

Il est probable que ces développements vitruviens ne nous livrent qu'une sorte de synthèse des pratiques les plus fréquemment observées ; mais elles correspondent certainement d'assez près à des prescriptions juridiques à caractère général — prescriptions qui ne pouvaient bien sûr être trop rigides, et devaient prévoir de nombreuses modalités d'adaptation au relief, au climat et aux axes de communication.

Comment, concrètement, procédait-on aux aménagements urbains imposés par cet ordre administratif et juridique nouveau ? L'épigraphie nous est ici d'un plus grand secours que l'archéologie proprement dite, et l'on s'aperçoit que, la plupart du temps, ce sont les *quattuorviri* ou les *duoviri*, qui dans un cadre législatif assez large, sans doute fixé par Rome, doivent, avec les ressources propres à la cité, procéder aux restaurations ou constructions nécessaires. Par exemple, à *Aeclanum*, l'actuelle Eclano, à 24 km à l'Est de Bénévent, sur la via Appia, on sait par Appien que la ville n'était protégée, lors du siège de Sylla, que par une palissade de bois. Mais peu après on apprend, par une inscription (CIL I² 1722) que le *patronus municipii*, un nommé C. Quinctius Valgus, très riche propriétaire terrien, et ami de Sylla, en compagnie des *quattuorviri*, entreprend sur l'ordre du Sénat (*de senatus sententia*) la construction d'un ensemble défensif important : portes avec tours adjacentes, murs, tours de guet le long de la muraille, etc. Et ces travaux semblent impliquer une reconstruction complète de la ville. Nous aurons à reparler de ce C. Quinctius Valgus, à propos de Pompéi, où il joue un rôle décisif dans les années 70, comme *duovir quinquennalis*. Il est important de le retrouver, à *Aeclanum*, comme *patronus*, c'est-à-dire comme personnage influent, élu par le collège des décurions au titre de protecteur de la ville (concrètement chargé des relations avec l'administration centrale, et de défendre à Rome les intérêts de la municipalité) ; on le retrouve dans d'autres inscriptions, comme *duovir quinquennalis* encore, dans un municipe non identifié près d'*Abellinum*, et d'autres textes épigraphiques mentionnent ses possessions foncières en Campanie et dans le territoire samnite des *Hirpini*. A Pouzzoles, on célèbre aussi l'activité des Quinctii Trogi, qui appartiennent certainement à la même *gens*. Avec des personnages comme ceux-ci, nous pouvons mesurer la redoutable puissance de ces nouveaux notables, issus de la reconquête syllanienne, leur extraordinaire surface sociale, et leur très grande facilité d'intervention dans la vie et l'organisation intérieure des cités. A l'autre bout de l'Italie, en Cispadane, on peut évoquer le cas de *Sassina* (l'actuelle Sarsina, dans la haute vallée du Tibre, aux confins nord-occidentaux de l'Ombrie) ; cinq inscriptions nous

parlent de restauration, de restructuration de l'ensemble urbain, qui revêt alors, dans le second tiers du I^{er} s. av. J.-C., son aspect régulier de cité hellénistique à urbanisme orthogonal, et se ceint, là encore, d'une muraille ; on a le détail des ressources locales employées à ces travaux considérables, et des noms, de magistrats responsables bien sûr, mais aussi d'un architecte (CIL I² 2124), un M. Caesellius, citoyen romain, donc, et employé par la ville à ces immenses entreprises. On pourrait multiplier les exemples de ce genre ; *Ticinum*, *Bovianum*, *Corfinium*, *Saepinum*, etc., nous fournissent, par recouplements, à partir d'indications épigraphiques parfois sporadiques, des données analogues.

Le danger de cette première approche épigraphique, c'est peut-être de nous laisser une image un peu irénique, pour ne pas dire idyllique, du processus. Les inscriptions en question sont, ou des funéraires, ou des dédicaces officielles à caractère honorifique, et n'entrent donc pas dans le détail des problèmes concrets, d'ordre financier ou technique, rencontrés souvent par ces communautés locales aux ressources forcément limitées. Des drames durent avoir lieu, qu'on soupçonne à peine. C'est pourtant encore une inscription, la fameuse « loi de Tarente », datée des années 89-63 av. J.-C., qui nous livre le reflet d'une législation définissant en termes stricts les limites dans lesquelles devaient se tenir les travaux édilitaires en milieu municipal des bâtiments anciens, si l'on n'a pas les moyens de les relever en mieux : les contrevenants devront payer des amendes, dont la moitié sera versée au trésor public, et l'autre servira à l'organisation de jeux ou à la construction d'un *monumentum*. Il est clair que ces prescriptions visent à modérer l'ardeur de certains magistrats municipaux, car des destructions systématiques, dictées par des projets de rénovation plus ambitieux que réalistes, risquaient de ne laisser derrière eux que des ruines, faute de moyens financiers suffisants ; en même temps on cherche à augmenter les disponibilités des budgets municipaux, pour permettre un effort édilitaire raisonné.

Si l'on rapproche cette *lex* d'un passage des *Catilinaires*, où Cicéron évoque les dépenses inconsidérées engagées par les colons syllaniens, on mesure quelques-unes des conséquences sociales de cette fièvre de bâtir : Cicéron nous dit (*Catil.* II, 20) qu'en bâtissant comme des riches (*dum aedificant tanquam beati*), ces colons ont vu trop grand, se sont endettés, et ont finalement rejoint les hordes de mécontents rameutés par Catilina. Texte partisan, bien sûr, et à ce titre suspect, mais tout de même significatif.

Je voudrais, pour illustrer ces propos préliminaires, examiner la situation en Campanie, non seulement parce que les témoignages archéologiques sont ici plus exploitables qu'ailleurs, mais aussi parce que cette région offre le moyen de mesurer sur le long terme les conséquences d'un tel bouleversement.

Les cités de Campanie avaient, en grand nombre, et, pour des raisons plus politiques qu'économiques semble-t-il, embrassé la cause des Italiens. Elles voulaient, ces cités où la vie urbaine était très développée, du fait de leur profonde et ancienne hellénisation, acquérir la complète citoyenneté romaine. Et

les meneurs de la lutte, ceux qui prirent la tête des alliés en Campanie, furent les principaux représentants de la gentry, de l'aristocratie terrienne, et non pas les *negotiatores* : si Pompéi par exemple a suivi les rebelles, et servi de point d'appui à leurs forces en diverses circonstances, c'est parce que les grandes familles terriennes en avaient décidé ainsi. Inversement, si *Nuceria* est restée fidèle à Rome, c'est parce que la *gens Sittia*, dont l'influence était prépondérante dans cette cité, avait adopté une attitude légaliste. Le choix donc des principales villes de cette région a entraîné pour elles, en 89 d'abord, en 82-80 ensuite, les rigueurs de la reconquête syllanienne : dès 89, c'est l'occupation d'Herculanum (Vell. Pat. II, 16), l'occupation et le sac de Stabies, puis les péripéties du siège de Pompéi avec l'intervention, un moment victorieuse, de L. Cluentius, l'un des chefs des alliés, assisté d'un contingent celtique, qui arrive à desserrer temporairement l'étau de l'armée syllanienne. Mais il est finalement mis en fuite, fonce sur *Nola*, qui refuse de lui ouvrir ses portes, et se fait massacrer avec tous ses hommes aux pieds des murailles de la ville par les Syllaniens. Pendant ce temps une partie de l'*ager stabianus* est transférée à la fidèle *Nuceria*. Puis c'est la prise de Naples, le massacre de ses habitants, la destruction de sa flotte et de son port ; à ce propos les travaux de E. Lepore ont montré les conséquences irréversibles de cette tragique séquence pour le grand port grec de Campanie. Pour en revenir à Pompéi, il ne semble pas qu'elle ait eu à souffrir de destructions massives de la part des vainqueurs ; c'est curieux, inattendu, mais il faut se rendre à l'évidence : bien que la ville ait été prise d'assaut, comme l'attestent les brèches restées longtemps béantes dans la muraille à proximité de la porte du Vésuve, par exemple, il n'apparaît pas qu'elle ait été livrée au fer et au feu, selon l'expression consacrée. Mais enfin l'épisode dut être rude. Si l'on se souvient que, moins de dix ans plus tard, les mêmes villes et la même région vont connaître les ravages sans merci de la guerre des esclaves, marquée entre autres par la destruction de *Nola*, et le séjour prolongé de Spartacus à Pompéi (épisode rapporté par Plutarque dans sa *Vie de Crassus*), on ne s'étonnera pas que ce premier tiers du I^{er} s. ait laissé des traces dans ce secteur. Pour le long terme, les conséquences de ces bouleversements tiennent, d'une part, dans la dépopulation des zones intérieures, et l'émigration massive des habitants du Samnium, quittant les anciens établissements sabelliques, détruits ou définitivement dévitalisés, pour les régions côtières ; et d'autre part, dans la colonisation, non moins massive, dont la Campanie fut l'objet pendant les années 83-79 : s'il semble difficile de retenir le chiffre énorme, avancé par l'abréviateur de Tite-Live, qui évalue à l'effectif de quarante-sept légions le nombre des vétérans envoyés dans cette partie de l'Italie par Sylla (environ 300 000 hommes), on doit admettre cependant que les *deductiones* introduisirent des contingents importants puisque, pour le seul territoire de Pompéi, E. Lepore compte cinq à six mille colons.

Qu'ils s'installent au cœur de l'ancienne cité, comme ce fut le cas de Pompéi, ou créent de toutes pièces un nouveau quartier dans un secteur périphérique, comme cela se produisit plus souvent, ces hommes au profit de qui s'effectuent de multiples confiscations et réquisitions, qui prennent en mains

pour plusieurs décennies les administrations municipales, ne modifient pas cependant de façon radicale le contexte économique et culturel : ils manifestent au contraire un remarquable souci d'adaptation, qui répond sans doute à des directives officielles, et se traduit d'une façon significative à un détail, l'adoption du système de mesure sabellique par les nouvelles communautés coloniales.

A s'en tenir aux questions architecturales, on constate en fait que les traditions très fortement hellénisées des villes campaniennes y apparaissent, au cours de cette période, non seulement respectées, mais même renforcées.

Les fortifications qui s'élèvent partout, dans le climat troublé du premier quart du siècle, en sont un bon indice : les mieux conservées, celles de la ville samnite de *Telesia*, au Nord-Est de Caserta, sur la rive droite du *Calor*, s'étendent sur 2,5 km ; elles comportent trois grandes portes et trente-cinq tours ; les murs, pourvus d'un parement en pseudo-réticulé, suivent entre chaque tour un circuit concave, qui assure le maximum d'efficacité aux tirs croisés ; cette particularité, jointe à de nombreux raffinements techniques, prouve qu'on tenait ici à mettre en application les résultats des recherches théoriques de la poliorétique grecque, et plus particulièrement les acquis du début de l'époque hellénistique sur la structure et la disposition des courtines.

Il est intéressant à ce propos de confronter le témoignage archéologique avec le texte de Vitruve (I, 5, 2) : *Conlocanda autem oppida sunt non quadrata nec procurrentibus angulis, sed circuitionibus, ut hostis ex pluribus locis conspiciatur*. (Les villes fortifiées ne doivent pas adopter un plan carré ni à angles saillants, mais des murs courbes, pour qu'on aperçoive l'ennemi de davantage d'endroits). Certes le mot *circuitio* ou *circumitio* est employé aussi par Vitruve pour désigner, dans les temples périptères, le pourtour de la cella déterminé par la colonnade libre (équivalent du grec *περίσταςις*), donc un circuit quadrangulaire si l'on peut dire... Mais dans le texte concernant les fortifications, dans la mesure où *circuitio* est opposée à *quadratum*, on peut penser que le mot désigne un circuit à éléments curvilignes. Cependant la raison pratique invoquée par Vitruve semble suggérer davantage un *ductus* convexe qu'un *ductus* concave (comme par exemple celui qu'on observe sur certains tronçons de la muraille de Marseille, ou, plus tard, à Sidé, en Asie Mineure). La concavité d'une paroi murale tend plutôt à réduire le champ d'observation de ceux qui sont dessus qu'à l'amplifier. Et en fait, dans l'art grec des fortifications, la concavité des murailles est destinée à donner plus d'efficacité aux tirs croisés. C'est ce que recommandait déjà Philon de Byzance par exemple (cf. Y. Garlan, *Recherches de poliorcétique grecque*, Paris, 1974). Mais les deux données, archéologique et textuelle, baignent dans le même contexte, celui de l'architecture militaire hellénistique, et la muraille de *Telesia*, comme le texte de Vitruve, essaie, à sa façon, d'exploiter au mieux un acquis déjà séculaire.

L'ordonnance monumentale des cités rénovées répond, semble-t-il, aux mêmes tendances : Cicéron se plaît à vanter, en 63, l'assiette remarquable de Capoue, et son urbanisme inspiré des modèles grecs ; colonie depuis vingt ans,

au moment où il prononce son discours *de lege agraria*, Capoue appartient toujours pour lui au monde prestigieux des hommes en tunique - *tunicatorum illorum*.

A *Cales*, évoquée dans le même texte de Cicéron, il faut créditer de l'époque syllanienne l'agrandissement du théâtre, la construction des thermes centraux, ainsi que celle d'un sanctuaire à terrasse où le schéma de la *porticus triplex*, dont la première application remonte en Italie au Forum de Minturnes, apparaît pleinement maîtrisé.

Mais c'est évidemment Pompéi qui offre les meilleures possibilités d'observation. La ville ne semble pas avoir trop souffert du siège de 89 si l'on excepte certains secteurs de la muraille : après un *interregnum* de près de dix années, elle devient en 80 la *colonia Cornelia Veneria Pompeianorum*, et son *deductor* n'est autre que le neveu du dictateur, P. Cornelius Sulla.

Sans doute, cette installation d'un nouveau groupe ethnique, composé de fidèles et d'amis du dictateur, ne s'est pas effectuée sans peine, et l'on a gardé le souvenir, grâce à Cicéron, des dissensions très graves qui opposèrent vite les anciens Pompéiens à ces nouveaux arrivants, dont beaucoup, de surcroît, avaient profité des proscriptions syllaniennes pour s'enrichir sur le dos des propriétaires campaniens. L'autorité des premiers *duoviri quinquennales* de 70, M. Porcius et C. Quinctius Valgus, ne suffit pas apparemment à calmer les esprits, et il fallut l'intervention de l'ancien *deductor* lui-même, devenu *patronus* de la colonie, pour éviter un affrontement dramatique. Il vaut la peine de relire à ce sujet les paragraphes 60 à 62 du *Pro Sylla* de Cicéron, qui disent les choses en termes à la fois évasifs et crus, avec une sorte de cynisme involontaire. Voyez par exemple : « Ces dissensions entre Pompéiens et colons, lorsqu'elles furent soumises à l'arbitrage des patrons de la cité, étaient passées à l'état d'habitude et s'exerçaient depuis déjà bien des années (*cum iam inveterasset ac multos annos esset agitata*). [...] Et les colons eux-mêmes sont bien persuadés que Sylla n'a pas pris à leurs dépens le parti des Pompéiens ». A vrai dire le contraire eût été étonnant, car le Sylla en question était en ce domaine juge et partie, et l'on voit mal comment il aurait pu donner raison aux citoyens indigènes, à la spoliation desquels il avait présidé. Et Cicéron de conclure d'ailleurs, avec une bonne conscience inébranlable : « Il est enfin un mérite de Sylla que je ne saurais passer sous silence : bien que cette colonie ait été installée par lui et que les circonstances politiques aient mis en opposition les avantages accordés aux colons et les intérêts des Pompéiens (*cum commoda colonorum a fortunis Pompeianorum rei publicae fortuna diiunxerit*), il est cependant si cher aux uns et aux autres et si bien vu qu'on ne croirait jamais qu'il a dépossédé l'un des deux groupes, mais qu'on a l'impression qu'il les a établis l'un et l'autre dans leurs possessions (*ut non alteros demovisse sed utrosque constituisse videatur*) ». Le tour de force est en effet admirable, et il suscite une satisfaction non dissimulée chez Cicéron qui se félicite que les dindons de la farce, tout battus qu'ils fussent, aient fini par pousser la mansuétude jusqu'à se dire contents.

Mais ce qui me paraît remarquable c'est que ces rapports conflictuels ne se traduisent pas dans l'évolution de l'architecture et du décor plastique de la nouvelle colonie pompéienne. L'implantation des colons dans l'ancienne cité se lit clairement sur le terrain, et c'est l'un des acquis des travaux de Hans Eschebach à la fin des années 60, que d'avoir étayé l'hypothèse d'une Neapolis coloniale dans la partie Sud-Est de l'espace urbain de Pompéi. On y observe en effet une répartition rigoureusement orthogonale des principaux axes, qui déterminent des îlots quadrangulaires réguliers (ce qui n'était pas le cas dans les parties plus anciennes) ; cette organisation semble d'ailleurs être restée incomplète, en ce qu'elle ne paraît avoir jamais occupé l'espace qu'on lui avait réservé initialement à l'intérieur de la muraille, dont le nouveau circuit avait été prévu très large. La colonie syllanienne en fait semble aussi s'être établie dans la partie Nord de l'ancien espace urbain, entre la porte d'Herculaneum et la porte du Vésuve.

En premier lieu, donc, une implantation régulière, c'est-à-dire dirigée, autoritaire et de tradition hellénistique. Certains seraient tentés de dire, abusivement sans doute, hippodamienne. Nous allons voir que le second aspect de la colonisation à Pompéi, c'est un nouvel essor de l'aménagement urbain dans le domaine des édifices publics. Mais avant de quitter le plan de Pompéi jetons un coup d'œil à la porte de Nola.

La porte de Nola (ancienne *porta Urbulana*) appartient comme la porta Marina (dont on connaît le nom antique, *porta Forensis*) à une réfection relativement récente de la muraille, où l'on discerne, d'après les caractères de la maçonnerie, des phases présyllaniennes et syllaniennes. Dans le cas présent, ce qui nous intéressera, c'est l'angle aigu formé par la voie d'accès avec la muraille. Là encore, c'est un trait hérité de la poliorcétique hellénistique, que l'on peut mettre en rapport avec une recommandation Vitruvienne (I, 5, 2) : *Curandumque maxime videtur, ut non facilis aditus sit ad oppugnandum murum, et excogitandum, uti portarum itinera non sint directa sed scaeva.* (L'on doit particulièrement veiller à ce que l'accès à la muraille ne soit pas trop facile, et il faut prendre garde à ce que les voies d'accès ne soient pas en ligne droite, mais orientées obliquement vers la gauche). *Namque cum ita factum fuerit, tum dextrum latus accedentibus, quod scuto non erit tectum, proximum erit muro* (car, ces précautions prises, ceux qui voudront entrer présenteront à la muraille leur flanc droit, c'est-à-dire celui qui n'est pas couvert par le bouclier). Vous me direz qu'ici c'est le contraire qu'on observe, puisque le côté le plus proche de la muraille couvrirait plutôt le flanc droit de ceux qui sortent, que le flanc droit de ceux qui entrent. Mais le principe est le même : la porte de Nola appartenait sans doute, dans sa conception initiale, à une porte réservée aux sorties des assiégés, et cette spécialisation, constante dans les fortifications grecques depuis le IV^e s., est une preuve supplémentaire de la sensibilité des architectes de la première période coloniale aux préceptes de cette κοινή architecturale hellénistique dont Vitruve nous donne la version théorique.

Le premier soin en effet des nouveaux magistrats municipaux est de consacrer une partie importante des deniers publics à l'embellissement de la cité : C. Uulius et P. Annius, qui comptent parmi les premiers *duoviri*, s'emploient à restaurer le portique et la palestre des vieux thermes stabiens, auxquels ils ajoutent, avec l'intention patente de doter cet établissement d'aménagements qui puissent en faire un véritable *gymnasium*, une salle chaude mais sèche, le *laconicum*, et une pièce destinée au nettoyage du corps des sportifs avec le strigile, le *destrictarium*. De la même époque datent les thermes du Forum, qui comptent parmi les premiers en Italie à présenter un ensemble d'installations balnéaires complet, avec l'*apodyterium* (vestiaire), et la succession des trois salles, le *frigidarium*, le *tepidarium* et le *caldarium* ; si celles-ci ne sont pas encore ordonnées sur un même axe, leur regroupement derrière la palestre met déjà en évidence un projet unitaire et un schéma de circulation cohérent ; les deux dernières salles étaient initialement réchauffées au moyen de brasiers, ce qui prouve que le système des *balineae pensiles*, mis au point par Sergius Orata, n'avait pas alors trouvé d'application dans le secteur public ; c'est seulement au cours de la seconde moitié du I^{er} siècle qu'apparaîtront, ici comme dans les salles correspondantes des thermes de Stabies, les pavements soutenus par des pilettes — les *suspensurae* —, et les briques spécialement conçues pour laisser monter la vapeur dans l'épaisseur des murs — les *tegulae mammatae*.

Vous savez qui est ce Sergius Orata ; c'est un personnage curieux, dont nous entretenons Pline l'Ancien (*H.N.*, IX, 168), Valère Maxime (IX, 1, 1) et Macrobie (*Saturn.*, II, 11). Sans doute originaire de Pouzzoles, il semble avoir utilisé, le premier, le lac Lucrin pour y établir des parcs à huîtres. Avec l'argent qu'il tirait de ce commerce, il faisait construire des villas qui présentaient l'avantage, alors exceptionnel, de posséder des bains à chauffage par le sol. Car, esprit décidément inventif, il avait mis au point lui-même la technique des *pensiles*, des pavements reposant sur pilettes de briques réfractaires, et il n'avait ensuite, nous dit-on, aucune peine à vendre aux riches Campaniens et Romains ces étonnantes résidences secondaires de sa fabrication, pratiquant ainsi avec brio un autre métier lucratif, dont il n'était certes pas l'inventeur cette fois, celui de spéculateur immobilier. Cela se passait, nous dit Pline, *ante Marsicum bellum*. avant la Guerre Sociale, donc. Une telle anecdote, exploitée par les compilateurs antiques pour son caractère pittoresque, est précieuse pour l'historien moderne, qui peut y voir l'indice d'une étroite imbrication entre l'activité édilitaire et l'activité commerciale. Pour l'historien aussi des techniques, trop souvent enclin à considérer que l'Occident romain a été en ce domaine une période de stagnation. Ce n'est vrai qu'en partie : le goût du profit a pu développer, même dans ce contexte sociologique qui n'est pas « capitaliste » au sens européen du XIX^e s., l'ingéniosité et l'initiative privées, sans pour autant promouvoir un véritable progrès technique.

Mais revenons aux thermes du Forum de Pompéi. De leur décoration initiale on retiendra surtout les télamons en argile stucqué qui encadrent les niches du vestiaire : ils se rattachent directement à la tradition hellénistico-

campanienne, et l'on en peut trouver des antécédents dès le milieu du II^e siècle avant J.-C.

Les plus importantes créations pompéiennes de cette époque sont cependant imputables à un financement en tout ou en partie privé, dû aux deux personnages les plus représentatifs de la nouvelle classe dirigeante : C. Quintius Valgus et M. Porcius ; le premier, qui a occupé des postes de responsabilité dans divers municipes campaniens immédiatement après la Guerre Sociale, doit son immense fortune foncière aux largesses de Sylla ; le second, qui se vit gratifier de vastes propriétés à la suite des proscriptions, occupait déjà une place importante parmi les *negotiatores* de la région, avant la colonisation. L'un et l'autre firent d'abord construire vers 75 l'Odéon ou *theatrum tectum*, destiné aux auditions musicales ; cet édifice entièrement couvert, où l'on retrouve presque intact le plan et l'élévation d'un bouleutérion hellénistique, présente une réduction notoire de la courbe des gradins qui, en l'absence de tout support intermédiaire, a dû être calculée au plus juste, afin de ne pas excéder la portée des poutres d'une charpente d'un seul tenant. On y observe en outre l'un des exemples les plus anciens de l'emploi de la brique cuite, *opus testaceum* ; ce nouveau matériau, qui bientôt connaîtra, comme parement technique de l'*opus caementicium*, la fortune que l'on sait, n'apparaît ici que sur les parois des *parodoi* et les piédroits des portes de la *scaenae frons*. Aux extrémités des murs extérieurs de la *cavea* sont sculptés dans le tuf des télamons, qui rappellent, à une plus grande échelle, ceux des thermes du Forum. Cette alliance d'une technique nouvelle et de schémas planimétriques et décoratifs traditionnels est révélatrice d'une époque où les mutations socio-politiques, qui accroissent la concentration des richesses, et donc le caractère « industriel » des matériaux de construction, ne modifient pas encore sensiblement un contexte culturel séculaire : il est remarquable que l'une des innovations les plus caractéristiques de l'architecture « romaine » soit lisible sur un édifice dont la typologie et la fonction renvoient à l'univers hellénistique d'Orient.

Lorsque, sans doute en 70, les deux mêmes personnages occupent le poste très important de duovirs quinquennaux, et sont, à ce titre, chargés d'effectuer le premier recensement de la ville, depuis la fondation de la colonie, ils procèdent à la dédicace de l'amphithéâtre, en précisant bien que cet immense édifice, encore désigné par le mot *spectacula*, a été payé *de sua pecunia*. Pour des raisons d'économie, précisément, on choisit un angle de la muraille, dans la zone Sud-Est de l'espace urbain ; on pouvait ainsi appuyer au moins une moitié de la *cavea* ovale au terre-plein qui s'adossait à la fortification ; un *agger* artificiel, contenu par un soutènement à contreforts, vint compléter la substruction pour la moitié Nord-Occidentale. L'ensemble des structures portantes, comme celles de l'Odéon, présentait un parement d'*opus quasi-reticulatum*. Le système de circulation n'était pas encore pleinement intégré au réseau annulaire des couloirs internes, et, pour rejoindre la volée supérieure des gradins, des escaliers à double rampe furent plaqués contre la courtine externe ; bien conservés dans les secteurs Nord-Ouest et Ouest, ils confèrent à

la « façade » du monument, d'ailleurs dépourvue de portique extérieur, un aspect archaïque que n'estomperont pas les restaurations consécutives au tremblement de terre de 62 après J.-C. Les modalités du fonctionnement de ce premier exemplaire archéologique ne sont d'ailleurs pas encore toutes éclaircies : ainsi l'absence de souterrain sous l'arène, qui limitait singulièrement les possibilités de mise en scène, devait rendre difficile la réalisation des *venationes*, pourtant mentionnées dans les *edicta munerum* épigraphiques. Quant à l'implantation de cette arène et de « l'ellipse » des gradins, en l'absence de relevé précis, elle ne peut être encore définie avec sûreté ; des travaux en cours tendent cependant à montrer qu'elle repose sur un tracé géométrique plus complexe qu'on ne l'a admis jusqu'ici.

Il n'est pas indifférent de constater que, dès la fin du premier tiers du siècle, Pompéi, qui n'est certes ni la plus importante ni la plus vivante des cités campaniennes, possède donc un équipement urbain qui fait encore défaut à Rome : deux édifices thermaux, un théâtre, un odéon et un amphithéâtre. Cette agglomération de dix à quinze mille habitants tout au plus présente dès lors tous les éléments d'une vie publique active et diversifiée, auxquels l'époque impériale n'ajoutera rien d'essentiel. L'urbanisme campanien a retrouvé, au sortir de la période la plus troublée de son histoire, un nouveau souffle, qui lui conserve son rôle de précurseur.

Dans le domaine privé, l'évolution se poursuit de la *domus* pompéienne, déjà fortement structurée et pourvue de ses principales annexes, depuis le second siècle. Les colons syllaniens n'apportent à vrai dire aucun élément nouveau, le perfectionnement des techniques de maçonnerie n'entraînant pas la création de schémas inédits. On relève seulement l'amélioration des *balnea* qui, sur le modèle des thermes publics, abandonnent les formes incommodes et *tenebrosica* des périodes antérieures, pour s'enrichir de salles chaudes, ordonnées en séquences cohérentes, comme dans la Casa del Criptoportico ; le four qui alimente les *suspensurae* pouvait d'ailleurs servir aussi à d'autres usages domestiques ou artisanaux, comme à la Casa del Menandro.

On notera enfin une remarquable continuité dans le domaine du décor architectural des demeures privées, entre la période qui précède la Guerre Sociale et celle qui suit immédiatement. Un seul exemple pour éviter d'encombrer cet exposé de détails stylistiques ou techniques trop nombreux : la maison VI, 7, 21, située dans cette zone Nord qui a été occupée par les colons syllaniens, en partie remaniée à cette occasion, mais non pas redessinée dans ses grandes lignes comme la *neapolis* des quartiers Est. Cette maison est d'aspect aisé, sans être très riche ; elle comporte deux atrium côte à côte, dont l'un, si l'on en croit les observations pertinentes de H. Lauter, devait avoir une fonction de réception à caractère presque public, répondant à la définition de ces *vestibula, cava aedium, peristylia*, que Vitruve dit *communia* parce que le peuple peut y venir, même s'il n'y est pas invité (VI, 5, 1) : *etiam invocati suo iure de populo possunt venire*. L'ornement de cette demeure s'étale, d'après les datations qu'on peut tirer du décor peint, entre 130 et 80 av. J.-C. ; donc elle est à cheval sur notre période, et l'on y observe, que ce soit dans les très beaux

chapiteaux à sofa des pilastres du porche, dans les chapiteaux italo-corinthiens du *vestibulum* ou dans ceux, ioniques, du second atrium, les diverses étapes d'une dérivation normale des modèles hellénistiques, en liaison directe avec les créations de la fin du II^e s. à Rome, tels les chapiteaux du temple rond du Largo Argentina.

Donc là encore, et malgré la situation conflictuelle que la colonisation syllanienne n'a pas manqué de créer, on observe, à Pompéi comme ailleurs, une apparente continuité, dépourvue de heurts, qui explique sans doute cette espèce de réticence que les archéologues ont longtemps éprouvée à accepter l'idée, que les historiens n'ignoraient pas, que les premières décennies du I^{er} s. av. J.-C. furent l'une des périodes les plus profondément troublées que l'Italie ait connues.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Cet exposé s'appuie, pour l'essentiel, sur les ouvrages suivants (cités selon l'ordre alphabétique des auteurs) :

P. CASTRÈN, *Ordo populusque Pompeianus, Polity and Society in Roman Pompei*, dans *AIRF*, VIII, Rome, 1975.

Id., *L'ordo di Pompei in una nuova luce*, dans *Neue Forschungen in Pompei*, Essen, 1975, p. 235 sq.

M. COCCO, *Due tipi di capitelli a Pompei*, « corinzio-italici » e « a sofà », dans *Cronache Pompeiane*, III, 1977, p. 57 sq.

O. ELIA, *Osservazioni sull'urbanistica di Pompei*, dans *Studi sulla città antica*, Bologne, 1970, p. 183 sq.

H. ESCHEBACH, *Die städtebauliche Entwicklung des antiken Pompeji*, Heidelberg, 1970.

E. GABBA, *Urbanizzazione e rinnovamenti urbanistici nell'Italia centro-meridionale del primo sec. a.C.*, dans *Studi classici e orientali*, 21, 1972.

Id., *Considerazioni politiche ed economiche sullo sviluppo urbano in Italia nei secoli II-I a.C.*, dans *Hellenismus in Mittelitalien*, Göttingen, 1976, II, p. 315 sq.

Id., *Commentaire du Bellum Civile d'Appien*, 2^e édit., Florence, 1967.

H. GALSTERER, *Urbanisation und Municipalisation Italiens im 2. und 1 Jh. v. Ch.*, dans *Hellenismus in Mittelitalien*, Göttingen, 1976, II, p. 327 sq.

P. GROS, *Architecture et Société à Rome et en Italie centro-méridionale aux deux derniers siècles de la République*, Collection *Latomus*, n° 156, Bruxelles, 1978. (Cet exposé reprend en fait, en développant certains aspects, les thèmes du début du troisième chapitre de ce livre).

A. HOFFMANN, *L'architettura*, dans *Pompei 79*, Naples, 1980, p. 97 sq.

E. LA ROCCA, M. et A. DE VOS, *Guida archeologica di Pompei*, Vérone, 1976.

H. LAUTER, *Zur Siedlungsstruktur Pompejis in Samnitischer Zeit*, dans *Neue Forschungen in Pompei*, Essen, 1975, p. 147 sq.

E. LEPORE, *Per la storia economico-sociale di Neapolis*, dans *PP*, 27, 1952, p. 315 sq.

Id., *La vita politica e sociale*, dans *Storia di Napoli*, I, Naples, 1967, p. 139 sq.

Cl. NICOLET, *Rome et la conquête du monde méditerranéen. I, Les structures de l'Italie romaine*, Paris, 1977 (particulièrement le chap. VII : Rome et l'Italie. La confédération italienne. La question italienne. La Guerre Sociale, p. 270 sq.).

E. J. PHILLIPS, *The Roman Law on the Demolition of Buildings*, dans *Latomus*, 32, 1973, p. 86 sq.

W. SESTON, *La lex Julia de 90 av. J.-C. et l'intégration des Italiens dans la citoyenneté romaine*, dans *CRAI*, 1978, p. 529 sq.

L'ARCHITECTURE DES FONTAINES DANS LA GRÈCE ANTIQUE

ANNE-CATHERINE BIOUL

La fontaine, si elle est une nécessité dans tout pays aride et sec, a connu en Grèce un développement tout à fait particulier ¹. Dans un monde où l'eau est utilisée avec parcimonie, à une époque où les maisons privées ne comportaient pas, ou rarement, d'installations hydrauliques, on peut imaginer l'importance que revêtait la construction de cet édifice. Monument à part entière, la fontaine doit être comptée au nombre des principaux bâtiments publics du cadre urbain ; mais elle fait aussi partie intégrante des sanctuaires. Dans certains cas, elle constitue même, à Mégare notamment, l'unique vestige de la cité, témoin de son existence et de sa grandeur. Pourtant, la considérant trop souvent et à tort comme une architecture secondaire, on ne lui a réservé, jusqu'à aujourd'hui, que quelques lignes dans les manuels d'architecture. C'est que, bien que fréquentes, ainsi que l'atteste l'abondance même des mentions chez les auteurs anciens, ces constructions n'ont survécu qu'en nombre restreint à l'épreuve du temps. Ces dernières années toutefois, un intérêt nouveau semble se faire jour pour la fontaine ². A Delphes, par exemple, la fontaine Castalie a suscité de récents travaux. A Ténos, on se penche actuellement sur le problème de la date de la fontaine.

Monument public, conçu pour une population toujours croissante, le bâtiment fut l'objet de nombreuses préoccupations touchant non seulement sa

Je tiens à remercier très sincèrement Monsieur le Professeur J.Ch. Balty pour l'aide qu'il m'a apportée au cours de la rédaction de cet article. Je remercie aussi Monsieur M. Beckers qui a eu l'amabilité de dessiner les planches illustrant mon étude.

¹ Le présent article est tiré d'un mémoire de fin d'études présenté en 1980 à l'Université Libre de Bruxelles.

² Une thèse de doctorat autrichienne vient d'y être consacrée : F. GLASER, *Antike Brunnenbauten (KPHNAI) in Griechenland*, diss. Vienne, 1976. Elle doit être publiée prochainement.

construction (protection efficace de l'eau, débit constant, capacité de conservation, accès facile, ...) mais concernant aussi le choix de l'emplacement, le meilleur qui soit, selon les possibilités offertes par la configuration naturelle du site.

Du seul point de vue topographique déjà, différents emplacements semblent avoir été particulièrement recherchés. Encore que peu d'aménagements en aient été conservés, on rappellera, comme le montrent les textes ³, que souvent, une fontaine, construite à l'entrée de la ville, offrait son eau aux voyageurs altérés. Cœur même de la cité, l'agora fut équipée, principalement à l'époque archaïque, de grandes et belles fontaines monumentales, tout spécialement celles qu'édifièrent les tyrans dans leur programme d'urbanisation. Cherchant l'appui du peuple, ceux-ci eurent, on le sait, une politique de grands travaux, centrée notamment sur la construction de fontaines monumentales ⁴. Les Pisistratides à Athènes, les Cypsélides à Corinthe, Théagène à Mégare rivalisèrent en constructions ingénieuses de fontaines luxueuses. Elevées sur l'agora même ou à proximité de celle-ci, elles prenaient place de la sorte parmi les grands édifices politiques que l'on commençait à aménager à cette époque, comme si elles étaient destinées à rappeler là l'action bienfaisante du tyran. Lorsque l'agora se développera suivant d'autres critères urbanistiques, et sous l'impulsion d'autres conceptions politiques, la fontaine gardera cette position centrale : dans le plan orthogonal de l'Olynthe du V^e siècle, où la fontaine est encore un édifice indépendant, ou sur l'agora ionienne de Magnésie du Méandre où elle s'intègre carrément à l'une des branches du portique. Il apparaîtra ainsi qu'aux différentes époques, que ce soit dans le monde grec continental ou oriental, les constructeurs de fontaines ont délibérément choisi — puisqu'ils ont parfois amené l'eau de très loin vers cet emplacement de prédilection — de situer le bâtiment sur l'agora non pas vraiment pour l'utilité qu'on pouvait en avoir sur l'agora même mais plutôt pour qu'il y figurât parmi les édifices les plus importants dans la vie de la cité. La position excentrique de certaines fontaines, auprès des accès de la place, le montre bien : à la fois comprises dans les limites de l'agora, elles demeurent pratiquement à l'extérieur de celles-ci cependant, parce qu'elles sont tout autant liées aux voies qui y mènent, voies qui relient au cœur de la cité les différents quartiers résidentiels auxquels elles étaient plus particulièrement destinées. Pour ces fontaines de carrefour, dont on peut imaginer l'effervescence à certains moments de la journée, une véritable fonction sociale se définit clairement aussi puisqu'elles étaient le lieu de rendez-vous des femmes qui s'y retrouvaient et y bavardaient à la périphérie même de l'agora, monde par excellence des hommes.

³ PAULY-WISSOWA, *Real-Encyclopädie*, XI - 2 (1922), col. 1709 (E. Honigmann). Pausanias (IX, 8, 5) et Euripide (*Phén.* 1123) ont gardé le souvenir des « Κρηναίαι Πύλαι », une des sept portes de la ville de Thèbes, vraisemblablement ainsi nommée en raison de la proximité d'une fontaine ou d'une source.

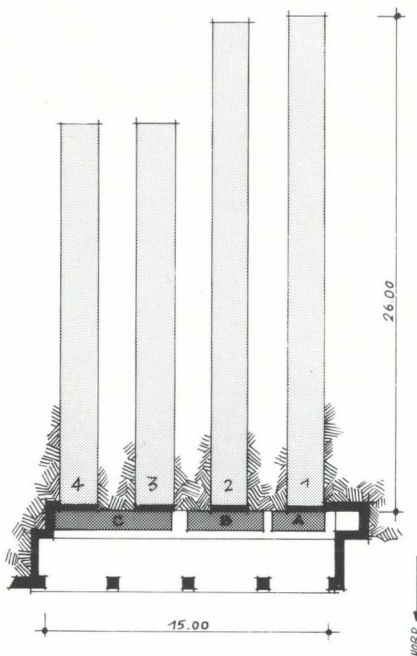
⁴ Cf. principalement R. MARTIN, *L'urbanisme dans la Grèce antique*, Paris, 2^e éd., 1974, p. 84.

A l'époque hellénistique, des fontaines furent liées aux grands ensembles publics de la ville, le gymnase et le théâtre. Ne constituant plus un édifice indépendant, elles s'intègrent à ces monuments profitant d'un mur pour s'y appuyer, d'un recoin pour s'y encastrer, l'agrémentant d'un atout supplémentaire et non des moindres. N'ayant cependant pas une fonction bien déterminée dans l'édifice même — elles se trouvent le plus souvent à l'extérieur et, dès lors, facilement accessibles — elles offrent à la ville un plus grand nombre de points d'eau nécessaires.

Si pour toutes ces fontaines, à quelques exceptions près, les architectes grecs ont dû munir leurs constructions de canalisations parfois très compliquées pour amener l'eau là où sa présence était indispensable, il est cependant un endroit dans la ville où ils ont pu souvent disposer directement de sources, c'est le versant de l'acropole. Dans ce cas-ci, la situation n'était plus véritablement choisie mais déterminée par la présence de la source ; en revanche, cette apparente contrainte offrait un avantage : l'appui du versant de la colline.

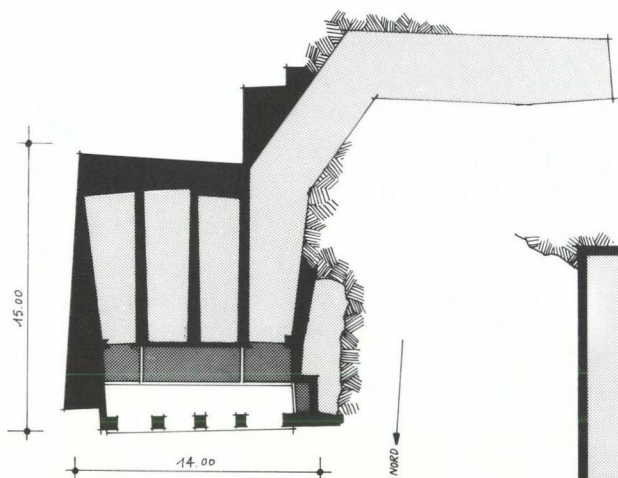
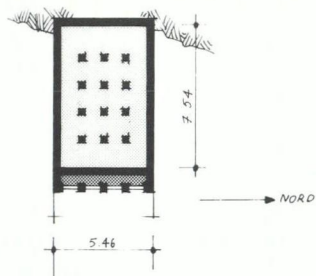
Dans le sanctuaire comme dans la ville, la fontaine répondait à certaines nécessités. Quelle que fût sa destination, l'eau du sanctuaire était une eau sacrée, qu'il fallait garder en état de pureté. Intervenant dans quasiment toutes les cérémonies, elle était inspiratrice ou guérisseuse, purificatrice dans tous les cas. Tout particulièrement, les sanctuaires du dieu de la mantique, Apollon, et ceux du dieu-médecin, Asclépios étaient les mieux fournis en installations de ce genre. Le dieu Poséidon et certaines divinités féminines comme Artémis et Athéna, souvent en tant que vieilles divinités maîtresses des sources, ont également vu leurs sanctuaires se parer de fontaines plus ou moins élaborées. Parmi les fontaines des sanctuaires, se dessinent deux grandes catégories, la première étant celle qui regroupe les fontaines à proximité immédiate du temple, liées à la terrasse même ou situées à quelques mètres du temple, la seconde rassemblant des fontaines distantes du temple, à un point tel que l'on peut même s'interroger sur leur relation avec celui-ci : entrée du sanctuaire, aire annexe du temple. A ce groupe se rattachent des fontaines qui, malgré leur situation en dehors des limites du téménos, ont un rapport manifeste avec le sanctuaire, tel qu'on ne peut les en détacher. C'est le cas de Castalie à Delphes, de Minoè à Délos. Si les fontaines proches du temple jouent un rôle précis dans le rituel, offrant leur eau aux besoins du culte, d'autres présentent un éloignement tel que ce rôle ne peut plus leur convenir. Ces installations présentent de surcroît un type de plan que R. Ginouvès a déjà qualifié de « laïque »⁵, nom qui leur convient parfaitement en raison même de ce détachement par rapport au temple et de leur ressemblance, sur le plan typologique, avec les fontaines des villes. Pourrait-on avancer alors qu'elles possédaient plutôt un caractère public ? S'agissait-il de fournir de l'eau en suffisance à un nombre accru de pèlerins lors des grandes fêtes religieuses ? On le suggérerait volontiers. Quoi qu'il en soit, tout invite à croire que leur utilisation était indépen-

⁵ R. GINOUVÈS, *Balaneutikè. Recherches sur le bain dans l'antiquité grecque*, Paris, 1962, p. 353.



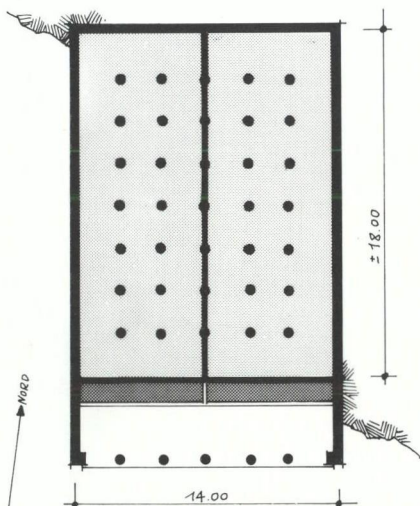
1. CORINTHE - PIRÈNE

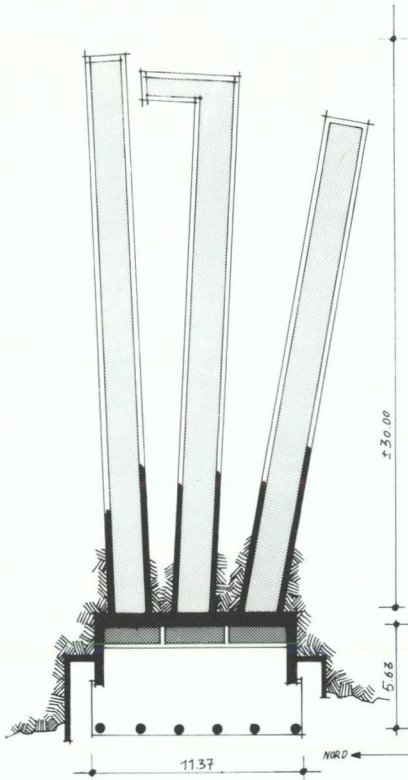
3. CORINTHE
SOURCE SACRÉE



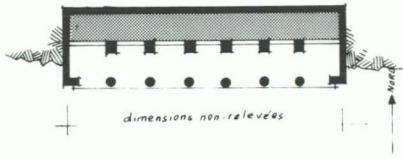
2. CORINTHE - GLAUKÈ

4. MÉGARE

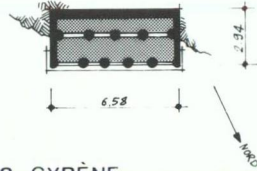




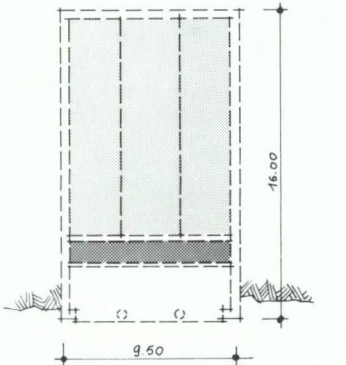
5. PERACHORA



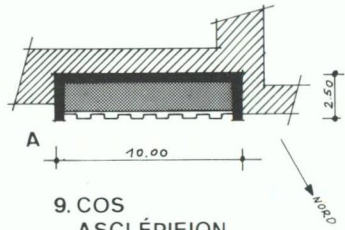
7. IALYSOS



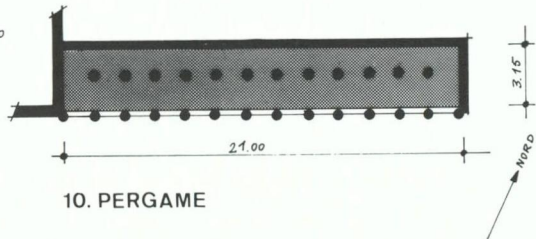
8. CYRÈNE
SANCT. D'APOLLON



6. OLYNTHE



9. COS
ASCLÉPIEION



10. PERGAME

dante du culte qui se déroulait dans le temple mais était réservée aux fidèles, peut-être à l'occasion de certains rites : ablutions, purifications, lustrations, voire d'autres usages plus profanes.

Plus que toute liaison « urbanistique », que ce soit dans un cadre urbain ou religieux, une chose semble avoir été toujours au cœur des préoccupations de l'architecte grec, c'est d'intégrer sa construction le mieux possible dans le milieu naturel en utilisant au maximum les avantages offerts par chaque site (orientation, utilisation de la formation géologique,...). Ceux-ci paraissent avoir été recherchés parfois avec un tel soin qu'on peut difficilement trouver une autre explication à ce choix. Ce pourrait être le cas pour la fontaine Glauké à Corinthe et pour celle de Pérachora, vu qu'elles ne se situent même pas sur l'emplacement d'une source mais on n'exclura pas, en raison de leur capacité, qu'elles aient pu être liées à tout quartier d'habitation aujourd'hui disparu.

De même qu'elle rend compte de la situation de ces monuments, la nature conditionne au premier chef, comme un véritable déterminisme, la construction et certaines particularités typologiques des fontaines. Du point de vue de l'aménagement lui-même, on distinguera dès l'abord trois grands types qui se définissent en fonction de leur degré d'élaboration, le premier étant le plus simple, la source aménagée, le second témoignant déjà d'un stade architectural plus avancé, la fontaine souterraine ou à escalier, le dernier étant le type monumental de la fontaine à portique, véritable monument prenant place parmi les principaux édifices publics.

En Grèce, la nature ne met à la disposition de l'homme que de rares sources. Il est donc nécessaire de les exploiter le mieux possible. Pour utiliser cette alimentation naturelle, lorsqu'il y a une source suintant d'un rocher, il suffisait de creuser des conduites dirigeant l'eau vers un bassin. C'est la forme de fontaine la plus rudimentaire ; elle existe vraisemblablement depuis des temps très anciens et on la retrouve partout, de nos jours encore, dans la campagne grecque, à la limite d'un champ ou à l'entrée d'un village. Il est assurément impossible de recenser tous ces exemples étant donné leur nombre. Certains sont cependant plus intéressants que d'autres parce qu'ils ont eux-mêmes connu, après cette phase pré-architecturale, un véritable développement monumental (Empédo-Clepsydre à Athènes ; Pirène, la source sacrée et Lerna à Corinthe). Si ce premier stade typologique n'a généralement pas laissé de traces, il est décelable dans certains cas, d'une part par l'intégration complète du monument au versant rocheux, là où jaillissait la source, et d'autre part dans le caractère très rupestre qu'il a gardé, l'abondance de l'élément rocheux contrastant avec la pauvreté des parties construites. Dans cette première catégorie, l'homme n'intervient donc que dans une très faible mesure, ne faisant qu'améliorer ce que la nature lui offre.

Si la présence d'une source est déterminante dans cette première série de fontaines, pour la seconde, ce serait plutôt, comme l'a fait justement remar-

quer B. Dunkley ⁶, le niveau d'apparition de l'eau qui serait significatif. En effet, chaque fois que la source jaillissait en profondeur, il fallait, pour l'atteindre, descendre le bassin de façon parfois considérable. Ainsi se créa le type de la fontaine souterraine. Si celui-ci témoigne déjà d'un plus grand effort architectural, il reste cependant encore très rudimentaire, la fontaine se limitant à un bassin réduit et à un escalier permettant d'y descendre. Ces fontaines souterraines se retrouvent toujours dans un contexte sacré : à Tégée, près du temple d'Aléa Athéna ⁷, à Aulis près du temple d'Artémis ⁸. A Délos, la fontaine Minoè présente, sous une superstructure monumentale, un même dispositif, légèrement plus développé. Les efforts auxquels furent contraints les architectes de Delphes (Cassotis I au sud de la terrasse du temple d'Apolon) ⁹ et de Corinthe (« chambre lustrale » auprès du temple d'Asclépios) ¹⁰ pour reproduire ce type de plan, là où il n'était pas nécessité par la présence d'une source profonde, confirment la valeur particulière qui lui était accordée. R. Ginouves l'a montré ¹¹, cette signification rituelle lui venait du fait que l'on descendait dans les profondeurs de la terre pour y puiser une eau sacrée. On en trouverait encore une confirmation dans l'entrée très étroite de ces fontaines, indiquant qu'elles ne recevaient que très peu de visiteurs, leur accès étant tout juste assez large pour qu'un homme s'y faufile. Cette deuxième catégorie, si elle remonte à des prototypes très anciens — puisqu'elle existait déjà à l'époque mycénienne (des fontaines souterraines de ce type ont été retrouvées à Cnossos, à Mycènes (Perseia), à Athènes, à Corinthe (fontaine cyclopéenne) et à l'Acrocorinthe, à Céos et à Smyrne) — se rencontre tout au long d'une période qui va de la deuxième moitié du VI^e siècle à la fin du IV^e siècle. A ce moment (au début de l'époque hellénistique), il semble bien qu'elle disparaisse alors même que l'on entreprend, dans les sanctuaires, la construction de nombreuses fontaines monumentales.

⁶ B. DUNKLEY, *Greek Fountain-Buildings before 300 B.C.*, dans *A.B.S.A.*, 36 (1935-1936), pp. 143-144 et plus loin : « Their variations of form are often due to natural conditions than their date ».

⁷ Pour l'étude de cette fontaine cf. J. BERCHMANS, M. CLEMMENSEN, Ch. DUGAS, *Le sanctuaire d'Aléa Athéna à Tégée au IV^e siècle*, Paris, 1924, pp. 69-71. Publiée anciennement, cette fontaine n'a plus été étudiée depuis mais elle est souvent citée comme l'exemple-type de cette deuxième catégorie.

⁸ Pour celle-ci, on dispose d'une documentation plus récente : F. GLASER, *Ein Vergleich des Brunnenhauses in Aulis mit der Darstellung im Olivenbaumgiebel*, dans *Ö. Jh.*, 51 (1976-1977), col. 1-10. Comme le suppose l'auteur, on peut reconstituer, surmontant la fontaine d'Aulis — comme d'ailleurs, les autres fontaines souterraines — un édifice rectangulaire bas, l'escalier restant à l'air libre et accessible par une porte étroite.

⁹ Il revient à Georges Roux, dans son ouvrage de synthèse récent, d'avoir porté un regard nouveau sur le problème de la fontaine Cassotis : *Delphes, son oracle et ses dieux*, Paris, 1976, pp. 136-145. Des deux installations, au nord et au sud de la terrasse du temple, il a fait deux phases d'une même fontaine. Pour une première approche du problème topographique, cf. J. POUILLOUX, G. ROUX, *Enigmes à Delphes*, Paris, 1963, pp. 79-101. Et, pour une analyse plus architecturale, M.F. COURBY, *La Terrasse du Temple = Fouilles de Delphes II*, Paris, 1921, pp. 171-184.

¹⁰ C. ROEBUCK, *The Asklepieion and Lerna = Corinth. XIV*, Princeton, 1951, pp. 46-51.

¹¹ R. GINOUVES, *op. cit.*, p. 352 et p. 385, n. 5.

C'est à partir de l'époque archaïque que l'on voit apparaître de vastes fontaines monumentales constituant de véritables constructions. Ce sont les tyrans qui créèrent, à la mesure de leur ambition, ce type monumental, qu'ils munirent d'énormes réservoirs (Pirène (1), Glaukè (2), fontaine de Mégare (4)). Après cette époque d'efflorescence, il semble que les architectes en aient abandonné la construction, vraisemblablement au profit d'autres monuments. Pour le V^e siècle, en effet, peu d'aménagements semblent avoir été conservés. Toutefois, seule, dans un contexte urbain, on citera la source Empédo à Athènes aménagée en fontaine (Clepsydre) à l'époque de Cimon. On peut se demander d'ailleurs ce qui, au lendemain des guerres médiques, détermina cette transformation.

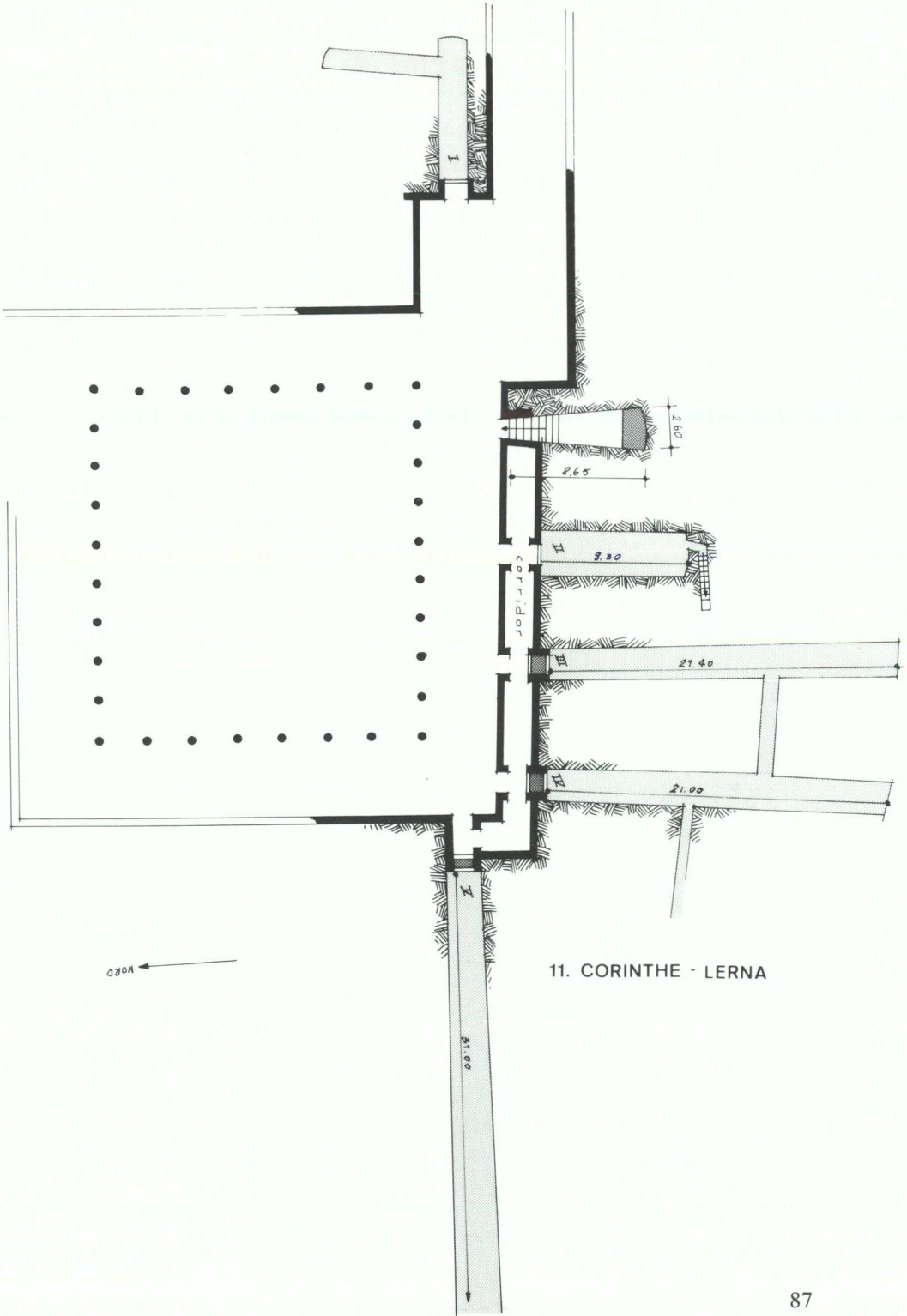
Si à chacune des grandes phases de l'histoire de l'architecture grecque ne correspond pas un type bien déterminé de fontaine, il semble qu'à partir de différentes tentatives, surgisse finalement un type de fontaine qui caractérise en propre l'époque hellénistique, fontaine de petites dimensions à bassin et portique. A.C. Orlandos les appelait « fontaines péloponnésiennes »¹² (Sicyone (28-29), Corinthe (30), Phigalie (26)). Elles semblent cependant avoir dépassé les frontières du Péloponnèse puisqu'on en retrouve des exemples en Asie Mineure, à Magnésie du Méandre (27) et à Ephèse (33).

*
* *

Il existe une grande variété typologique de fontaines monumentales, les éléments qui la composent — bassin, portique, réservoirs — s'agencant suivant différents principes. Le nombre d'éléments varie :

- *un élément* (9, 10, 17, 18). Certaines ne comportent qu'un bassin, aménagé suivant différentes manières ; simple dans certains cas (9, 10), il peut être étagé sur deux niveaux (17, 18). Occupant toute la superficie de la fontaine, il s'avance jusqu'à la façade où il est fermé par un parapet par-dessus lequel l'eau pouvait être puisée. Ce parapet est interrompu par des supports qui non seulement ont un rôle fonctionnel — puisqu'ils soutiennent la toiture de toute la construction — mais animent aussi la façade, au même titre que le portique qu'ils remplacent.
- *deux éléments* (7, 8, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 26, 27, 28, 31, 32, 33). Devant le bassin, est aménagé un portique qui permet d'y accéder. Ces deux éléments, bassin et portique, s'agencant de diverses façons, on peut recenser toute une série de possibilités. Ce portique est parfois remplacé par une cour (21, 22, 23, 24), voire un simple couloir (11).
- *trois éléments* (1, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12, 25, 29, 30). Il s'agit de la composition la plus élaborée comportant bassin, portique, réservoirs. Le dispositif visible de ces fontaines reste le même : portique et bassin constituent la partie véritablement construite tandis que le troisième élément, le réservoir, est

¹² A.C. ORLANDOS, *La fontaine de Sicyone*, dans *A.J.A.*, 38 (1934), p. 157.



11. CORINTHE - LERNA

creusé, dans la plupart des cas, dans le versant rocheux d'une colline contre laquelle la fontaine s'appuie. L'eau du réservoir, bien à l'abri sous la roche, conserve toute sa fraîcheur.

Constituant la façade des fontaines à deux et à trois éléments, *le portique* répondait certainement à une nécessité fonctionnelle (protection de l'eau contre le vent et le soleil) tout en ménageant un accès plus facile. C'est peut-être pour cette raison qu'il présente très souvent un dispositif «in antis» qui garantit une meilleure protection latérale. En tant que petite stoa, il était destiné à recevoir le va-et-vient continu de ceux qui venaient y puiser de l'eau, bien souvent les femmes¹³. Loin d'être spécifique à ce type de monument, bien au contraire, puisqu'il est un élément habituel de l'architecture grecque, ce portique unifie par cette façade la fontaine aux autres constructions. Il a eu certainement aussi une fonction décorative, portée à la perfection à la fontaine de Cyrène (8) par le rythme en quinconce des supports créant une animation nuancée de la façade. De même qu'il joue le rôle d'une stoa, il a la variété des formes de celle-ci. C'est finalement le seul élément, peut-être parce qu'il est moins fonctionnel que les bassins et les réservoirs, à partir duquel le constructeur pouvait se livrer à certaines fantaisies.

- Le plus courant est le portique rectangulaire simple (1, 2, 4, 5, 6, 25, 33 ?) parfois refendu par une deuxième rangée de supports pris dans le parapet (7, 8, 26, 28, 29, 30, 32), le plus souvent en nombre égal à la première ; Cette deuxième rangée peut être soit dans le même alignement que la première, soit décalée par rapport à celle-ci ; mais elle peut aussi comporter un nombre moins grand d'appuis (26, 32). Dans la plupart des cas, le dispositif est équilibré, les deux éléments, bassin et portique, occupant le même espace. A Perachora (5), le bassin est cependant réduit à un faible largeur au fond d'un vaste portique.
- La fontaine de Magnésie du Méandre (27) présente un double portique en façade. Dans ce cas, le bassin dont l'eau était à peine visible de l'extérieur est considérablement réduit par rapport à l'ampleur du portique.
- Le portique se présente parfois sous la forme d'un L ou d'un angle comme c'est le cas à la fontaine sud-ouest de l'agora d'Athènes (14) ; Ici, le portique suit la forme du bassin. La Clepsydre (16), elle aussi, semble avoir un portique en L ; en effet, le bassin n'occupe pas tout le fond de l'édifice et le portique le longe latéralement, créant cette illusion. Il semble cependant n'y avoir ici qu'une seule façade privilégiée.
- Deux fontaines présentent un portique en Π ou en fer à cheval : à Erétie (20), il permet d'accéder au bassin de trois côtés ; à Délos (19), ce portique à trois branches entoure une fontaine souterraine. Dans les deux cas, le portique empiète latéralement sur l'espace réservé habituellement

¹³ Le portique de certaines fontaines était muni latéralement de banquettes comme c'est le cas à l'Asclépieion de Corinthe, à Ténos et à la fontaine archaïque de Castalie à Delphes. Assis dans l'ombre et la fraîcheur, les visiteurs, désaltérés, pouvaient y prendre un moment de repos.

au bassin. L'effet obtenu était cependant différent dans les deux cas puisqu'il ne semble pas qu'à Erétrie il y ait eu des colonnes en façade.

- Avec son portique central rejetant les bassins latéralement, l'Enneacrounos (13) apparaît comme un exemple unique pour l'époque à laquelle elle a été construite (la fin du VI^e siècle, qui la rattacherait normalement aux grandes fontaines des tyrans). H.A. Thompson ¹⁴ lui a plutôt comparé la fontaine de Ténos (12), avec ses bassins latéraux séparés par un portique se terminant en exèdre.
- La fontaine du Dipylon à Athènes (15) occupe elle aussi une place particulière dans cette typologie avec son petit portique latéral. C'est le bassin, en forme de L, qui empiète ici sur le portique. Paradoxalement, la fontaine présente le plus petit accès qui soit de toutes les fontaines monumentales recensées jusqu'ici.
- Le grand portique carré de la fontaine Lerna à Corinthe contraste avec l'exiguïté des bassins qui, malgré la capacité des énormes réservoirs, semble mettre en question le rôle public que lui attribuait C. Roebuck ¹⁵.

Cet éventail de possibilités, très diversifié, permet à l'architecte grec de créer toutes sortes d'effets en façade. Il peut aussi jouer sur la forme des supports, les piliers carrés s'intégrant mieux sous un toit rocheux, les colonnes, souvent cannelées seulement dans la partie supérieure, convenant mieux à de petits édifices soignés. Suivant leurs formes, ces différents aménagements de portiques en arrivent surtout à l'époque hellénistique, à déborder sur l'espace réservé au bassin, qui est pourtant l'élément principal d'une fontaine.

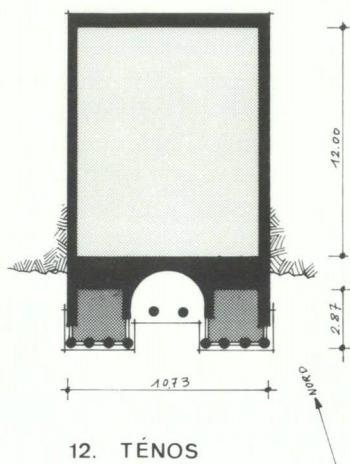
Souvent unique, *le bassin* est parfois divisé en plusieurs parties lorsque différents réservoirs l'alimentent. Il est limité à l'avant par un parapet mais constitue parfois, lorsque cet élément s'élève comme une sorte de façade munie de bouches, un semblant de réservoir. Il peut en revanche être considérablement réduit (22-23), sa petite taille étant compensée alors par un écoulement continu à partir des bouches fixées dans la paroi ; il faut dans ce cas une source au débit constant. De plus, il est une autre dimension des bassins dont on ne perdra pas de vue l'importance : la profondeur. Creusé dans le sol, le bassin assurait ainsi une meilleure résistance à la forte poussée s'exerçant sur ses parois. Mais il en est cependant de très peu profonds, comme devaient l'être les bassins latéraux de l'Enneacrounos, destinés à recevoir simplement le trop-plein de l'écoulement des bouches ¹⁶.

Il resterait à dire un mot des *réservoirs*. Il semble qu'on ne puisse en lier chaque fois la présence à celle d'une source. Ils étaient en ordre principal des-

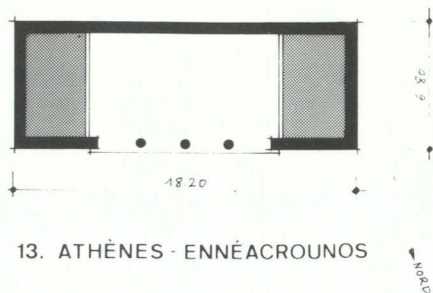
¹⁴ H.A. THOMPSON, *Excavations in the Athenian Agora 1952*, dans *Hesperia*, 22 (1953), pp. 31-32.

¹⁵ C. ROEBUCK, *op. cit.*, p. 106.

¹⁶ En outre, d'un point de vue plus technique, on rappellera qu'ils étaient protégés d'une couche de ciment étanche qui renforçait les parois et paraît aux infiltrations et qu'ils étaient munis, pour la plupart, de dispositifs destinés au drainage et à l'évacuation du trop-plein.

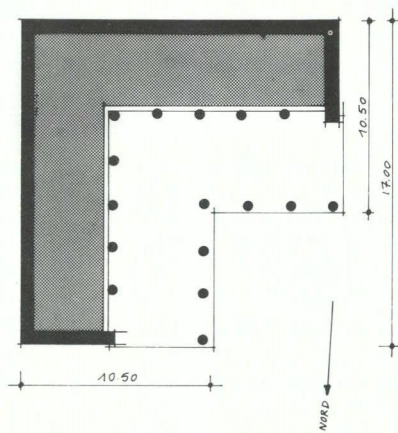


12. TÉNOS

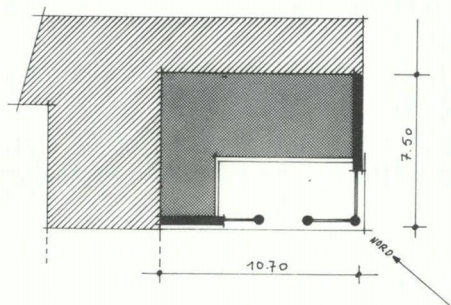


13. ATHÈNES - ENNÉACROUNOS

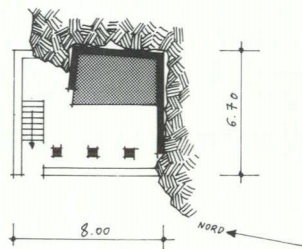
14. ATHÈNES
FONTAINE S-O AGORA ▶

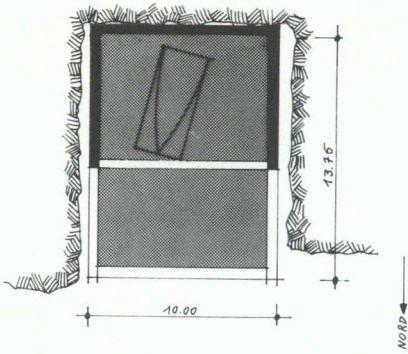


15. ATHÈNES - DIPYLON

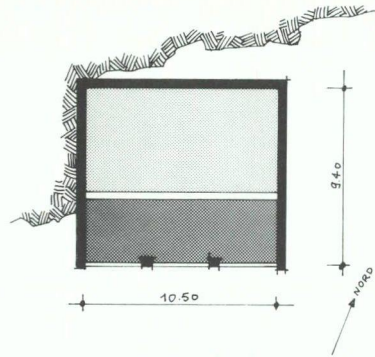


16. ATHÈNES CLEPSYDRE

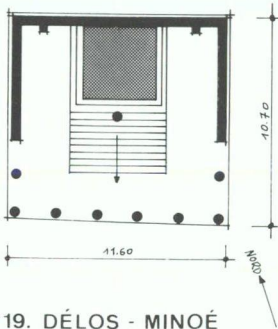




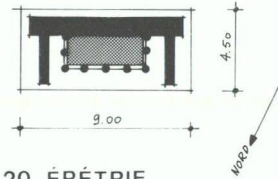
17. SAMOTHRACE



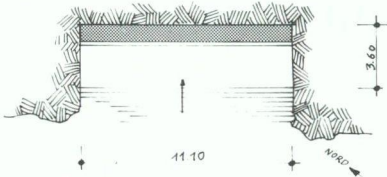
18. LYCOSOURA



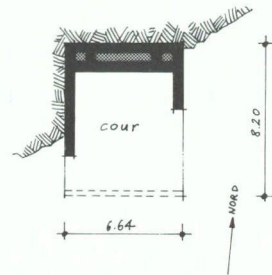
19. DÉLOS - MINOÉ



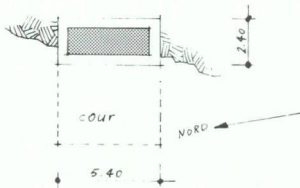
20. ÈRÉTRIE



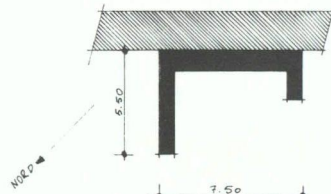
22. DELPHES - CASTALIE
FONTAINE RUPESTRE



23. DELPHES - CASTALIE
FONTAINE ARCHAIQUE



21. LOUSOI



24. AÏ KHANOUM

tinés à la conservation d'une certaine quantité d'eau mais servaient également, comme cela a été maintes fois souligné, de bassins de réception dans lesquels une première décantation de l'eau s'opérait ¹⁷. Epurée, l'eau passait ensuite dans les bassins proprement dits. Cette deuxième fonction est certainement celle que l'on attribuera au bassin-réservoir très peu profond de la fontaine de Lycosoura (18). On peut imaginer les difficultés qu'occasionnait la construction de ces vastes citernes. Elles furent donc, le plus souvent, creusées dans un versant rocheux. Il existe cependant deux fontaines, celle de Mégare (4) et la source sacrée à Corinthe (3), qui possèdent des réservoirs entièrement construits, quadrillés alors de supports destinés à soutenir la toiture.

S'il paraît vain de tirer des conclusions trop strictes de cette analyse, chaque fontaine étant en fait une réponse unique à un problème local précis, une certaine évolution se dessine cependant à la lumière de ce classement typologique, évolution qui se marque principalement dans la forme et les dimensions mais aussi dans les éléments eux-mêmes. La synthèse est d'autant plus difficile que bien des lacunes et des imprécisions subsistent concernant la chronologie exacte de plusieurs de ces monuments. D'une façon générale, il semble que s'opère, parallèlement à la réduction des dimensions totales de l'édifice, une réduction de la largeur de la façade de celui-ci. Les premières fontaines monumentales disposaient d'un portique allongé qui favorisait un plus grand accès au bassin, celui-ci étant porté au maximum à la fontaine en angle d'Athènes (14). Cette dimension privilégiée de la façade ne se retrouve plus après le début du III^e siècle avant J.-C., si ce n'est à la fontaine de Pergame (10), singulière exception puisqu'elle présente l'étirement maximum de façade. Avec le temps, vers l'époque hellénistique, on voit apparaître une plus grande variété typologique des divers éléments constitutifs du plan, notamment pour ce qui est des portiques : doublement du portique, rang de colonnes intérieures. Outre cette plus grande variété, on peut souligner également l'importance que prennent les éléments décoratifs : la multiplication des rangées de colonnes qui ne semblent pas toujours fonctionnelles en raison de la petitesse du bâtiment, l'apparition de la forme semi-circulaire utilisée pour le portique à Ténos (12), pour le bassin à Sicyone (31), moins fonctionnelle en elle-même et se rapprochant davantage du nymphée romain, la polychromie conservée notamment à Cyrène et dans l'une des fontaines (B) de Sicyone, l'adjonction d'éléments sculptés dans le cas particulier de Samothrace. Cette finition décorative se marquerait plus encore, si l'élévation de ces monuments avait subsisté, par l'élégance dont semblent témoigner les petites fontaines hellénistiques.

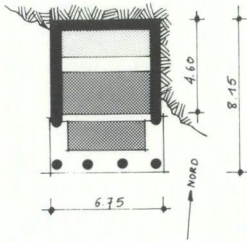
Pour l'édification de ces fontaines monumentales, la présence d'une source n'intervient plus comme un critère décisif. En effet, peu sont construites sur l'emplacement d'une source mais elles s'accompagnent le plus souvent

¹⁷ A.C. ORLANDOS, *Ἡ κρήνη τῆς Λυκοσούρας*, dans *Arch. Eph.*, 1911, p. 205, n. 5 rappelle le texte de Pline, *Hist. Nat.*, XXXVI, 173 concernant l'utilisation de citernes doubles pour l'épuration de l'eau.

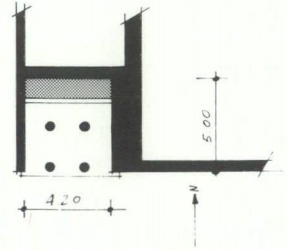
d'une alimentation artificielle : de longues canalisations amenant l'eau à certains endroits — points essentiels d'une ville ou d'un sanctuaire — où elle était nécessaire. Dans ce cas, la fontaine sera toujours construite en contrebas d'une surélévation naturelle, bénéficiant ainsi de la pente du terrain grâce à laquelle l'eau s'écoulait à un niveau adéquat dans le mur postérieur du bassin. Plus ou moins complètement intégrée au versant d'une colline, la fontaine semble préférer à l'époque hellénistique l'articulation avec un mur construit. Celui-ci ne constituant en somme qu'une régularisation de la paroi naturelle, remplit la même fonction de protection et d'appui ; il en reçoit par contre une véritable animation. Peu importe le contexte dans ce cas. Le choix de l'emplacement, ici, n'est plus guidé par la volonté de donner à la fontaine une position centrale et facilement accessible mais bien une position dépendante, secondaire, déterminée principalement par la présence de ce mur même (angle, renforcement,...) qu'elle a pour mission d'animer.

Au terme de cette analyse, si l'on voit les éléments décoratifs prendre le pas sur les critères fonctionnels dans l'architecture des fontaines, on se doit également de constater que la place réservée à celles-ci évolue dans un même sens ornemental.

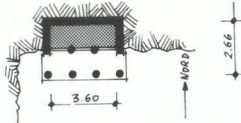
La construction des fontaines qui était, à l'origine, fort liée à la nature (source aménagée, fontaine creusée dans la roche) tend au fil des siècles à évoluer vers une architecture à la fois plus élaborée et plus diversifiée, s'enrichissant de caractères nouveaux. Cette évolution s'amplifia à un point tel que la fontaine elle-même en fut réduite à sa plus simple expression (Ephèse (33)). Ce qui advint vraisemblablement en même temps que se multiplièrent ces installations disséminées en différents points des ensembles urbanistiques ou peut-être plus précisément lorsque les maisons particulières furent équipées d'installations hydrauliques, la grande fontaine publique perdant une partie de son rôle utilitaire. En effet, les petites fontaines hellénistiques ne semblent plus jouer une fonction essentielle dans la vie de la cité, l'agrément qu'elles pouvaient procurer étant devenu le seul souci du constructeur. A l'opposé des grandes fontaines archaïques qui s'intégraient, édifices indépendants, dans le milieu naturel, celles-ci se subordonnent le plus souvent à un ensemble. Par une modification de la place qui avait été la leur au départ, elles en vinrent, peu à peu, à rehausser uniquement de leur agrément un bâtiment (gymnase, théâtre, portique d'agora, porte de la ville) ou un ensemble (étagement de terrasse) par leur seule présence, mais aussi par leur subtile décoration. Bien qu'elles aient sacrifié leur indépendance architecturale et leur place prépondérante, elles n'ont cependant rien perdu de leur charme et de leur attrait. En témoignerait tout simplement leur perennité... N'est-ce pas, autour de la fontaine publique, que s'organise, de nos jours encore, la vie du village grec ? C'est en effet par l'architecture des fontaines que, venant directement de l'antiquité, tout un aspect de la vie quotidienne encore vivant en Grèce s'est conservé jusqu'à nous (*).



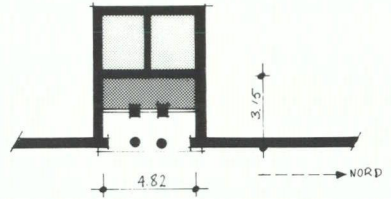
25. ÉPIDAURE
FONTAINE DORIQUE



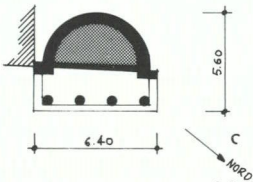
27. MAGNÉSIE
DU MÉANDRE



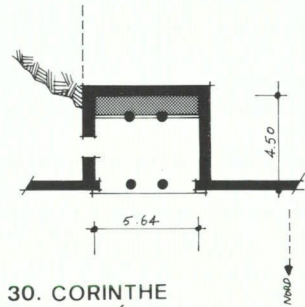
26. PHIGALIE



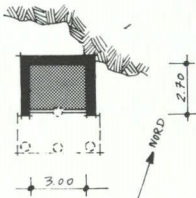
28-29. SICYONE A et B



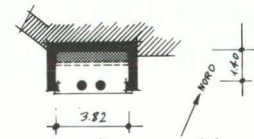
31. SICYONE - THÉÂTRE



30. CORINTHE
ASCLÉPIEION



32. ATHÈNES
ASCLÉPIEION



33. ÉPHÈSE - THÉÂTRE

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- 1) Corinthe - Pirène : HILL B.H., *The Springs. Peirene, Sacred Spring, Glaukè = Corinth. I.6.*, Princeton, 1964, pp. 1-115.
- 2) Corinthe - Glaukè : *op. cit.*, pp. 200-228.
- 3) Corinthe - Source sacrée : *op. cit.*, pp. 116-199.
- 4) Mégare : GRUBEN G., *Das Quellhaus von Megara*, dans *Arch. Delt.*, 19A (1964), pp. 37-41.
- 5) Pérachora : TOMLINSON R.A., *Perachora: the Remains outside the two Sanctuaries*, dans *A.B.S.A.*, 64 (1967), pp. 175-242.
- 6) Olynthe : ROBINSON D.M., *Excavations at Olynthus. XII. Domestic and Public Architecture*, Baltimore, 1946, pp. 95-114.
- 7) Ialysos : MAIURI A., *Jalisos e l'agro jalisio*, dans *Clara Rhodos*, I, 1928, pp. 79-82.
- 8) Cyrène (sanct. Apollon) : PIETROGRANDE A.L., *La fontana presso i propilei nel santuario di Apollo a Cirene*, dans *Africa Italiana*, 7 (1940), pp. 112-131.
- 9) Cos (Asclépieion) : SCHAZMANN P., *Kos. Ergebnisse der deutschen Ausgrabungen und Forschungen*, I. Asklepieion, Berlin, 1932, pp. 58-60.
- 10) Pergame : DÖRPFELD W., *Die Arbeiten zu Pergamon. 1900-1901. Der Stadtbrunnen*, dans *A.M.*, 27 (1902), pp. 36-39.
- 11) Corinthe - Lerna : ROEBUCK C., *The Asklepieion and Lerna = Corinth. XIV*, Princeton, 1951, pp. 96-110.
- 12) Ténos (sanct. Poséidon) : ORLANDOS A.C., *'H κρήνη τοῦ ἐν Τήνῳ Ἱεροῦ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ τῆς Ἀμφιπόρτης*, dans *Arch. Eph.*, 1937, pp. 608-620.
- 13) Athènes - Ennéacrounos : THOMPSON H.A., WYCHERLEY R.E., *The History, Shape and Uses of an Ancient City Center = The Athenian Agora. XIV*, Princeton, 1972, pp. 197-199.
- 14) Athènes - fontaine SO : *op. cit.*, pp. 200-201.
- 15) Athènes - Dipylon : TRAVLOS J., *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athens*, Tübingen, 1971, s.v. *Kerameikos*, p. 302 (bibl.) et fig. 392. HOEPFNER W., *Das Pompeion und seine Nachfolgerbauten = Kerameikos. X*, Berlin, 1976, cf. index.
- 16) Athènes - Clepsydre : PARSONS A.W., *Klepsydra and the Paved Court of the Pythion*, dans *Hesperia*, 12 (1943), pp. 191-267.
- 17) Samothrace - fontaine de la Nikè : LEHMANN K., *Samothrace - a Guide to the Excavations and Museum*, New York, 1955, pp. 71-72.
- 18) Lycosoura : ORLANDOS A.C., *'H κρήνη τῆς Λυκοσούρας*, dans *Arch. Eph.*, 1911, pp. 200-206.
- 19) Délos - Minoè : COURBY F., *Le portique d'Antigone ou du nord-est et les constructions voisines = Exploration archéologique de Délos. V*, Paris, 1912, pp. 103-119.
- 20) Érétrie : AUBERSON P., SCHEFOLD K., *Führer durch Eretria*, Berne, 1972, p. 122.
- 21) Lousoi : REICHEL W., WILHELM A., *Das Heiligtum der Artemis zu Lousoi*, dans *Ö. Jh.*, 4 (1901), pp. 15-18.
- 22) Delphes - Castalie (fontaine rupestre) : AMANDRY P., *Notes de topographie et d'architecture delphiques. VI: la fontaine Castalie*, dans *Etudes Delphiques*, suppl. B.C.H., n° 4 (1977), pp. 179-198.
- 23) Delphes - Castalie (fontaine archaïque) : *op. cit.*, pp. 198-228.
- 24) Aï-Khanoum : LERICHE P., THORAVAL J., *La fontaine du rempart de l'Oxus à Aï-Khanoum*, dans *Syria*, 56 (1979), pp. 171-205.
- 25) Epidaure - fontaine dorique : ROUX G., *L'architecture de l'Argolide au IV^e et au III^e siècles av. J.-C.*, Paris, 1961, pp. 285-289.
- 26) Phigalie : ORLANDOS A.C., *'H κρήνη τῆς Φιγαλείας*, dans *Arch. Delt.*, 11 (1927), pp. 1-7.
- 27) Magnésie du Méandre : HUMANN C., KOHTE J., WATZINGER C., *Magnesia am Meander. Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen der Jahre 1891-1893*, Berlin, 1904, pp. 135-137.
- 28-29) Sicyone (A-B) : ORLANDOS A.C., *La fontaine de Sicyone*, dans *A.J.A.*, 38 (1934), pp. 153-157.
- 30) Corinthe (Asclépieion) : ROEBUCK C., *The Asklepieion and Lerna = Corinth. XIV*, Princeton, 1951, pp. 69-74.

- 31) Sicyone (fontaine du théâtre) : FIECHTER E., *Das Theater in Sikyon*, Stuttgart, 1931, p. 22.
- 32) Athènes (Asclépieion) : TRAVLOS J., *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athens*, Tübingen, 1971, pp. 138-141.
- 33) Ephèse : WILBERG W., *Das Brunnenhaus am Theater = Forschungen in Ephesos. III*, Vienne, 1923, pp. 266-273.

(*) *Tous les plans reproduits ont été réduits à la même échelle, soit 1 : 400.*

ORGANOLOGIE ET ICONOGRAPHIE MÉDIÉVALES

MICHEL HUGLO

L'organologie, en tant que discipline historique, participe aux méthodes de recherche de la musicologie, — analyse scientifique des notations musicales et des écrits de théorie, — de l'archéologie et de l'histoire de l'art, qui ont pour objet les instruments de musique du passé conservés ou représentés. Elle est donc indiquée aux étudiants de la Section d'Histoire de l'art et d'archéologie comme objet d'étude pluridisciplinaire, mais exige en retour un grand éventail de connaissances dans le domaine des sciences historiques, — c'est l'évidence même, — et dans celui des sciences physiques, entre autres en acoustique ¹.

Ce bref exposé n'a pas la prétention d'épuiser un programme aussi vaste, on le conçoit sans peine, ni même d'esquisser une méthode de travail en organologie médiévale, mais seulement d'indiquer quelques directions de recherche à propos de problèmes posés au musicologue et au médiéviste par l'analyse des textes ou par l'examen des miniatures et des sculptures.

La démarche d'un chercheur en présence d'un ancien instrument de musique ou de sa représentation devrait se calquer sur celle du musicologue qui analyse une pièce de musique à trois points de vue :

- constitution, en vue éventuellement de la re-constitution de l'instrument : c'est-à-dire morphologie générale, dimensions, nature physico-chimique des matériaux constituants, décoration, etc. ;
- expression musicale de l'instrument, accordé d'après les données des *mensurae* du Moyen-Age ; ambitus, ethos du son émis... ;
- destination : jeu en solo ou partie d'un ensemble ; jeu purement instrumental ou accompagnement du chant — chant liturgique ou populaire.

Reprenons ces différents aspects de la question.

¹ E. LEIPP, *Acoustique et musique*, Paris, Masson 1971. Deuxième édition, 1976.

Constitution et expression des instruments : Lorsqu'il s'agit d'un instrument conservé ² ou lorsque la source iconographique n'est pas destinée à meubler un espace vide ou à symboliser la présence de la Musique dans une scène biblique ou dans une action rituelle ou dans une scène folklorique, ou enfin à côté d'un personnage mythique (Orphée ou le roi David, par exemple), il faut commencer par relever la morphologie générale de l'instrument, calculer ses dimensions approximatives par rapport à celles des objets mesurables — par exemple la coudée d'un personnage — et enfin, en présence d'une sculpture, déterminer le volume des caisses de résonance ³.

Il faut aussi déterminer l'origine des matériaux constituants, soit par l'étude des traditions écrites ⁴, soit par l'analyse physico-chimique des alliages, en particulier pour les cloches et les tuyaux d'orgue ⁵. Pour les cordes, on ne disposait au Moyen-Age que de matériaux naturels, fils tressés (*fila*), nerfs (*nervi*) ou boyaux d'animaux, dont la sonorité est évidemment moins éclatante que celle des cordes métalliques plus récentes ⁶.

Au cours de l'analyse des miniatures, sur la question du nombre des cordes et des tuyaux d'orgues, il faut prudemment enregistrer les chiffres symboliques tels que 7 — qui évoque le *septem discrimina vocum* de Virgile ⁷ — ou encore 10 qui se réfère au Psaume XXXII : *in psalterio decem chordarum psallam tibi*. Le musicologue sera encore plus circonspect quand il se trouvera en présence d'instruments dessinés dans les psautiers ⁸.

² Fr. CRANE, *Extant Medieval Musical Instruments. A Provisional Catalogue by types*, University of Iowa Press, 1972 (instruments conservés de l'an 400 à 1500, ordonnés suivant la classification d'E. von Hornbostel et C. Sachs).

³ Ainsi pour le rebec tenu par le roi David à la Porte des orfèvres de la basilique St. Jacques de Compostelle, dont les dimensions ont été relevées par J. Lopez-Calo, professeur de musicologie à l'Université de Compostela. Ou encore, la vièle des Vieillards de l'Apocalypse du portail de Moissac, qui a été reconstituée pour le musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles. Cf. R. BRAGARD et F.J. DE HEN, *Les instruments de musique dans l'art et l'histoire*, Bruxelles, De Visscher, 1973, pl. II, 6.

⁴ Le *tibia* ou flute pastorale, était faite primitivement, suivant Isidore de Séville (*Etymologiae* III, xxj), de l'os de tibia d'un cerf ou d'un faon. De fait, les découvertes de flutes préhistoriques en Belgique confirment cette assertion : les flutes trouvées dans les fouilles de Goyet ou de Maisières ont été creusées dans des os de rennes... La caisse de résonance de la lyre, suivant les récits mythologiques, était constituée par une carapace de tortue, d'où son nom de *chelys* ou *testudo*. Enfin, les tuyaux d'orgue au Moyen-Age étaient tirés du cuivre, semble-t-il sans alliage, *ex cupro purissimo* (cf. Kl. J. SACHS, *Mensura fistularum*, Stuttgart 1970, p. 56).

⁵ L'analyse spectrale des alliages employés pour la fabrication des tuyaux de l'orgue d'Aquincum, du III^e siècle, a révélé des proportions différentes pour les tuyaux ouverts et pour les tuyaux bouchés. Pour les premiers, on a les proportions suivantes : cuivre 79%, zinc 17,7%, étain 3,2%, argent 0,2% ; pour les tuyaux bouchés : cuivre 85% ; zinc 12,8%, étain 2,6%, argent 0,07%. Voir la contribution d'Ernö GEGUS à l'ouvrage de Melinda KABA, *Die römische Orgel von Aquincum*, Kassel, Bärenreiter 1976, pp. 45-53.

⁶ La firme Heugel, à Paris, avait fait fabriquer les cordes de ses clavecins dans le même alliage que celui qu'employait les facteurs français du XVII^e siècle...

⁷ En. 6,646 ; cf. *Egl.* II 36, *disparibus septem compacta cicutis fistula*. Dans le psautier d'Ivrea, Bibl. capitulare 85, du X^e siècle, on a représenté un orgue à 7 tuyaux, sans clavier (!), mais avec soufflet : *Paléographie musicale*, t. II, pl. 1.

⁸ Le Psautier est le domaine privilégié de la symbolique médiévale où le musicologue discerne

Faut-il être plus confiant à l'égard des auteurs qui traitent des instruments de musique ? Non, évidemment, lorsqu'il s'agit de considérations de caractère « étymologique »⁹ ou allégorique, telles que celles du Pseudo-Jérôme dans sa lettre *ad Dardanum*¹⁰. Par contre, lorsque ces indications émanent d'un théoricien aussi précis qu'Hucbald de Saint Amand, on doit lui accorder toute confiance : ainsi, selon lui — donc dans l'ancien diocèse de Tournai au IX^e siècle — la cithare comptait habituellement six cordes¹¹. Ce témoignage est d'autant plus certain qu'il est recoupé par l'archéologie musicale : d'abord, sur le chapiteau de Cluny III représentant le troisième ton de la musique ecclésiastique qui a pour finale *mi*¹², ensuite sur la lyre du VIII^e siècle retrouvée dans le sarcophage d'un noble franc et enfin sur les petites harpes irlandaises de forme carrée, mesurant environ un mètre de haut¹³.

à grand peine les éléments positifs. J.W.Mc KINNON, *Musical Instruments in Medieval Psalm Commentaries and Psalters* : Journ. of the Americ. Musicol. Soc. XII, 1968, 3-20 ; B.M. HIRSCHREICH, *The Symbolism of Musical Instruments in the « Psalterium X chordarum » of Joachim of Fiore and its Patristic Sources* : Studia patristica IX, 1966, 540-551. L'iconographie des psautiers du XIII^e s. est davantage orientée sur le cycle liturgique, mais contient néanmoins nombre de représentations d'instruments : cf. G. HASELOFF, *Die Psalterillustration im XIII. Jhd. Studien zur Geschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und den Niederlanden* (Kiel 1938), 100-123 (tableaux comparatifs des cycles) ; voir Pl. 20, fig. 4 (Arras, Bibl. mun. 830), David jouant de la cithare.

⁹ ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae* III : parmi les très anciens et très nombreux mss. de cette « encyclopédie », il n'en existe qu'un seul illustrant le chapitre des instruments : Turin, Bibl. Nazionale D III 19 (X^e siècle), facsimilé dans T. SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration* (Bern, 1973), Bildband, Tafel 119.

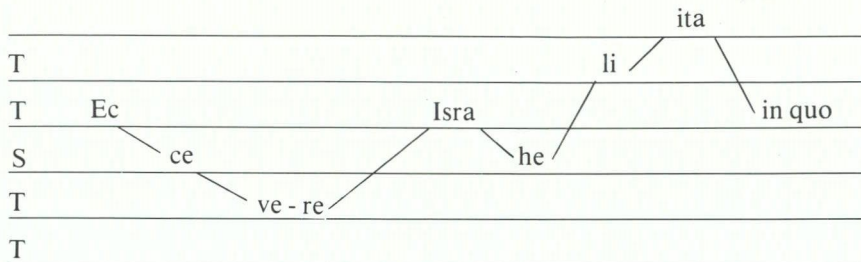
¹⁰ Cette lettre a été partiellement rééditée par R. HAMMERSTEIN, *Instrumenta Hieronymi* : Archiv für Musikwissenschaft XVI, 1959, 117-134. Une meilleure reproduction des instruments représentés dans les manuscrits de cette lettre a été donnée par T. SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter*, Berne 1973, [II] Bildband.

¹¹ *Cithara VI chordarum* : HUCBALD, *Musica* (GS I 109 b ; éd. Y. CHARTIER, New York 1981, n° 20). Dans la *Musica Enchiridiadis*, attribuée par erreur à Hucbald, on trouve aussi la mention de la cithare : dans les scholies qui suivent le traité, le terme *cithara* du texte authentique (GS I, 184 a) a été remplacé par le terme *braci* dans le ms. de Valenciennes, Bibl. mun. 337 (de St. Amand) f. 62^v puis corrigé par *cithara* : *braci* correspond à *braccio* en italien et à *bratsche* en langue néerlandaise : cf. V. DENIS, *De Muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italie naar hun Afbeelding in de 15^e eeuwse Kunst*, Antwerpen-Utrecht 1944, Afb. 14. Je dois cette très remarquable observation sur le ms. de Valenciennes à mon ancienne élève de l'École pratique des Hautes Etudes, IV^e section, Mrs. Nancy Phillips qui prépare sa thèse à New York University sur la *Musica Enchiridiadis*.

¹² Ce chapiteau a été reproduit dans mon article des *Hommages à André Boutémy* (Collection Latumus, Volume 145, pl. XIV et dans K.J. CONANT, *Cluny et la maison Chef d'Ordre*, Mâcon 1968, pl. LXIX, 140, avec le commentaire suivant : « Le psalterium possède une boîte de résonance derrière et parallèle aux cordes. Ici, l'instrument est curieusement assimilé, en apparence, à la cithare antique. Mais dans la cithare, les cordes montent verticalement de la boîte et leur mode d'attache est différent. Un luthier... assure qu'on pourrait construire et jouer sur ce psaltérion-cithare » (90, note 39).

¹³ D. GROENEVELD, *Zur Geschichte der Harfe im frühen Mittelalter* : Die Musikforschung 26, 1973, p. 490-493 ; à la bibliographie de la p. 492, on ajoutera l'ouvrage illustré de J. RIMMER, *The Irish Harp*, Cork, 1969.

D'autre part, il faut observer que l'idée de la portée musicale faite de six lignes horizontales a été suggérée à Hucbald par les cordes de la lyre, exactement comme au XVI^e siècle les tablatures de luth. L'écolâtre de Saint Amand explique qu'on peut « noter » une pièce en représentant sur le parchemin les six cordes de la lyre et en reportant les syllabes de la pièce de chant (*cantilena*) sur les « cordes » correspondant à leur hauteur respective :



Pas besoin de lettres-clés, comme plus tard, car chacun savait alors ¹⁴ que les cordes à vide de cet instrument étaient accordées de *do* à *la*².

Grâce à une observation de Jacques Chailley sur l'orgue de Citeaux figuré dans la Bible d'Etienne Harding ¹⁵, témoignage iconographique recoupé par les *Regulae de arte musica* de Guy d'Eu ¹⁶ et, deux siècles plus tôt par Hucbald ¹⁷, les claviers des orgues commençaient eux aussi au *do*, marqué du C sur la première « touche ».

Peut-on pousser plus loin sur les problèmes de facture d'orgue avant le XV^e siècle ? D'après Werner Bachmann, les mixtures seraient apparues en Angleterre deux siècles plus tôt qu'en Allemagne : l'auteur se base sur une analyse bien sommaire de deux miniatures de la British Library ¹⁸ qui ne sont pas évidentes. Sur la facture de cet instrument, il y a beaucoup plus de renseignements à tirer de la *Schedula diversarum artium* du prêtre Théophile ¹⁹ que de ces miniatures trop souvent confondues avec des plans ²⁰.

¹⁴ Voir les textes réunis dans mon article sur *les instruments de musique chez Hucbald* dans les *Hommages à André Boutemy* (Collection Latomus, vol. 145), p. 188.

¹⁵ J. CHAILLEY, *Un clavier d'orgue à la fin du XI^e siècle* : Revue de musicologie XXIII, 1937, p. 5-11 ; J. PERROT, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII^e siècle*, Paris 1965, planche XXV, 1.

¹⁶ E. DE COUSSEMAKER, *Scriptores...* II, Paris 1867, p. 151 b.

¹⁷ GERBERT, *Scriptores...* I, Saint Blaise en Forêt Noire, 1784, p. 109 b, 110 a, 113 a (en attendant l'édition d'Yves CHARTIER, New York 1981) : voir mon commentaire dans l'article cité plus haut (note 14), à la p. 194.

¹⁸ Dans son article de la *Festschrift Max Schneider*, Leipzig 1955, p. 29 n. 3, W. BACHMANN renvoie au Psautier de Belvoir Castle (Add. Ms. 17 333) et au Psautier Luttrell (Add. Ms. 42 130), dont les nombreuses miniatures relatives aux instruments de musique, ont été reproduites par E.G. MILLAR en 1932.

¹⁹ *Schedula diversarum artium*, III, 81-85 (traduction illustrée de schémas dans l'ouvrage cité de J. PERROT, *L'orgue...* (Paris 1965), p. 309 et ss. C'est au XIV^e siècle, et non au XII^e, que sont apparues les mixtures dans l'orgue médiéval : cf. H. AVENARY-LOEWENSTEIN, *The Mixture Principle in the Medieval Organ. An Early Evidence* : Musica Disciplina IV, 1950, p. 51-59.

²⁰ Sur les plans d'orgue au XV^e siècle, voir plus loin p. 109, note 52, la référence au manuscrit d'Arnault de Zwolle.

Revenons aux instruments à cordes et aux questions de morphologie ou de dimensions à propos du monocorde. Cet instrument de mesure était primitivement destiné à l'enseignement de l'« acoustique » et à la détermination précise des degrés de l'échelle sonore médiévale ; plus tard, au XI^e siècle, il devient un moyen de contrôle destiné à apprendre aux enfants le déchiffrement à vue des chants notés au moyen des lettres de la notation alphabétique. Il est décrit ainsi par le Pseudo-Odon dans son « Dialogue sur la Musique » :

Une pièce de bois allongée, de section carrée, en forme de coffret, creux à l'intérieur, comme la cithare, au-dessus duquel une corde tendue permet de faire entendre facilement tous les sons (de l'échelle) ²¹...

De cette section carrée on est passé progressivement à une forme évasée à une des extrémités, déjà au XV^e siècle ²², pour aboutir à la *trumba marina* dont le Musée instrumental du Conservatoire royal nous a laissé quelques exemplaires. Quant aux dimensions de l'instrument, on peut les déduire de l'observation des miniatures qui nous présentent l'instrument posé sur les genoux de l'écolâtre, voire sur ceux de saint Grégoire le Grand ou de Boèce ²³ : la longueur de l'instrument équivaut à deux coudées, soit environ 90 centimètres, dimension commode pour le calcul des consonances d'octave, de double octave, de quinte, de quarte et de ton ²⁴.

Le monocorde est en quelque sorte l'archétype des instruments à cordes, en ce sens qu'il permet de fixer avec précision la place des frettes sur les manches de ceux-ci. Leurs formes sont généralement inscrites dans des figures géométriques simples : par exemple, la harpe irlandaise primitive, de forme carrée, devient triangulaire à la fin du IX^e siècle et se maintient ainsi dans les sources postérieures d'origine insulaire ou continentale ²⁵. De même, le psaltérion qui, suivant Isidore offre une grande similitude avec la cithare barbaresque en forme de *delta* majuscule ²⁶. Plus tard, notamment en France, il a la forme carrée ²⁷.

L'analyse morphologique ne saurait être séparée de l'examen des motifs décoratifs sculptés ou peints qui ont décoré les instruments de musique — notamment ceux des cours princières — depuis la plus haute Antiquité jusqu'à nos jours : ainsi la tête de bœuf en or et la marquetterie qui décore la grande

²¹ GERBERT, *Scriptores* I (1784), 252 a.

²² Voir par exemple la planche des *Musicae rudimenta* de Johann Aventin (Augsburg 1516) ou les Anges musiciens de Memlinc au Musée royal des Beaux Arts à Anvers.

²³ Voir par ex. les planches 79, 80 et 101 de Tilmann SEEBASS, *Musikdarstellung und Psalterillustration* (Bern 1973).

²⁴ C'est la dimension que j'ai adoptée pour la construction du monocorde destiné à expliquer le chapitre 5 du Livre IV de Boèce *Monochordi regularis partitio in genere diatonico*.

²⁵ D. GROENEVELD, *Zur Geschichte der Harfe im frühen Mittelalter* : Die Musikforschung 26, 1973, p. 490-493 (la bibliographie de la p. 492 doit être complétée par l'ouvrage abondamment illustré de J. RIMMER, *The Irish Harp*, Cork, 1969). Isidore de Séville signalait au VII^e siècle, que les instruments de la famille des cithares étaient « quadrata forma vel trigonali ».

²⁶ ISIDORE DE SÉVILLE, *Etymologiae* III, xxj.

²⁷ La forme de *delta* à deux côtés incurvés reste néanmoins plus fréquente : cf. BRAGARD-DEHEN, pl. II 9 et II 16, ainsi que le *Luttrell Psalter* (facsimilé par E.G. MILLAR, London 1932).

harpe de la princesse Shub' Ad, au musée de Bagdad ²⁸, se retrouve encore sur une harpe plus petite du même musée, mais encore sur certaines vieilles à roue du centre de la France et, dans l'intermédiaire, sur la vielle du Psautier Lutrell à la British Library ²⁹.

Que d'observations restent à faire en ce domaine, par exemple sur les rosaces des caisses de résonance des instruments médiévaux ou sur la décoration des harpes irlandaises : n'est-il pas curieux de découvrir sur l'une d'entre elles ³⁰, un ruban attaché au bec de canard qui termine son extrémité supérieure, exactement comme dans les instruments contemporains ?

Les chevilles de bois ou les clés métalliques qui servent à tendre les cordes n'étaient pas toujours agrémentées de ciselures ³¹. A quoi bon ? L'important en ce domaine est bien plutôt la résistance à la tension des cordes ! La pratique de l'accord est connue par les textes, du moins quant aux principes ³². Il serait difficile, je crois, d'en trouver trace dans l'iconographie, car cette opération préalable relève de l'artisanat plutôt que de talent artistique proprement dit...

Pour jouer d'un instrument à cordes pincées, on pouvait se servir d'un plectre ou plus simplement des doigts : pour les Anciens, l'usage du plectre était considéré comme vulgaire ³³, sans doute à cause de la sonorité éclatante donnée par cet accessoire, tandis que le jeu direct des doigts sur les cordes permettait évidemment d'étoffer avec une grande variété de nuances la qualité du son. Ici encore intervient l'observation iconographique ³⁴, car ce n'est pas seulement sur les vases grecs qu'on peut observer l'usage du plectre, mais encore sur quelques témoins de l'iconographie occidentale, tout comme l'archet et la manière de le « pousser » sur les instruments à cordes frottées : vièle, rebec et crouth (*crotta ad arcum*).

A propos de cet instrument d'origine insulaire, observons que sa morphologie très particulière permet une identification rapide : en effet, le manche de l'instrument paraît consolidé par deux sortes de bras sortant de la caisse de résonance et rejoignant son extrémité supérieure. Ce montage caractéristique

²⁸ Inv. 8694 (environ 2450 avant J.-C.). C'est grâce à une mission de l'Université libre de Bruxelles que j'ai pu examiner cet instrument remarquable, en décembre 1978, à l'occasion du Congrès international de musique et du Festival du « ud ».

²⁹ E.G. MILLAR, *The Luttrell Psalter*, London 1932, pl. 25 (f. 81 b) et 104 (f. 176).

³⁰ Munich, Bayerisch Staatsbibl. 2599 (XII^e s.) Aldersbach, f. 96^v reproduit par T. SEEBASS, *Musikdarstellung...* Taf. 83.

³¹ Dans *Les instruments de musique...* de BRAGARD-DE HEN (pl. III⁹), on peut voir le cheville sculpté d'une basse de viole du XVI^e siècle, avec 4 chevilles de bois ornées simplement d'un bouton d'ivoire. Sur le dessin du monocorde d'un manuscrit du XIV^e siècle (Vatic. Reg. lat. 1146, reproduit par J. SMITS VAN WAESBERGHE dans D.M.A. X^a, 1979), la clé en métal (?) du monocorde a la forme d'un trèfle.

³² *Problèmes musicaux d'Aristote*, éd. et trad. par F.A. GEVAERT et J.C. VOLLGRAFF, Gand 1903, p. 188-194 et p. 412.

³³ *Problèmes musicaux d'Aristote...*, p. 127.

³⁴ Voir plus haut (note 30) le ms. de Munich reproduit par T. SEEBASS. Il faudrait encore chercher d'autres exemples...

peut s'observer sur les témoins iconographiques occidentaux dès la seconde moitié du IX^e siècle ³⁵ : l'apparition d'un instrument insulaire sur le Continent est confirmée par les textes ³⁶.

Parmi ces apports « étrangers » en Occident, il faut surtout compter les instruments venus d'Orient par les voies de communication de l'Europe centrale et de l'Espagne ou par les voies maritimes, à l'occasion d'échanges commerciaux ou d'expéditions militaires en Terre sainte à partir du XII^e siècle. Ces instruments sont mentionnés dans les traités parisiens du XIII^e siècle au moment même où les maîtres en théologie exploitent les textes d'Aristote à travers les traductions arabes.

La vièle, si fréquente dans les lettrines et miniatures du XIII^e siècle est mentionnée par Jean de Garlande dans son *Dictionarius* ³⁷, puis par Maître Lambert ou Pseudo-Aristote ³⁸, parmi les instruments de la *Musica artificialis* à côté des orgues, de la cithare, de la citole et du psaltérion ; enfin, dans le recueil de traités de Jérôme de Moravie ³⁹, qui a appartenu au maître ès arts de la Sorbonne, Pierre de Limoges (†1307). Son texte, très important pour l'organologie, mais fort peu connu, concerne le rebec à 2 cordes et la vielle à 5 cordes. En voici la traduction :

On a démontré plus haut, théoriquement, comment les proportions harmoniques se découvrent dans les nombres, les poids et les mesures [d'instruments]. Il reste donc, en dernier lieu, à dire en pratique, comment on les trouve dans les cordes, car — suivant le Philosophe — « c'est dans les [problèmes] mineurs que se trace la voie large ».

On traitera donc d'abord du *rebec*, ensuite de la *vielle*.

Le rebec est un instrument de musique comprenant seulement deux cordes distantes entre elles, au point de vue acoustique (*sono*), d'une quinte. Il en est de même pour la vielle lorsqu'on (*cum*) la touche avec l'archet. Les deux cordes en question à vide (*per se*), c'est-à-dire sans qu'on y applique les doigts, aussi bien qu'en les y appliquant, produisent le son des dix lettres-clés, c'est-à-dire de *C fa ut à d la sol ré* de la façon suivante.

Effectivement, si on tient le rebec de la main gauche entre le pouce et l'index, immédiatement près de son sommet — tout comme pour la manière de tenir la vielle — et si on touche la première corde sans appliquer aucun doigt sur elle, on obtient le son de la clé *C, fa, ut*. Si maintenant on applique l'index [sur elle], sans le retourner — règle d'application pour les autres doigts que nous étendons aussi bien au rebec qu'à la vielle, — mais en l'appuyant tout naturellement sur la même corde, il produira le son de [la lettre]-clé *D sol ré*.

Si maintenant on applique le doigt du milieu [en la plaçant] immédiatement à côté de l'index — méthode qu'il faut pratiquer pour tous les autres doigts aussi bien pour le rebec ou la vielle, — on obtient le son de la [lettre]-clé *E la mi*.

³⁵ Paris, B.N., lat. 1, f. 215^v (voir planche I, fig. 1) ; MUNICH, Bayerische Staatsbibl. Clm. 2599, f. 96^v, facsimilé dans T. SEEBASS, *Musikdarstellung...*, Taf. 83 : J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Musikerziehung*, Leipzig 1969, Tafel 14 [Musikgeschichte in Bildern III, 4].

³⁶ Quae autem Tuotilo dictaverat singularis et agnoscibilis melodie sunt, quia per psalterium seu per rothtam... neumata dulciora sunt (Ekkehardt IV, *Casus sancti Galli* : M G H. SS. II, 101).

³⁷ Ed. J.A.U. SCHELER, *Lexicographie latine*, Leipzig 1867, p. 37, n° 82.

³⁸ E. DE COUSSEMAKER, *Scriptores...* I (1864), p. 253 a et 257 b.

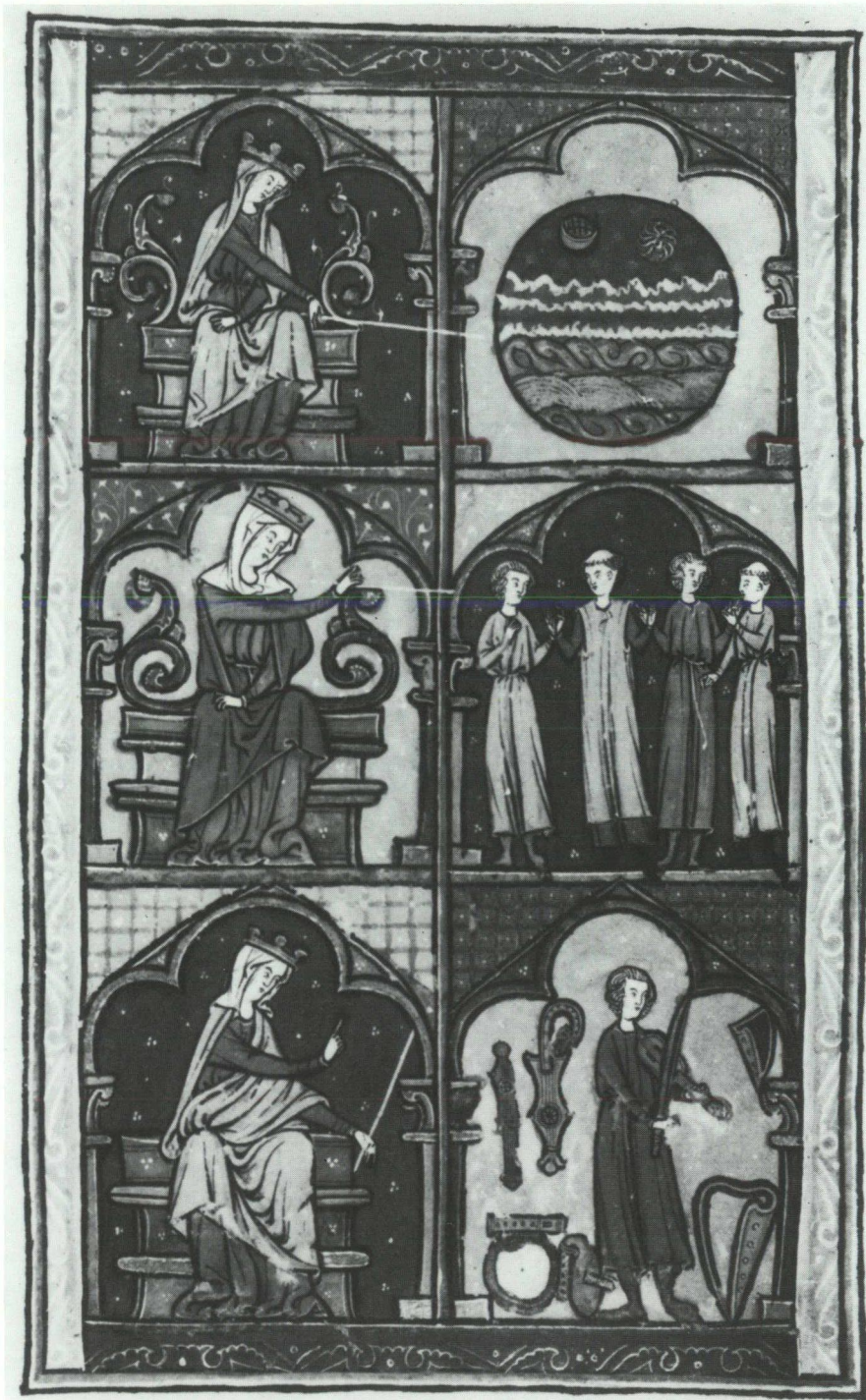
³⁹ Paris, B.N. lat. 16663, éd. S.M. CSERBA, Regensburg, 1935, p. 288 ss.



Pl. I, fig. 1. Bible de Charles le Chauve. David et ses musiciens. (Paris, B.N. lat. 1, f. 215^v).
(Cliché B.N.)



Pl. I, fig. 2. Manuscrit de Mouzy. David et ses musiciens. (Paris, B.N. lat. 5371, f. 272^v).
(Cliché B.N.)



Pl. II, fig. 3. Les instruments de Musique au XIII^e siècle. (Florence, Laurenziana Plut. 29.1).
(Cliché Biblioteca Nazionale Firenze)



Pl. III, fig. 4. Un ensemble musical au XIII^e siècle, d'après le Psautier de saint Louis.
(Paris, B.N., ms. lat. 10525, f. 74; cliché B.N.).

Si enfin on applique l'annulaire (*medicum*), on obtient le son de la [lettre]-clé *F*. Au-delà, il n'est pas nécessaire de former plusieurs sons, puisque la corde voisine sans application de l'index produit *G sol ré ut* et en s'en servant *A la mi ré*. De même, par application du doigt du milieu (*medii*), appuyé non pas naturellement, mais retourné, c'est-à-dire étendu vers le sommet du rebec, on obtient le son de la [lettre]-clé *B fa*.

Par application du même médus non retourné, mais appliqué naturellement, se produit b mi. Il est donc ouvertement démontré qu'il n'y a pas seulement *une* [lettre]-clé, mais bien deux, c'est-à-dire b fa et b mi.

Pareillement, par application de l'annulaire (*medici*) on produit *c sol, fa ut* et enfin, en appuyant l'auriculaire on complète les sons *d la sol ré*. Ainsi, le rebec ne peut guère monter plus haut.

La vielle, par ailleurs, quoique [offrant] plus [de possibilités] que le rebec, monte cependant plus et (ou) moins, c'est-à-dire selon le tempérament (*temperatur*) différent qui peut lui être apporté par divers (instrumentistes). De fait, la vielle peut être accordée de trois manières : elle a en fait et doit avoir [en principe] 5 cordes.

Première manière (modus) de tempérament : première corde *D*, la seconde Γ , la troisième *G* grave, la 4^e et la 5^e, toutes deux à l'unisson, donnent le *ré* (*d*) aigu. Ainsi, on pourra monter du (de) gamma-ut jusque a de la façon suivante : nous avons dit, en effet, que la seconde corde à vide (*per se*) donne le Γ et que par application de l'index elle produit le *la*, par application du médus le *si* et par celle de l'annulaire le *do* dans les graves.

La seconde, qui est le bourdon des autres, rend seulement le *D* (*ré*) : elle échappe, en effet, du fait de sa fixation latérale, en dehors du corps de la vielle, sur le flanc, aux applications des doigts. De là, les deux clés qu'elle omet, c'est-à-dire *E* et *F*, sont doublement suppléées par la 4^e et la 5^e corde.

La troisième corde, par elle-même, donne le *G*, par application de l'index le *la* (*a*), du médus retourné b , du même appuyé normalement b enfin de l'annulaire le *c* aigu.

La quatrième et la cinquième corde rendent à vide le *d* aigu (cf. supra), par application de l'index *e*, du médus *f*, de l'annulaire *g*, par application enfin de l'auriculaire a .

Une vielle ainsi accordée, ainsi qu'il ressort des considérations précédentes (*ut prius patuit*), couvre la potentialité de tous les modes. Voilà pour le premier type de tempérament des vielles.

La deuxième manière a été rendue nécessaire en raison [de l'accompagnement] des chants profanes et de tous les autres chants, surtout les irréguliers qui parcourent souvent toute la main [guidonienne]. Il est donc nécessaire que les 5 cordes de la dite vielle soient attachées au « corps » solide et non pas sur le côté, afin qu'elles puissent recevoir l'application des doigts, tout en étant cependant ainsi disposées suivant le son (*secundum sonum*), de sorte qu'elles donnent les mêmes [notes]-clés que les ci-devant [cf. primus modus] et que la 1^{re} corde, la seconde, la troisième et la quatrième, mais non la cinquième, qui n'est pas à l'unisson avec la quatrième, mais en proportion sesquiterce (4/3) avec elle, c'est-à-dire placée sur le *g* suraigu. Ainsi donc, la dite cinquième corde par application de l'index donne le a , du médus retourné b , du même doigt appliqué naturellement l'autre b , de l'annulaire a le c , de l'auriculaire d . Quant aux autres cordes, comme auparavant.

La troisième manière (modus) est l'opposé de la première, en ce sens que la première et la seconde corde donne le Γ , la troisième *D*, la 4^e et la 5^e *c*. Et dans cette troisième manière, les sons intermédiaires se retrouvent de la manière indiquée précédemment [glose/remarque en marge du texte : « Cependant, je ne vois pas comment on produit le *b* aigu »].

Ce ci posé et retenu de mémoire constitue la méthode de la vielle, par application pratique de la science. Finalement, il faut bien remarquer que dans la pratique il est plus difficile mais meilleur de savoir [pour chaque note de la mélodie jouée] que le bourdon *ré* (*d*) ne doit pas être touché par le pouce ou par l'archet, sauf lorsque les autres cordes touchées par l'archet produisent un des sons avec lesquels le bourdon entre en consonance, c'est-à-dire quinte, octave, quarte etc. La première corde, c'est-à-dire la corde extérieure du dessus, appelée bourdon, donne le *ré* (des) graves suivant le premier procédé de tempérament ; suivant le troisième, il donne le Γ .

Ces textes très riche appellerait bien des commentaires au point de vue organologique ⁴⁰ et musicologique. Nous partirons d'une allusion à l'accompagnement des chants profanes (*laicos cantus*) pour traiter précisément de l'accompagnement du chant au Moyen-Age qui forme le troisième volet de notre enquête.

Boèce, au seuil de son *De institutione musica* fait remarquer que l'objet propre de la *Musica* n'est ni la pratique d'un instrument quelconque, qui est affaire de virtuosité, ni la composition poetico-musicale, qui procède de l'inspiration divine, mais seulement la spéculation intellectuelle portant sur les principes éternels de l'*Ars musica* ou science de la Musique. Autant dire que la musique instrumentale ne relève pas de ses préoccupations philosophiques. Cependant, à propos des trois formes de Musique — musique cosmique, musique vocale et musique instrumentale — il donne quelques exemples d'instruments tels que « la cithare, les flutes et tous *les autres qui accompagnent le chant* » ⁴¹. Ainsi, dans la musique gréco-romaine, une des fonctions et non la moindre, de la musique instrumentale est d'accompagner la musique créée par l'homme (*musica humana*) avec sa voix, en participant à la musique cosmique suscitée de toute éternité par la rotation des planètes autour du soleil.

Il serait intéressant de creuser cette remarque de Boèce, aussi bien par l'analyse des textes de l'Antiquité tardive ⁴² et du Haut Moyen-Age ⁴³ que par l'examen de l'iconographie musicale des vases grecs et des fresques de Pompeï qui représentent souvent un flutiste (*tibicen*) ou un citharède accompagnant un chanteur... ⁴⁴.

En franchissant le seuil de l'ère carolingienne qui vit maître le chant « grégorien », l'historien de la Musique se trouve naturellement porté à tracer une distinction entre musique religieuse liturgique et musique profane, bien que, logiquement, le critère de distinction ne relève pas de la Musique elle-même, mais de son affectation à un rite sacré ou profane. Au début du Moyen-Age, en effet, ce sont les mêmes instruments qui, avec les mêmes procédés d'accompagnement sont confiés aux musiciens qui jouent aussi bien à l'église qu'aux fêtes de famille et aux réjouissances populaires du village. Dans la *Musica Enchiriadis*, l'auteur nous avertit que ce sont les mêmes procédés qui sont

⁴⁰ En particulier pour la question des « cordes latérales » de la vielle, comparables à celles de la *bratsche* représentée dans l'ouvrage cité de V. DENIS, *De Muziekinstrumenten...* Afb. 14.

⁴¹ *Inst. mus.* I, ij, éd. Friedlein, p. 187.

⁴² G. WILLE, *Musica romana*, Amsterdam 1967, p. 211 ss. Rappelons ici que Cassiodore écrit à Boèce en 506 pour lui procurer un citharède demandé par Clovis pour sa cour (cf. WILLE, p. 700 ss.).

⁴³ Helen HICKMANN, *Musica instrumentalis*, (malheureusement sans index des instruments mentionnés dans les textes commentés).

⁴⁴ Max WEGNER, *Griechenland*, Leipzig 1970, Musikgeschichte in Bildern II, 4. J. CHAILLEY, *La musique grecque antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, ch. IV (reproduction de quelques vases grecs d'après les clichés réunis par Daniel PAQUETTE pour sa thèse de doctorat, *L'Organologie grecque classique*, Paris-Sorbonne, 1978).

employés pour la technique de l'accompagnement instrumental et pour l'organum vocal ⁴⁵.

L'introduction de l'orgue à l'église a fini par déterminer l'exclusion progressive d'instruments qui y étaient entrés bien avant lui. Examinons les textes qui retracent cette lente substitution. En Orient comme en Occident, l'orgue est un instrument qui accompagne les jeux du cirque et qui devient à Constantinople, la nouvelle Rome, l'insigne de la dignité impériale. Offert par Constantin Copronyme à Pépin, cadeau impérial qui fit grand bruit à l'époque ⁴⁶, l'orgue entre relativement vite pour l'époque dans l'usage des monastères et des cathédrales du nord de la France ⁴⁷ et de l'Allemagne, tandis que dans les sanctuaires d'Italie et surtout d'Orient l'orgue n'a été introduit que tardivement ou même pas du tout. Un historien allemand ⁴⁸ a fort pertinemment expliqué cette diffusion en montrant que l'orgue, insigne de la dignité impériale, avait dû être accordé aux évêques et aux abbés, chefs spirituels des diocèses et abbayes *nullius*, ayant un rang de dignitaire à la cour, comme une délégation du pouvoir temporel.

En deux siècles, la facture d'orgue en Occident fait des progrès rapides et on réalise des instruments importants qui laissent dans les chroniques des souvenirs durables ⁴⁹. Au XII^e siècle, le prêtre Théophile expose en détail non seulement la méthode de calcul pour la longueur des tuyaux — méthode déjà consignée dans les traités, dès la seconde moitié du IX^e siècle ⁵⁰ — mais il fournit encore des indications précises sur le montage du sommier, de la boîte à vent *etc.* ⁵¹. Des plans précis, au sens plein du terme, ne seront réalisés qu'au XV^e siècle ⁵², tandis que les peintres de l'Ecole flamande introduisent dans leurs tableaux ou leurs tryptiques des reproductions très précises de cet instrument.

Revenons plutôt à Théophile, parce qu'il fait suivre son traité de facture d'orgue (III lxxxj-lxxxiv) d'un rappel des traités plus anciens ⁵³ sur les

⁴⁵ GERBERT, *Scriptores* I, 161 et 166 b.

⁴⁶ Voir les textes que j'ai réunis dans mon article de *Latomus* XXXIV, 1975, p. 147.

⁴⁷ Voir les textes d'Aurélien de Réomé (c. 850) et d'Hucbald (c. 893) dans *Hommages à André Boutemy*, Bruxelles 1976, p. 193 ss. [Collection Latomus, vol. 145].

⁴⁸ D. SCHUBERTH, *Kaiserliche Liturgie. Die Einbeziehung von Musikinstrumenten insbesondere der Orgel in den frühmittelalterlichen Gottesdienst*. Göttingen 1968. [Veröffentlichungen der evangelischen Gesellschaft für Liturgieforschung. Bd. 17].

⁴⁹ A. HOLSCHNEIDER, *Die Organa von Winchester*, Hildesheim 1968, p. 139 ss. J. PERROT, *L'orgue...*, Paris 1965, p. 305 ss.

⁵⁰ Comparer les *Scholica* de la *Musica Enchiriadis* (GS I 204 a) avec une des plus anciennes mesures de tuyaux publiée par Kl. J. SACHS, *Mensura fistularum. Die Mensurierung der Orgelpfeifen im MA.*, Stuttgart 1970, p. 48. Voir mes remarques dans *Latomus*, XXXIV, 1975, p. 149.

⁵¹ *Schedula diversarum artium* III 81-85, éd. HAGEN (1874) ou WİLLIBALD (1933). A la médiocre traduction d'André BLANC, publiée chez Picard en 1980, il faut évidemment préférer celle annoté et illustrée du Dr. J. PERROT, *L'orgue...*, Paris 1965, p. 326 ss.

⁵² *Les traités d'Henri Arnault de Zwolle et de divers anonymes* (Ms. B.N. lat. 7295), édition et commentaires par G. LE CERF et E.R. LABANDE, Paris, Picard 1932. Réédition de 1972 à Kassel, avec Postface de Fr. LESURE, Pl. XI-XV, pp. 23 ss.

⁵³ J. SMITS VAN WAESBERGHE, *Cymbala (Bells in the Middle Ages)*, Rome 1951, *Musico logical Studies and Documents*, 1.

cloches et clochettes qui composent le carillon dont les sculptures des cathédrales d'Autun et de Chartres, entre autres, nous ont laissé une saisissante illustration. On ne saurait comprendre cette association de l'orgue et des clochettes chez Théophile sans recourir à la tradition iconographique de l'Antiquité tardive et du Moyen-Age qui nous montrent souvent un carillon en arrière plan ou à côté d'un positif⁵⁴. Aussi, ne faut-il pas s'étonner du réquisitoire de l'austère cistercien Aelred de Rievaulx qui, à l'instigation de saint Bernard, demande la raison de toutes ces orgues et de tous ces carillons dans les églises de son temps : *Unde in ecclesia tot organa, tot cymbala ?*⁵⁵.

Indépendamment du ton désobligeant de la question, le texte est fort intéressant parce qu'il confirme la véracité de l'association des orgues et des carillons dans les églises du Moyen-Age qui nous a été montrée par l'iconographie. Mais ces témoignages n'excluent pas que d'autres instruments, en particulier des chordophones, n'avaient pas pénétré dans le sanctuaire ! Ici encore, il faut se défier de notre imagination toujours prête à suppléer le silence des sources par des suppositions plausibles ou au contraire à transposer dans le passé des usages codifiés à notre époque par une Congrégation des rites, assujettie aux rubriques des livres liturgiques et au Code de Droit canonique...

Il est certain que les jongleurs, les histrions, les chanteurs des rues, bons chrétiens comme tout un chacun, pénétraient dans les églises avec leurs instruments⁵⁶ : qui nous dit qu'ils ne se privaient pas d'accompagner sur leurs instruments ces longues vocalises d'alleluia sans paroles qui portaient les noms de *Caeleste organum*, *Dulci symphonia*, *Cithara*, *Lyra pulchra*, *Nostra tuba* etc.⁵⁷. Comme souvent, certains d'entre eux ayant dépassé les bornes — ce qui, pour le Moyen-Age, représente un excès scandaleux, — l'autorité ecclésiastique limita l'usage des instruments à l'orgue seul :

... « *organum* est le nom général de tous les instruments de musique. Mais pris dans un sens plus étroit, ce mot désigne un instrument formé de plusieurs chalumeaux ou tuyaux auxquels sont adaptés des soufflets. C'est le seul instrument que l'on utilise à l'église, dans divers chants et en particulier dans les proses, les séquences et les hymnes. Les autres instruments ont été chassés de l'église à cause des abus des histrions »⁵⁸.

Cette dernière incise sur le remplacement des instruments par l'orgue a été empruntée par l'auteur, le franciscain Gilles de Zamora, vers 1296-1304, à une sorte d'encyclopédie de son confrère franciscain Barthélémy l'Anglais, le *de*

⁵⁴ J. PERROT, *L'orgue de la mosaïque syrienne de Mariamin*, Revue de Musicologie, LIX, 1973, pp. 99-105, avec 3 planches ; *L'orgue de ses origines...*, Paris 1965, pl. XXV, 3 ; XXVI, XXVII, 1 et 2.

⁵⁵ *Speculum caritatis* II, xxijj (composé vers 1150) dans MIGNE, P.L. 195, c. 571 ; éd. HOSTE-TALBOT dans *Corpus Christianorum*, Continuation medievalis I (Turnhout 1971), p. 97, n. 67.

⁵⁶ Cf. J. LECLERCQ, « *Joculator et Saltator* ». *St. Bernard et l'image du jongleur dans les manuscrits* : Translatio Studii. Ms. and Library Studies honoring L. KAPSNER, Collegeville, St. John University Press, 1973, p. 124-148.

⁵⁷ A. HUGHES, *Anglo-french Sequelae*, edited from the Papers of the Late Dr. H.M. BANNISTER, London, Plainsong and Mediaeval Music Society, 1934 (réédition en 1966). Lars ELFVING, *Etude lexicographique sur les séquences limousines*, Stockholm, 1962. Chap. VII, Termes musicaux, *Instruments de musique* (p. 203 ss.).

⁵⁸ Gilles de ZAMORA, *Ars Musica*, éd. M.R. TISSOT, Rome 1974, C S M 20, pp. 108-109.

*proprietatibus rerum*⁵⁹, écrit à Paris vers 1240. Aucun des deux franciscains ne précise dans quelle église fut prise cette décision drastique : pour ma part, je ne serais pas étonné qu'elle vienne de l'évêque de Paris, Eudes de Sully, qui en 1198 et en 1199 avait supprimé la fête des fous, au 1^{er} janvier, et qui avait réformé la fête des diacres le 26 décembre. N'aurait-il pas profité de l'occasion offerte par l'achèvement de la nef de l'église cathédrale, en 1196, pour expulser de son église toute neuve histrions et chanteurs de rues ? En tout cas, cette décision s'inscrit assez bien dans les programmes iconographiques des grandes cathédrales gothiques, qui, en comparaison des cycles de sculpture romane, semblent assez pauvres en représentations d'instruments de musique.

D'autre part, l'introduction de l'orgue à Notre-Dame de Paris se justifie par la part plus grande donnée à cet instrument dans l'exécution des *organa* liturgiques aux teneurs interminables — *tenor immensurabilis* — notamment pour les graduels et alleluia chantés *in triplo vel quadruplo*, dont la partition figurait au milieu du chœur de Notre-Dame sous le nom de *Magnus liber organi*⁶⁰. Il est bien vrai que cet orgue du XIII^e siècle n'est pas attesté par les sources d'archives, mais il ne faut pas oublier que nous ne disposons ni des comptes ni des actes du chapitre de Notre-Dame avant l'an 1300...

Il est bien évident que cette décision prise dans une grande cathédrale de France, sans doute Paris, ne concernait pas les autres églises qui continuèrent d'accueillir sous leurs voûtes jongleurs, histrions et instrumentistes. Mais il reste bien délicat de considérer comme témoins de jeu simultané d'instruments fort divers les scènes religieuses qui représentent des ensembles, en particulier les scènes aussi merveilleuses pour leur expression religieuse, que précieuses pour leurs représentations d'instruments, telles que les Anges musiciens des peintures ou des fresques (voir planche III).

A propos des Anges musiciens et chanteurs de la Messe notée sur les fresques de Kernascléden, Ursula Günther tire la conclusion suivante :

« Les fresques de Kernascléden sont loin de donner une indication précise pour l'exécution de cette messe avec trois instruments à cordes et un tambour. Le peintre a simplement choisi quelques instruments qui sont suivant une longue tradition, basée sur la Bible, liés à la Musique céleste. Il serait facile de les retrouver dans les mains d'autres anges musiciens, soit sur des miniatures, soit sur des fresques peintes vers la fin du Moyen-Age »⁶¹.

⁵⁹ Barthélémy l'Anglais, *De proprietatibus rerum* se terminant par un bref traité d'instruments de musique inspiré des *Etymologiae* d'Isidore de Séville, donc sans contact avec le réel (Paris, B.N. lat. 16098, f. 264 et lat. 16099, f. 232). Je dois à Isabelle HOTTOIS, collaboratrice du RidIM, le signalement de la traduction française de Jean Corbechon commandée par Charles V, dans les deux mss. 9093 et 9094 de la Bibliothèque royale. Sur cet auteur, voir H. MÜLLER, *Der Musiktraktat in dem Werke des Bartholomaeus Anglicus, de proprietatibus rerum*: Riemann Festschrift, Leipzig 1909, p. 241-255. Le texte sur l'orgue est « traduit » ainsi par Jean Corbechon : « ... et de cet instrument use len en sainte église et non des austres communément ». Ce raccourci vide le texte en question de toute sa portée historique !

⁶⁰ F. RECKOW, *Der Musiktraktat des Anonymus 4, Teil I: Edition*, Wiesbaden 1967, p. 46 et commentaire p. 98-99 [Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. IV].

⁶¹ U. GÜNTHER, *Les Anges musiciens de Kernascléden* dans *Les Sources en musicologie*. Actes des Journées d'études de la Société française de Musicologie à Orléans-La Source (9-11 septembre 1979) publiés par le C N R S. Paris 1981, p. 109-136.

Cette réserve admise, il n'en reste pas moins certain que les instruments de musique sont intervenus dans l'exécution des messes polyphoniques, telle que la Messe Notre-Dame de Guillaume de Machaut ⁶².

Il resterait maintenant à envisager le côté « technique » de cet accompagnement, en rassemblant les textes épars qui font allusion au jeu des instruments. Pour bien saisir les données du problème, il faut sans cesse avoir à l'esprit le lien étroit qui lie l'organum vocal d'église à la musique instrumentale, aussi bien dans le choix des termes que dans l'historique des origines, ou plutôt de l'adoption du genre dans la musique liturgique à la fin du IX^e siècle ⁶³. De part et d'autre, l'accompagnement vocal et l'accompagnement instrumental sont improvisés et l'on peut affirmer sans trahir les textes ⁶⁴ que les règles d'improvisation de l'organum vocal et de l'accompagnement instrumental ne sont pas différentes et qu'elles ont évolué au cours des temps en partant de mouvements parallèles à la quarte ou à la quinte, doublés à l'octave par les voix d'enfants, vers des procédés d'écriture plus perfectionnés — mouvements obliques, mouvements contraires, croisements de voix — pour aboutir à un véritable contrepoint ⁶⁵. La différence principale réside dans les limites d'ambitus atteintes par les instruments au-delà de la tessiture de la voix humaine, qui fait que les instruments, au lieu d'accompagner à la quinte supérieure peuvent parfois doubler cet accompagnement à l'octave supérieure ⁶⁶.

Du XIII^e siècle, il nous reste une seule « partition » pour vièle, l'*In seculum viellatoris*, à la fin du manuscrit de Bamberg ⁶⁷, qui ne diffère des autres clauses voisines que par l'absence de textes pour les voix ! A moins qu'on ne prenne pour « partition » d'orgue la *tenor* des *organa* liturgiques des manuscrits de l'Ecole de Notre-Dame (F, W¹, W² etc.) ⁶⁸.

⁶² Outre l'ouvrage classique d'A. MACHABEY, *Guillaume de Machaut*, Paris 1955, t. II, p. 121 ss., voir G. REANEY, *Voice and Instruments in the Music of Guillaume de Machaut* : Revue belge de musicologie X, 1956, p. 3-17 ; 93-000.

⁶³ Sur le terme *organum*, qui signifie d'abord outil, instrument, voir les travaux de Fritz RECKOW dans *Forum Musicologicum* I, Bern 1975, pp. 31-169 (*Organum Begriff und frühe Mehrstimmigkeit...*) et dans l'*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Lieferung 1, Wiesbaden 1972.

Sur les origines de l'organum vocal, voir ma communication au Congresso internazionale de Cividale (22-24 août 1980) : *Les origines de l'organum vocal en France et en Italie d'après les données de l'ethnomusicologie et d'après les sources historiques* (publication en cours) et enfin le chap. XVIII de l'ouvrage de J. PERROT, *L'orgue...*, Paris 1965, L'orgue et la naissance de l'*organum* (pp. 363-369).

⁶⁴ GERBERT, *Scriptores* I, 161 a, b et 166 b.

⁶⁵ Kl. J. SACHS, *Der Contrapunctus...*, Wiesbaden 1974 [Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. XIII].

⁶⁶ Voir le chap. XV (*Ars ad componendum organum*) du traité de St. Martial édité par A. SEAY dans *Annales musicologiques* V, 1957, p. 35.

⁶⁷ *Ba* (facsimilé de P. AUBRY, 1908), f. 63^v - 64.

⁶⁸ Aux arguments d'Yvonne ROKSETH, *Polyphonies du XIII^e siècle*, I, Paris 1935, Introduction, on ajoutera ceux de Willy APEL, *Early History of the Organ*, *Speculum* XXIII, 1948, p. 213 ss. et d'E.A. BOWLES, *The Organ in the Medieval Liturgical Service*, *Revue belge de Musicologie*, 16, 1962, p. 13-29.

Il y a donc loin des principes d'accompagnement du plain chant proposés par Berlioz et ses contemporains, qui appliquaient à un monodie modale les règles des traités d'harmonie de l'époque, aux accompagnements écrits d'Henri Potiron (†1972), maître de chapelle au Sacré-Cœur de Montmartre, basés sur une *Analyse modale* du chant grégorien (1948).

Il semble qu'à notre époque, soucieuse de vérité historique et d'authenticité, les musiciens, de plus en plus fascinés par l'art médiéval, ne devraient pas seulement se soucier de reconstituer scrupuleusement les instruments eux-mêmes, mais rechercher la manière de plus en plus authentique de s'en servir, en étudiant, par exemple, d'après l'iconographie, la façon de les tenir ou de « pousser » l'archet.

D'autre part, il serait souhaitable, lors des restitutions de pièces médiévales pour le concert ou pour le disque, que les musiciens s'abstiennent de composer des préludes ou des postludes instrumentaux, aussi ridicules qu'invraisemblables ⁶⁹ et qu'ils s'efforcent, à la suite de J. Yasser ⁷⁰ de s'en tenir aux règles de contrepoint d'une époque dont ils prétendent reconstituer la musique. Ce n'est qu'au prix d'une étude objective des sources, dénuée de toute pétition de principes, que la musique médiévale sera mieux comprise et donc restituée avec le plus de vraisemblance, à défaut d'une véracité impossible à atteindre en toute certitude (*).

⁶⁹ Je vise ici le disque EMI Electrola C 063-30-123, Hymnes et planctus d'Abélard, réalisé par le *Studio der frühen Musik* : les chants sont précédés d'interminables préludes instrumentaux destinés en principe à introduire l'auditeur à l'écoute de la pièce (voir mes remarques dans les *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXII, 1979, p. 360). Une nouvelle interprétation de ces mêmes pièces sera enregistrée par *Erato* avec le groupe Guillaume Dufay, sous la direction d'A. BEDOIS.

⁷⁰ J. YASSER, *Medieval Quartal Harmony, A Plea for Restauration*, New York, 1938. Cet ouvrage est formé de la réimpression de trois articles publiés dans *Musical Quarterly* 23, 1937, n° 2 et 3 ; 24, 1938, n° 3.

(*) Cet article était parti à l'impression lorsque j'ai pu prendre connaissance du commentaire organologique de Ch. PAGE sur le texte de Jérôme de Moravie traduit ci-dessus : Ch. PAGE, « Jerome of Moravia on the *rubeba* and *viella* » in *The Galpin Society Journal* XXXII, 1979, p. 77-98, Plate XX-XXIII.

Les textes relatifs à la vielle ont été regroupés et analysés par J. SMITS VAN WAESBERGHE dans son article *Organistrum, Symphonia, Drehleier* dans l'*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, 2^{ic} Lieferung (1973). Pour l'iconographie, voir Marianne BRÖCKER, *Die Drehleier*, Düsseldorf, 1973, coll. Orpheus, Bd. 11-12 (2 volumes).

UNE CRUCIFIXION « CAVALLINESQUE » À S. PIETRO DE NINFA (LATIUM)

LYDIE HADERMANN-MISGUICH

Le territoire de Ninfa, au pied des Monts Lepini, à l'amorce de la plaine pontine, appartient depuis le VIII^e siècle à la papauté. En 1300, Boniface VIII le céda en fief perpétuel à son neveu Pietro Caetani et aux descendants de celui-ci¹. Aujourd'hui encore, il fait partie des biens que gère et protège la Fondation Caetani.

Dans le merveilleux jardin à l'anglaise qui abrite les vestiges de la petite cité médiévale, quatre églises en ruines conservent encore quelques témoins de leurs deux étapes principales de décoration peinte. La première semble se situer aux environs de 1200 et la seconde un siècle plus tard².

Hors les murs, à quelques cinquante mètres de la pointe orientale du lac d'où s'échappe la rivière Ninfa, parmi les ronces et les broussailles, se dresse la mieux conservée des églises du lieu : S. Pietro. Son chevet montre encore une riche ornementation céramoplastique tandis que le cul-de-four de son abside garde des fragments d'une grandiose *Théophanie* peinte, sans doute dans la première moitié du XIII^e siècle, par un artiste fortement influencé par Byzance. Dans ses nefs latérales subsistent des restes de panneaux réalisés probablement au début du XIV^e siècle. Le plus remarquable d'entre eux se situe à gauche de l'abside et représente une grande *Crucifixion* à quatre (ou cinq) personnages dont seule la figure de Jean (fig. 1) et très partiellement celle du

¹ Pour l'histoire de Ninfa, voir : G. TOMASSETTI, *La Campagna romana, antica, medioevale e moderna*, II. *Via Appia, Ardeatina ed Aurelia*. Rome, Loescher, 1910 ; nouvelle édition, Banco di Roma, 1975, pp. 459-475 ; G. CAETANI, *Domus Caietana*, Sancasciano Val di Pesa, I₁ et I₂, 1927, II, 1933 ; G. MARCHETTI-LONGHI, *Ninfa nella Regione pontina*, dans *Palladio*, XIV, 1964, fasc. I-III, pp. 3-27 où l'on trouvera mention des sources anciennes.

² Ces deux datations, nuancées pour chaque monument, sont celles auxquelles j'aboutis dans l'étude que je suis en train d'achever sur les peintures des églises de Ninfa.



Fig. 1. Ninfa, S. Pietro : Jean dans la Crucifixion, déb. XIV^e s. ?.

(Photo Hadermann)



Fig. 2. P. CAVALLINI, Philippe du Jugement dernier de S. Cecilia in Trastevere (d'après Toesca).

Christ permettent de juger du style et de la qualité de l'œuvre. La monumentalité et la simplicité de celle-ci, la subtilité du modelé et sa suprématie sur le graphisme inscrivent cette peinture dans le courant novateur de l'art italien de la fin du Dugento et du début du Trecento. La sérénité qui se dégage du personnage de Jean, la douceur des courbes qui construisent sa silhouette, l'arrondi des formes en général évoquent, en outre, plus particulièrement l'art d'un Pietro Cavallini et de son atelier³. Le décolleté, la poitrine et les manches traités en courbes et en volumes souples et paisibles, les plis laineux du manteau rouge travaillés en larges coups de pinceau modelant les ombres et les lumières du pourpre sombre à l'ocre clair pour traduire les valeurs tactiles et jusqu'aux mains, délicatement ombrées mais un peu molles, comme sans ossature, appellent la comparaison avec les figures du Jugement dernier de S. Cecilia in Trastevere, à Rome (vers 1290) (fig. 2). Il en est de même des cernes importants, surajoutés au modelé, qui peuvent procéder de la technique du mosaïste.

Le nimbe cannelé pourrait également être mentionné mais il est assez courant à l'époque. La suavité du modelé caractérise aussi le rendu de l'anatomie très fragmentaire du Christ et le traitement de son périzonium.

L'ensemble est fortement détérioré mais il ne semble pas qu'il y ait eu une évocation de paysage ou de lointain. Quelques éléments floraux entre le Christ et Jean suggèrent plutôt une sorte de plan de pose au devant duquel les personnages se situent dans toute leur ampleur. La corporité de ces figures inscrites dans un espace comparable à celui d'un relief évoque les compositions de Cavallini comme la mosaïque de Bertoldo Stefaneschi à S. Maria in Trastevere (1290) ou la lunette de la tombe du cardinal Matteo d'Acquasparta (†1302) à S. Maria d'Aracoeli.

La *Crucifixion* de S. Pietro n'est pas la seule peinture de Ninfa qui peut susciter des rapprochements avec l'art de Pietro Cavallini mais elle semble avoir été l'une des meilleures. Une *Nativité* détachée de l'église S. Salvatore et conservée au Château de Sermoneta⁴ ainsi qu'à S. Pietro même, les restes d'épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste⁵ peuvent également, par leur conception de l'espace et du modelé mais aussi par certains détails, faire penser aux créations d'un Cavallini.

³ Sur Pietro CAVALLINI, on consultera : P. TOESCA, *Pietro Cavallini*, Milan, Amilcare Pizzi, 1959 ; G. MATTHIAE, *Pietro Cavallini*, Rome, 1972 ; P. HETHERINGTON, *Pietro Cavallini : a study in the art of late Medieval Rome*, Londres, Sagittarius Press, 1979.

⁴ Le Centre international d'études pour la Conservation et la Restauration des Biens culturels, de Rome, à l'initiative de son sous-directeur M. Paul PHILIPPOT, a fait détacher de 1968 à 1971 les meilleurs fragments des peintures murales de Ninfa. Ceux-ci sont, depuis lors, conservés au château de Sermoneta, propriété de la famille Caetani.

⁵ Le *Banquet d'Hérode* et la *Décollation de saint Jean-Baptiste*, encore partiellement visibles aujourd'hui, sont parmi les rares peintures de Ninfa à avoir été reproduites par un dessin de Maria Barosso, artiste et archéologue italienne, dans l'ouvrage de G. CAETANI, *op. cit.*, I, p. 119.

Ces œuvres sont trop dégradées pour permettre de pousser très loin les comparaisons mais on peut toutefois noter que l'hypothèse de la participation de l'atelier de Pietro Cavallini — dont la production fut abondante, on le sait — à un embellissement des églises de Ninfa au début du XIV^e siècle n'est pas à exclure. C'est le moment de la gloire de Pietro Caetani, c'est-à-dire un moment de contacts étroits entre Ninfa et Rome. Le neveu du pape entreprit de nombreux travaux dans sa résidence-place forte ; le castello et sa haute tour en sont encore témoins. L'ajout de peintures murales dans l'église qui fut probablement celle de son saint patron a pu se faire également sous son règne. S'il en était ainsi, ce deuxième décor de S. Pietro de Ninfa daterait d'avant 1308, année de la mort de Pietro Caetani et de l'activité de Pietro Cavallini à Naples (*).

(*) Je profite de cette première publication sur les peintures de Ninfa pour remercier très chaleureusement M. Paul Philippot qui m'a fait connaître ces œuvres et Sir Howard qui m'a aimablement accueilli dans son domaine.

EN MARGE DES EXPOSITIONS MÉDICIS. PEDRO MACHUCA ET LÉONARD DE VINCI

NICOLE CRIFO-DACOS

L'un des mérites de l'exposition *Il primato del disegno*, organisée l'an dernier au Palais Strozzi dans le cadre des manifestations médicéennes, a été certainement de reposer à l'attention des spectateurs et des historiens de l'art des pièces parfois mal connues, même si la sélection qui en avait été opérée et les attributions qui en avaient été données n'étaient pas toujours convaincantes et, du point de vue historique, ne fournissaient pas un panorama équilibré des différents courants qui se développèrent à Florence au XVI^e siècle¹.

Dans la première salle, en guise d'introduction au thème même qui avait été retenu — celui de l'art après le retour des Médicis de l'exil en 1512 — étaient exposées des œuvres de la première décennie qui fournissaient les prémisses du sujet. Parmi celles-ci, à propos de Léonard de Vinci, deux copies évoquaient la *Bataille de l'étendard*.

On sait que les Florentins avaient chargé leurs deux maîtres alors les plus célèbres, Léonard puis Michel-Ange, de peindre sur les murs de la Salle du Conseil du Palais-Vieux des épisodes illustrant les victoires célèbres qu'ils avaient remportées au XIV^e et au XV^e siècle. Le thème, destiné à commémorer les vertus civiques de la République, avait été mis au point par son secrétaire, Machiavel. Léonard, d'abord, fut chargé d'illustrer la *Bataille d'Anghiari*, au cours de laquelle en 1440 les Florentins défirent les Milanais et leur condottiere Niccolò Piccinino, et plus précisément le moment décisif où les combattants s'affrontèrent pour la possession de l'étendard. A Michel-Ange on confia ensuite l'évocation de la *Bataille de Cascina*, qui en 1364 avait

¹ *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno*. Florence, 1980 (*Consiglio d'Europa, 16.ma Esposizione Europea di Arte, Scienza e Cultura*). Le catalogue, en outre, a subi des coupures décidées au dernier moment par l'éditeur et les textes des différents spécialistes ont été tronqués arbitrairement, de sorte que la lecture en apparaît malaisée.

opposé les Florentins aux Pisans. Ceux-ci les surprirent alors qu'en pleine chaleur ils se baignaient dans l'Arno ; mais les soldats, alertés, se revêtirent à la hâte et réussirent à mettre l'ennemi en déroute.

Les deux cartons furent exécutés entre 1504 et 1505/6. Aussitôt après, sans avoir, semble-t-il, commencé la peinture, Michel-Ange renonça à l'entreprise. Léonard, par contre, s'attela à la tâche en juin 1505. Il ne se résolut cependant pas à recourir à la fresque et voulut expérimenter une technique nouvelle, basée sur une recette transmise par Pline. La fixation des couleurs à l'huile lui posa des problèmes et après avoir exécuté à peine une partie de l'épisode central, découragé, il abandonna définitivement lui aussi. Très vite la peinture se détériora et ce qu'il en subsistait fut couvert à la fin des années 1560 par Vasari, lorsque celui-ci fut chargé de reprendre la décoration de la salle.

A défaut des peintures, les cartons connurent aussitôt une célébrité générale et de partout les artistes accoururent pour les voir et les étudier. A propos de la *Bataille de Cascina* Cellini va jusqu'à parler d'« école du monde », et effectivement, par leur résonance ils acquièrent une importance fondamentale pour la formation de la « manière » ou, selon un terme moins exact mais plus répandu aujourd'hui, du maniérisme. L'intérêt qu'ils suscitèrent provoqua d'ailleurs leur dégradation ; ils furent tellement manipulés que bientôt ils tombèrent en lambeaux et disparurent définitivement. Il était donc tout indiqué d'évoquer la *Bataille de l'étendard* au début de l'exposition médicéenne et pour ce faire on avait retenu les deux copies conservées à Florence, appartenant l'une aux Offices (fig. 1) et l'autre au musée Horne ².

Pour la reconstitution de l'œuvre de Léonard, la difficulté majeure consiste dans le fait qu'à part les dessins préparatoires, le maître en avait laissé trois phases différentes, dont chacune a pu servir de point de départ aux copistes. Avant d'exécuter le carton, à titre expérimental, il avait en effet peint un modèle sur bois qui a disparu lui aussi. L'ironie du sort veut que la *Bataille d'Anghiari*, qui, si elle avait été finie, aurait été l'une des œuvres maîtresses de la Renaissance, n'est plus connue que par une abondance de documents, tant figurés qu'écrits. Par les comptes du Grand Conseil on connaît jusqu'au prix payé pour le bois du panneau ou pour la farine qui devait servir à coller et à unir les différentes parties du carton. Récemment même, Pedretti a retrouvé dans un des manuscrits le Madrid ce texte de Léonard en personne relatant sa première journée de travail dans la Salle du Grand Conseil. Et dans l'accumulation de calamités qu'il décrit, on ne peut s'empêcher de voir un présage au sort néfaste qu'allait connaître la peinture : « Le 6 juin (1505), vendredi, sur le coup de treize heures, je commençai à mettre en couleurs au palais. Juste au moment de poser le pinceau, le temps se gâta et la cloche battit le rappel pour réunir les hommes à l'assemblée ; le carton se défit, l'eau se renversa et le broc

² *Ibid.*, n° 252, p. 130. Florence, Musée des Offices, en dépôt au Palais-Vieux, bois, 86 cm. × 144 ; Florence, Musée Horne, toile, 154 cm. × 212.

dans lequel on l'apportait se brisa, et aussitôt le temps se gâta et jusqu'au soir il tomba une pluie énorme et il fit noir comme la nuit »³.

Nombreux sont les auteurs qui ont apporté leur contribution à la tâche ingrate de tenter de reconstituer la *Bataille de l'étendard*. Après les jalons marqués par Köhler, Suter, Wilde, Gould et bien d'autres, Isermeyer a donné un état de la question qui s'avère très précieux et clarifie les données du problème⁴. Le panneau expérimental peint de Léonard est connu par la gravure de Lorenzo Zacchia, dont la légende précise d'ailleurs qu'elle reproduit la « tabella propria Leonardi Vincii manu picta »⁵. De ce même modèle dériveraient le premier dessin de Rubens d'après l'œuvre de Léonard, perdu mais attesté par une copie conservée à La Haye, et ensuite celui, très célèbre, du Louvre⁶. Entretemps le panneau aurait été encadré et ainsi s'expliquerait que par rapport à la gravure, la composition y apparaît amputée sur les quatre côtés.

Quant au carton, on en aurait gardé le reflet dans une copie peinte au Cinquecento qui faisait partie au siècle dernier de la collection Timbal, à Paris, mais dont on avait ensuite perdu la trace. Les nombreuses variantes qu'on y décèle dans les vêtements, les armes et la position des personnages ne peuvent s'expliquer en effet par la seule initiative de l'auteur et doivent remonter à un original différent, qui ne peut qu'être le stade intermédiaire entre le panneau et la peinture murale⁷. Cette dernière, enfin, serait reproduite dans le tableau des Offices récemment exposé, qui effectivement, ne montre pas toute la

³ « Addj 6 di gugno (1505) invenerdj altocho / delle 13 ore comjcaj acolorire in / palazo. nel qual puto del posare il pennelo si guasto il tēpo essono abā/cho richiedendo li omjnj aragone il / cartone sistracco lacqua siveroso eru / pesi ilvaso dellacqua chessi portava / esubito siguasto il tempo eppiove insino assera acqua gradjssima / estette il tempo come notte ». Voir la publication du texte avec un commentaire très détaillé dans C. PEDRETTI, *Leonardo da Vinci inedito. Tre saggi*. Florence, 1968, pp. 53-66.

⁴ Chr. A. ISERMEYER, *Die Arbeiten Leonardos und Michelangelos für den grossen Ratsaal in Florenz. Eine Revision der Bild- und Schriftquellen für ihre Rekonstruktion und Geschichte*, in *Studien zur Toskanischen Kunst (Festschrift für L.H. Heydenreich zum 23. März 1963)*. Munich, 1964, pp. 83-130, avec la bibliographie du problème et la liste des documents d'archives et des textes qui s'y rapportent.

⁵ Reproduit notamment dans ISERMEYER, *op. cit.*, p. 92, figg. 5 et 6, avec la reconstitution de la composition encadrée.

⁶ *Ibid.*, p. 93, figg. 7-8 ; J. MÜLLER HOFSTEDE, in *Peter Paul Rubens. 1577-1640. Katalog I. Rubens in Italien. Gemälde, Ölskizzen, Zeichnungen, Triumph der Eucharistie, Wandteppiche aus dem Kölner Dom*, Cologne, 1977, p. 150, fig. K 9,1 et K 9,2.

⁷ Bois transposé sur toile, 72 cm. × 84. Vente Palais d'Orsay, mardi 21 novembre 1978, n° 38 ; vente Nouveau Drouot, mercredi 29 octobre 1980. Le panneau avait été publié au siècle dernier par J.P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the Original Manuscripts*, I, Londres, 1883, p. 336. Il avait ensuite disparu de la circulation. On en connaissait cependant une gravure très fidèle, exécutée vers 1870 par G. Haussoullier (reproduite par ISERMEYER, *op. cit.*, p. 85, fig. 2) et une vieille photographie (publiée par K.Fr. SUTER, *A Copy in Colour by Rubens of Leonardo*, in *Burlington Magazine*, 56, 1930, p. 264, fig. A. Le même auteur en avait ensuite repris l'examen dans sa publication d'ensemble sur la *Bataille d'Anghiari, Das Rätsel von Leonardos Schlachtenbild*. Strasbourg, 1937.

composition⁸. Par rapport au panneau expérimental et au carton, il y manque essentiellement le guerrier tombé à gauche et une partie du cavalier de droite ; seule la tête en est peinte, tandis que le reste du corps est évoqué seulement au trait. La composition, en outre, est coupée nettement dans la partie inférieure, amputant les pattes d'un cheval ainsi que la main et la tête des deux combattants. Manque enfin l'arme que devrait brandir celui qui est à genoux sur son adversaire. Pour Isermeyer ces lacunes s'expliqueraient par le fait que la copie aurait été exécutée quand la paroi avait été encadrée de boiseries, en 1513, ainsi qu'en témoignent les comptes des travaux de menuiserie exécutés pour sauvegarder ce qui subsistait de la surface peinte⁹.

Malgré la quantité de matériel réunie par Isermeyer, bien des points restent à éclaircir. L'auteur n'a d'ailleurs pas tenu compte de toutes les copies, même pour le XVI^e siècle. Il est vrai qu'en partant de ses conclusions, on n'éprouve pas de difficultés à préciser que la toile Horne dérive, comme les dessins de Rubens, du panneau de Léonard encadré et qu'une autre version, le panneau Doria, aujourd'hui à New York, qui comprend à peu près les mêmes éléments que celui des Offices, reproduit également la peinture murale inachevée¹⁰. Entretemps la copie Timbal a reparu et l'examen qu'on peut en faire vient confirmer les conclusions d'Isermeyer sur sa dérivation du carton¹¹.

Ce n'est là cependant qu'un point secondaire. Le problème essentiel est que les copies ont servi presque uniquement à la reconstitution de l'œuvre de Léonard, sans être considérées comme des œuvres autonomes. Les auteurs sont toujours partis de la conviction qu'elles étaient fidèles et, de ce fait, leur ont refusé, ne fût-ce qu'inconsciemment, toute possibilité d'interprétation de l'original. L'on se trouve en présence d'un phénomène comparable à celui qui s'est produit jusqu'au XIX^e siècle avec les sculptures romaines, qui n'étaient examinées que dans la mesure où elles reflétaient des originaux grecs disparus. L'ouvrage classique de Furtwängler est symptomatique à ce sujet.

Seul Rubens a fait exception, et les copies qu'il a laissées de la *Bataille* ont toujours joui d'un statut particulier. Au dire de bien des historiens de l'art, lui seul aurait réussi, malgré les audaces de ses transpositions très personnelles, à recréer une œuvre comparable à son modèle par la force et la fougue, de sorte que pour illustrer le chef-d'œuvre perdu de Léonard, plutôt qu'aux copies du XVI^e siècle, c'est à l'une de ses versions qu'on préfère recourir. Il est vrai que

⁸ Publié d'abord par K. FR. SUTER, *The Earliest Copy of Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari*, in *Burlington Magazine*, 55, 1929, pp. 181-188.

⁹ « A Francesco di Chapello legnaiuolo lire 8 sol. 12 picc. per braccia 43 dasse di 0/3 (terzo) dalbero, levo Riniero Lotti; disze per armare intorno le figure, dipinte nella sala grande della guardia di mano di Lionardo da Vinci, per difenderle, che le non sieno guaste, a sol. 4 il braccio... ». (ISERMEYER, *op. cit.*, p. 90 et document XVII, p. 126).

¹⁰ Bois, 115 cm. × 85. PEDRETTI, *op. cit.*, pp. 79-86, avec une planche en couleurs de l'ensemble et de nombreux détails en couleurs, figg. 44, 45, 62, 65, 68, 71, 73. Les illustrations comprennent aussi de nombreuses photos des copies des Offices et du musée Horne et une ample documentation iconographique de la *Bataille d'Anghiari*, dont les croquis de Léonard.

¹¹ Voir note 7.

Rubens a eu un rapport particulier avec la *Bataille de l'étendard*, sur laquelle il est revenu plusieurs fois. Dans le stade final qu'il en a donné, le panneau aujourd'hui à l'Académie de Vienne, il a été jusqu'à bouleverser profondément le sens de la composition en décidant de l'issue du combat qui, dans la conception de Léonard, était encore incertaine ¹².

Même si les autres copies n'ont pas modifié aussi profondément le sens de l'œuvre, certaines d'entre elles n'en sont pas moins d'une haute qualité et sont loin de mériter l'indifférence avec laquelle on les a traitées. Dans un récent essai cependant, peu après l'exégèse éblouissante qu'il avait donnée du passage de Léonard cité plus haut, Pedretti a consacré à l'une d'entre elles un examen détaillé. Il s'agit du panneau Doria. On a vu déjà qu'à quelques variantes près, il reproduit la même phase de la composition que celui des Offices et dérive donc également de la peinture murale ¹³. Dans la copie des Offices manque cependant le guerrier qui mord la poussière, à gauche, sous le cheval, selon la même iconographie que sur les monnaies impériales romaines. De surcroît, un sabot de cheval n'est peint qu'à moitié, les pattes de celui du centre sont amputées plus haut, de même que le guerrier qui va recevoir l'estocade. Enfin, sur le panneau Doria on ne distingue pas la silhouette du cavalier de droite qui, dans la version des Offices, a le contour esquissé. Pedretti souligne pourtant que ce trait n'ajoute rien à la composition et s'avère même inexact, puisqu'on n'y voit pas le manteau flottant qui apparaît sur la gravure de Zaccchia. Du point de vue strict de la composition, le panneau Doria se caractériserait donc par une fidélité irréprochable au modèle.

Le savant aboutit à la même conclusion pour ce qui est du rendu et montre comment ce serait le panneau Doria qui, grâce à l'intelligence de son auteur, permettrait la lecture la plus précise de l'œuvre. On note clairement, en effet, les axes complexes de la composition, et en particulier la torsion violente du cavalier de gauche, qui en est le pivot. Ce mouvement est souligné et repris en sourdine par l'ornementation lourde et rutilante de l'armure, depuis les rangs de perles du casque jusqu'aux coquillages des épaulières et au bélier du plastron, qui évoquent sans doute la barbarie du combattant et s'opposent à l'habillement des Florentins, dont le profil se découpe sous le casque typique, orné de plumes et de grotesques. Il n'est pas jusqu'aux torsades de l'épée ou aux hélices des nautilus de la cuirasse qui n'évoquent les dessins dans lesquels Léonard a fixé des recherches analogues sur les courants en tourbillon ou en spirale de l'air et de l'eau. La grimace, enfin, qui contracte le visage en un rictus bestial, et la lueur cruelle qui anime le regard ajoutent une note ultime à la sauvagerie de la mêlée.

De l'analyse pénétrante à laquelle Pedretti soumet les autres figures, le panneau Doria apparaîtrait également comme le reflet le plus sensible du modèle perdu. Le guerrier au béret rouge aurait gardé, dans le visage hurlant,

¹² Publié par SUTER, *A Copy in Colour...*, *op. cit.*, qui a été le premier à attribuer l'œuvre à Rubens. Plus récemment, voir la reproduction en couleurs dans MÜLLER HOFSTEDE, *op. cit.*, K 9.

¹³ Voir note 10.

la force expressive du dessin autographe de Budapest ¹⁴ et, bien que Léonard n'eût pas encore peint la dague du coup de l'estocade, le groupe du corps-à-corps n'aurait rien perdu de son intensité expressive.

S'il est vrai que l'éventail de ces qualités ferait de la copie Doria l'exemplaire le plus fidèle à la peinture murale, pour Pedretti cela signifie aussi qu'elle serait la meilleure en qualité. La démarche de l'auteur finit donc pas rejoindre celle de ses prédécesseurs, engagés toujours dans la « récupération » hypothétique du prototype. Et l'auteur de proposer de la situer aux alentours de 1515 et, après avoir été jusqu'à évoquer le nom de Raphaël, de l'attribuer à quelque jeune Florentin actif au cours de ces années.

Le savant ne s'est pas arrêté là. Hanté par l'exigence de retrouver coûte que coûte l'original, il est revenu sur la question quelques années plus tard, avec la conviction cette fois que le panneau Doria ne serait pas une copie mais une œuvre autographe de Léonard, et précisément le panneau expérimental, qu'il aurait également laissé inachevé ¹⁵.

Une fois de plus le processus de la pensée de l'éminent spécialiste se révèle caractéristique du manque d'intérêt accordé à la valeur intrinsèque des copies. Or il est évident que le panneau Doria ne peut constituer le modèle expérimental que Léonard a peint. A part le fait qu'aucun motif ne pouvait l'induire à laisser un modèle dans un état d'inachèvement aussi brutal, la copie des Offices ne peut s'expliquer que par le désir de reproduire avec amour une œuvre interrompue, comme on l'aurait fait avec un antique ¹⁶. En dépit de l'analyse très précise de Pedretti, la qualité même de l'œuvre s'oppose à sa deuxième théorie. Et à ce point, il convient de réexaminer le panneau Doria en même temps que celui des Offices, relégué un peu trop rapidement par l'auteur. Il est vrai qu'il s'est penché sur le premier quand celui-ci venait d'être restauré et qu'il pouvait en donner force détails en couleurs, alors que le deuxième est toujours très assombri et attend encore d'être nettoyé.

Pour en revenir d'abord au problème des rapports avec la peinture, la coupure brutale de la composition dans le panneau des Offices semblerait fournir un argument en faveur de la fidélité de ce dernier, de même que les détails du

¹⁴ Reproduit dans PEDRETTI, *op. cit.*, fig. 42.

¹⁵ C. PEDRETTI, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*. Berkeley-Los Angeles, 1973, pp. 84-87. Il semble cependant que dans un livre plus récent, *Leonardo*, Milan, 1979, à la légende de la pl. 34, l'auteur repropose la théorie du panneau autographe de Léonard avec un doute : « una tavola di saggio dell'episodio centrale... è ricordata dalle fonti, e potrebbe identificarsi nel dipinto della raccolta Doria a Genova... ».

¹⁶ PEDRETTI, *Leonardo da Vinci inedito...*, *op. cit.*, ne croit pas que l'interruption de la peinture dans la partie inférieure soit due à la présence d'une protection en bois et pense plutôt qu'elle montre l'état de la peinture quand Léonard en a abandonné l'exécution. La question, me semble-t-il, ne peut pas être résolue avec les éléments dont on dispose pour le moment. S'il paraît étonnant qu'on ait masqué le bord de la composition, il est tout aussi peu vraisemblable que Léonard ait procédé dans l'exécution de la peinture en suivant une ligne horizontale aussi systématique, sans tenir aucun compte de l'ensemble de chacun des éléments. L'hypothèse d'une boiserie reste donc la plus probable, même s'il est difficile d'en proposer une explication satisfaisante.

sabot et du cavalier laissés partiellement au trait. Quant à la lacune la plus évidente, celle du guerrier tombé sous le cheval, elle se justifierait plutôt par l'exigence de sauvegarder l'équilibre de la composition d'ensemble, que sa présence aurait compromise, d'autant plus qu'exécuté seulement en partie, il formait une masse peu heureuse. Sur le panneau Doria avait été réservée une large marge, de sorte que le soldat étendu pouvait y trouver place sans nuire à l'ensemble. On en vient à penser que chacune des deux copies comprendrait certains éléments fidèles et d'autres qui ne le seraient pas et qu'en fait, leurs auteurs respectifs auraient travaillé selon une méthode assez proche, mais en partant d'une formation et d'une culture différentes. Celui du panneau Doria, capable de mieux centrer, serait issu d'un milieu assez apte à assimiler la complexité de la composition de Léonard. Dans certaines inflexions, cependant, il se révèle moins proche du maître que l'autre artiste. Le cheval dressé dont l'œil luisant trahit l'emballement, n'a rien gardé des subtilités du clair-obscur, que l'on peut apprécier au contraire sur le panneau des Offices. La même observation vaut pour le Milanais que dans la peinture murale Léonard a voulu représenter sans jambières ni chausses, sans doute pour mieux l'assimiler à un barbare, dans l'affrontement mythique avec les Florentins. Alors que sur le panneau Doria la jambe est inerte, sur celui des Offices elle serre la monture d'un mouvement nerveux qui souligne les ombres de la musculature tendue.

On ne peut pas affirmer non plus que le panneau Doria ne finisse par révéler quelques traits personnels de son auteur, comme il advient toujours dans le processus de la copie. Pour autant qu'on puisse en juger par la confrontation des différentes versions et surtout par celle des œuvres autographes de Léonard, les torsades de la poignée de l'épée, mais surtout les manteaux qui claquent, les crinières et les queues des chevaux qui ondoient légèrement au gré du vent témoignent d'une certaine complaisance pour la stylisation graphique. L'ensemble de la mêlée semble d'ailleurs réglé comme pour une chorégraphie, et je ne m'étonnerais pas que la violence originelle en ait été atténuée. Pedretti, dans son bel essai, avait été jusqu'à évoquer le nom de Raphaël. Et, effectivement, l'atmosphère lumineuse dans laquelle baigne la bataille semble émaner de son milieu. Les visages en pointe, enfin, évoquent un élève de Raphaël qui est originaire précisément de Florence, Perin del Vaga. Pour s'en convaincre, les rapprochements les plus frappants que l'on peut établir sont sans doute avec les fresques qu'on peut lui attribuer dans les Loges de Raphaël au Vatican. Le profil du guerrier qui mord la poussière, sur la gauche du panneau Doria, c'est-à-dire celui qui semble le moins soumis aux contraintes de la copie, est le même que celui du jeune David qui tue Goliath. Et les chevaux qui mènent le char de David rappellent étrangement ceux de la *Bataille de l'étendard*, jusque dans la frayeur du regard et les plis de la nuque ¹⁷. En proposant

¹⁷ N. DACOS, *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*. Rome, 1977, pl. XLIII a et XLIV a. Les comparaisons pourraient, bien entendu, être multipliées. Sur le panneau Doria, la crinière du cheval ondoie avec la même souplesse que la chevelure de Zaleukos sur la

un Toscan aux alentours de 1515, Pedretti avait donc vu juste. Je préciserais plutôt fin 1516 ou 1517. Mais sur ce point je reviendrai un peu plus loin.

Si l'on reprend maintenant l'analyse du panneau des Offices (fig. 1), il est évident qu'il révèle une culture très différente. Et c'est sans doute cette distance vis-à-vis de Léonard qui a empêché Pedretti d'en apprécier la qualité. Le groupe forme une masse plus compacte, mais le mouvement des hommes et des animaux semble suspendu. L'impression est celle d'une mêlée dont l'action aurait été immobilisée dans l'espace comme l'image d'une caméra qui aurait été arrêtée. Et l'absence totale de paysage — due bien sûr à l'inachèvement de la peinture murale — vient accentuer l'isolement dans l'espace, de sorte que la peinture acquiert un je ne sais quoi d'irréel, de spectral. Chevaux et hommes, en outre, sont traités en volume, comme s'il s'agissait de sculptures, modelées avec finesse mais sans détail, et polies ensuite comme des pierres dures. Les visages révèlent cette même manière de travailler par plans comme dans le bois. Or, à propos du guerrier milanais, Pedretti avait pensé à un mascarón ligneux, révélant une fois de plus la justesse de son intuition première. On ne peut cependant considérer pour autant ces facies comme inexpressifs, et c'est là que, dans son essai, le bât blessait. Les visages rayonnent au contraire d'une force contenue, plus virulente que sur le panneau Doria. Avec la passion sourde qu'ils trahissent dans leur rictus convulsé, le cavalier qui tente de s'emparer de l'étendard et celui qui laisse échapper un cri dans l'angoisse de se voir asséner le coup de grâce trahissent un accent qui n'est ni florentin ni même italien. Une caractérisation aussi intense, qui révèle une grande originalité, se retrouve dans deux tableaux du Tolédan Pedro Machuca. L'un des damnés de la *Vierge du suffrage*, du musée du Prado (figg. 2 et 4), a le visage déformé par le même mouvement que le cavalier de gauche de Léonard, et bien deux des spectateurs de la *Pentecôte* du musée de Ponce, à Porto Rico (fig. 3), sont frappés d'épouvante comme le guerrier qui, sur la composition de Léonard, hurle avant d'être achevé.

Jusqu'en 1953 l'activité picturale de Pedro Machuca était très mal connue. Le nom de l'artiste était lié surtout à la construction de l'Alhambra de Charles-Quint, à Grenade, qui en fait l'un des très grands architectes de la Renaissance. Mais on ne connaissait de lui que quelques tableaux dispersés dans les églises d'Andalousie ; son œuvre n'avait jamais été traitée dans son ensemble et n'avait pas la place qui lui revient en histoire de l'art. C'est alors que Roberto Longhi publia son article sur les deux maîtres espagnols qui avaient eu aux côtés des Italiens un rôle de premier plan dans la formation de la manière italienne¹⁸.

fresque aujourd'hui aux Offices, provenant du Palais Baldassini (reproduite notamment dans M.V. BRUGNOLI, *Gli affreschi di Perin del Vaga nella cappella Pucci. Note sulla prima attività romana del pittore*, in *Bollettino d'arte*, 48, 1962, p. 337, fig. 10. Mais cette peinture fait partie d'un cycle légèrement postérieur, exécuté vers 1520-1522, de sorte que les fresques des Loges restent le rapprochement le plus valable du point de vue chronologique.

¹⁸ R. LONGHI, *Comprimari spagnoli della maniera italiana*, in *Paragone*, 43, 1953, pp. 3-15, republié maintenant dans ID., *Opere complete*, IX. « *Arte italiana e arte tedesca* » con altre congiunture fra Italia ed Europa. 1939-1969. Florence, 1979, pp. 51-61.



Fig. 1. P. Machuca, copie de la *Bataille d'Anghiari*. Florence, Palais-Vieux.

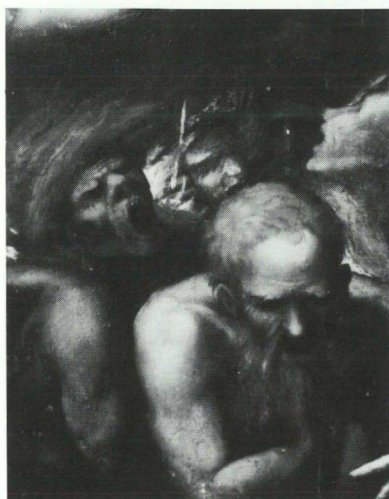


Fig. 2. P. Machuca, *Vierge du suffrage*, détail. Madrid, Prado.

Fig. 3. P. Machuca, *Pentecôte*, détails. Ponce (Porto Rico), Museo de Arte.



Fig. 4. P. Machuca, *Vierge du suffrage*. Madrid, Prado.

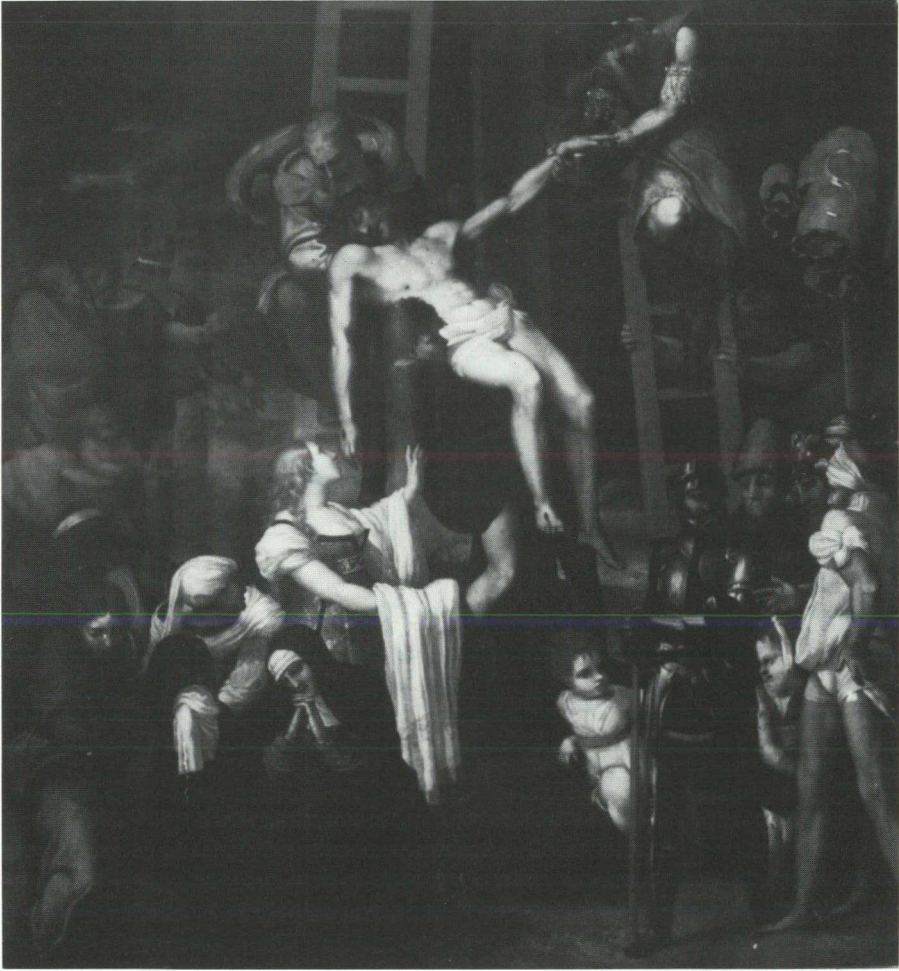


Fig. 5. P. Machuca, *Déposition*. Madrid, Prado.

L'essai, qui modifia profondément l'histoire de la « manière » tant italienne qu'espagnole, est caractéristique du mouvement de renouveau profond que Longhi imprima aux études d'histoire de l'art, y jouant un rôle comparable à celui de Ranuccio Bianchi Bandinelli pour l'archéologie. Ces deux protagonistes de la culture italienne, que ne séparaient qu'une dizaine d'années, avaient d'ailleurs en commun une partie de leur formation première, et notamment l'apport de l'école viennoise. Ils contribuèrent en outre à combattre le conformisme académique et dans cette optique participèrent activement à la vie politique, même si Bianchi Bandinelli s'y engagea davantage que son aîné.

Dès ses écrits de jeunesse, à partir de 1912, Longhi a toujours ouvert des perspectives en travaillant hors des sentiers battus, et pour un arc de temps qui

va du Moyen Age au début du XX^e siècle, il a révolutionné l'histoire de la peinture ¹⁹. Le maître commençait par faire table rase des discours rhétoriques si fréquents au siècle dernier et partait de l'examen visuel de l'œuvre — un examen lent, attentif, détaillé et global à la fois. Sa méthode était loin cependant de se limiter à celle d'un simple connaisseur car, s'appuyant sur une compétence historique très approfondie, ses observations acquéraient aussitôt une dimension beaucoup plus large et avaient des répercussions non seulement sur la vision de l'œuvre d'un artiste, mais aussi sur celle d'une génération, d'un mouvement ou des relations qui pouvaient les unir. A partir de 1943, surtout à côté de la production de Longhi s'inscrivirent les travaux de ses élèves dans la revue *Proporzioni*, qu'il fonda, puis, à partir de 1950, dans *Paragone*.

C'est dans cette revue que fut publié l'essai sur les deux Espagnols venus se former en Italie. Il s'y étaient rendus comme, pendant tout le XVI^e siècle, l'ont fait de très nombreux artistes des Pays-Bas que l'on désigne généralement sous l'appellation de *romanistes*. Mais à la différence de la plupart de ces derniers, les deux Espagnols avaient dominé très rapidement la culture italienne, l'avaient assimilée à un degré que les Flamands n'ont atteint que très rarement et, comme le montra Longhi, ils avaient été probablement jusqu'à prendre une part active à la formation de la « manière », d'égal à égal avec les Italiens.

Le premier était Alonso Berruguete, fils de ce Pedro bien connu en Belgique, puisqu'il alla travailler à Urbino en compagnie de Piero della Francesca et de Juste van Wassenhove, c'est-à-dire Juste de Gand. Avant de devenir le grand sculpteur de Castille, Alonso prit à son tour le chemin de l'Italie, où il resta une dizaine d'années, de 1508 à 1518 environ, à Rome et à Florence, et c'est comme peintre qu'il s'y forma avant tout. Longhi réussit à retrouver quelques-unes des œuvres qu'il avait exécutées lors de son séjour et à préciser les rapports qu'il avait entretenus avec ses contemporains. Quelques années avant que Berruguete ne regagnât sa terre natale, arriva Pedro Machuca. En 1953 le musée du Prado possédait de lui seulement une *Vierge du suffrage* provenant d'une collection de Spolète et portant au verso la signature de l'artiste et la date de 1517 (fig. 4) ²⁰. Partant de ce tableau, qui n'avait pas encore reçu d'exégèse adéquate, Longhi put en attribuer à l'artiste deux autres, une *Déposition* qui avait reçu différentes attributions dont celle à Lorenzo Lotto et qui depuis lors est entrée également au Prado (fig. 5), et une *Pentecôte* qui à l'origine devait former la prédelle d'un grand tableau d'autel qui a été acquis par le musée de Ponce, à Porto Rico (fig. 3).

C'est sur la base de ces trois œuvres que Longhi put reconstituer la culture de Machuca. L'on savait que l'artiste avait fait le voyage d'Italie et qu'en 1520

¹⁹ Voir maintenant les *Opere complete* de R. Longhi, en cours de publication chez Sansoni, à Florence. Sur la personnalité du maître, la bibliographie est déjà abondante. En dernier lieu, voir les communications à paraître dans les actes du colloque international *Roberto Longhi e il suo tempo*, en cours de publication.

²⁰ Reproduite en dernier lieu dans LONGHI, *Opere complete, IX, op. cit.*, pl. 94.

il était rentré en Espagne, la même année que s'y rendait le peintre florentin Jacopo Torni, dit l'Indaco. Les deux artistes avaient peut-être même fait le voyage ensemble. Ces informations émanaient d'une source digne de foi, puisqu'elles étaient données par le fils de Torni, Lazaro, qui devint espagnol et prit le nom de sa mère *de Velasco*. Longhi put préciser que le tableau le plus ancien du groupe était la *Vierge du suffrage*, dont l'origine spolétine fournissait un indice de la présence de l'artiste en Ombrie. Alors que dans ce tableau on avait cru à tort voir des rapports avec l'Italie du Nord et avec le Corrège, qui en 1517 n'avait pas encore atteint la maturité des œuvres dont on prétendait déceler un reflet, Longhi y reconnut entre autres des éléments dérivés des dernières *Stanze* de Raphaël, des Loges et de la Sixtine. C'est peu après, entre 1517 et 1520, c'est-à-dire au moment du retour en Espagne, que l'auteur situait la *Déposition du Prado*, et quelques années plus tard encore, la *Pentecôte*, où aux souvenirs romains des *Stanze* et des Loges se seraient mêlés ceux des tapisseries des *Actes des Apôtres* et de la chapelle Sixtine et s'ajouteraient aussi, pour ce qui est de Florence, des éléments des fameux cartons du Palais-Vieux, peut-être de celui de la *Bataille d'Anghiari*, mais en tout cas de celui de la *Bataille de Cascina*.

Depuis l'*apertura* de Longhi, l'« ouverture », pour reprendre le terme italien qui désigne une recherche brève modifiant la vision traditionnelle et ouvrant de nouveaux filons de recherche, plusieurs de ses élèves ont contribué à accroître de quelques numéros le catalogue des œuvres de Machuca, tant italiennes qu'espagnoles²¹. De mon côté, développant une suggestion émise par Longhi quelques années après son essai²², j'ai pu retrouver la présence de l'artiste à la *Loggetta* et aux Loges de Raphaël, montrant ainsi que l'artiste avait pris part directement aux travaux de l'atelier²³. Et il m'apparaît maintenant que cette intégration du Tolédan remonte à la grande entreprise des cartons de tapisserie, où dans leur exotisme et leur expressionnisme forcené, quelques détails au moins révèlent sa présence²⁴. Mais en dépit de ces additions l'idée que l'on se fait aujourd'hui du peintre reste floue et un essai général sur son œuvre manque encore.

Dans ce contexte, l'attribution à Machuca de la copie d'après Léonard permet de préciser l'itinéraire culturel de l'artiste. Dans la lunette de la *Loggetta* du Vatican où l'on reconnaît sa main, apparaît une culture uniquement

²¹ Notamment A. GRISERI, *Perino, Machuca, Campaña*, in *Paragone*, 87, 1957, pp. 13-21 ; ID., *Nuove schede di manierismo iberico*, *ibid.*, 113, 1959, pp. 33-35 ; ID., *Berruguete e Machuca dopo il viaggio italiano*, *ibid.*, 179, 1964, pp. 3-19 ; G. PREVITALI, compte-rendu à L.G. KALBY, *Classicismo e maniera nell'officina meridionale*, Naples, 1975, in *Prospettiva*, 4, 1976, pp. 51-55.

²² R. LONGHI, *Ancora sul Machuca*, in *Paragone*, 231, 1969, pp. 34-39 (republié maintenant dans ID., *Opere complete*, IX, *op. cit.*, pp. 69-72).

²³ DACOS, *op. cit.*, pp. 171-172 et pl. XXIII b.

²⁴ Je songe en particulier à deux têtes, l'une de la *Guérison du paralytique* (J. SHEARMAN, *Raphael's Cartoons in the Collection of Her Majesty the Queen and the Tapestries*, Londres, 1972, pl. 18) et l'autre du bourreau du *Sacrifice à Lystra* (*ibid.*, pl. 36).

raphaëlesque, basée notamment sur les fresques de la Farnésine ²⁵ et sur la Vierge de saint Sixte ²⁶. L'on est alors en 1516-1517 et rien ne révèle la trace d'un voyage à Florence. La situation est très différente dans la *Vierge du suffrage*. Il est vrai qu'en premier lieu saute aux yeux, une fois de plus, l'assimilation de l'art de Raphaël. Peut-être l'idée première de la composition remonte-t-elle aux œuvres florentines de l'Urbinate, comme la *Vierge au Grand-duc* ²⁷. Mais on y relève aussi des emprunts à des œuvres plus récentes telles que la *Madone de Foligno* ²⁸, dont l'artiste se serait inspiré également pour les nuées et les putti qui y volent. Par surcroît, la morbidesse léonardesque y est très évidente. Un tel élément constituait, il est vrai, une *koinè* de la culture toscoromaine; la *Vierge du Grand-duc* même en était imprégnée et Machuca allait en subir encore l'influence dans la *Vierge*, fort proche de celle du suffrage, qu'il allait peindre en 1520 pour la cathédrale de Jaén, où elle est toujours conservée ²⁹. D'autres éléments cependant dérivent de Florence d'une manière plus directe. Le thème de la *Vierge au lait*, qui intervient dans celui de la *Vierge du suffrage*, n'a pas été traité par Raphaël, alors que dans les mêmes années à Florence, Bugiardini notamment l'a illustré ³⁰. Bien qu'on ne connaisse pas l'origine de l'idée des putti qui retiennent le voile de part et d'autre de la composition, et qu'on ne peut définir comme un véritable baldaquin, peut-être l'artiste s'est-il inspiré des *Noces mystiques de sainte Catherine* d'Andrea del Sarto ³¹, dont il aurait retenu la position des deux figures. L'influence d'Andrea, qui est très nette dans un dessin que j'ai pu rendre à Machuca à un autre propos ³², n'est cependant pas essentielle dans le tableau. Le drapé de la robe, massé en plis lourds, dénote un goût un peu archaïque qui pourrait remonter à Ridolfo del Ghirlandaio. Bien que ce dernier n'était pas un artiste de pointe, Machuca a dû voir sans doute à Sainte-Marie Nouvelle la *Cappella del Papa*, que Ridolfo avait décorée avec Andrea Feltrini et le jeune Pontormo, et peut-être est-ce du *Couronnement de la Vierge* ³³ que l'artiste s'est inspiré pour le drapé et aussi pour le mouvement de l'enfant les bras levés, au centre du tableau.

Si l'on examine maintenant la partie inférieure de la composition, montrant les âmes du purgatoire recevant le lait de la Vierge, selon le thème du suf-

²⁵ Reproduit notamment dans S.J. FREEDBERG, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. Cambridge, Mass., 1961, fig. 230 et fig. 479.

²⁶ *Ibid.*, fig. 235.

²⁷ *Ibid.*, fig. 50.

²⁸ *Ibid.*, fig. 177.

²⁹ Reproduite notamment dans GRISERI, *Nuove schede...*, *op. cit.*, pl. 1, et dans J. HERNÁNDEZ PERÉRA, « *La Sagrada Familia* » de Pedro Machuca en la catedral de Jaén, in *Archivo español de arte*, 33, 1960, pp. 79-81 (avec la bibliographie antérieure à l'article d'A. Griseri).

³⁰ FREEDBERG, *op. cit.*, fig. 274.

³¹ *Ibid.*, fig. 310.

³² *Le Christ parmi les docteurs*, dessin conservé à Londres, au British Museum. Cf. N. DACOS, compte-rendu à K. OBERHUBER, *Raphael's Zeichnungen, IX. Entwürfe zu Werken Raphael's und seiner Schule im Vatikan, 1511/12 bis 1520*, in *Prospettiva*, 8, 1977, p. 71, fig. 4, et p. 72.

³³ FREEDBERG, *op. cit.*, fig. 592.

frage, la culture florentine s'y précise. Les nus révèlent des emprunts à Michel-Ange et plus particulièrement à la *Bataille de Cascina*³⁴, auxquels Machuca a uni peut-être des souvenirs de la Sixtine. L'on songe en particulier à l'écoinçon avec le serpent d'airain, dont certains profils ont dû rester marqués dans la mémoire de l'Espagnol³⁵. Mais l'emprise du maître se note de manière plus subtile dans le rendu des quatre figures que l'on découvre au loin, dans l'angle inférieur droit du tableau. Par leur format elles sont comparables à celles d'un dessin et, dans le traitement presque cubique des formes, elles semblent révéler la connaissance de la technique des petits croquis à la plume de Michel-Ange. A Florence, Machuca aurait donc eu l'occasion de fréquenter le maître d'assez près que pour pénétrer dans l'intimité de son atelier. Par ailleurs, à côté des souvenirs de celui qui jouissait déjà d'un prestige équivalent à celui des Antiques, le vieillard barbu vu de face révèle la connaissance du Rosso, un artiste plus jeune, qui était en train de modifier le cours de la peinture florentine et que Machuca a fréquenté sans doute plus simplement, en contemporain, en homme du même âge peut-être, qui n'inspirait pas la même distance, mais avec qui il était possible d'innover en commun.

En 1517, quand Machuca peignit la *Vierge du suffrage*, il venait donc d'enrichir sa formation d'un voyage à Florence. Ce séjour se situe au moment de la collaboration de l'artiste avec les élèves de Raphaël, qu'il a dû interrompre après la décoration de la *Loggetta*. A ce point, il convient de se rappeler qu'au cours des mêmes années Perino del Vaga avait exécuté la copie de la *Bataille d'Anghiari*. C'était bien un exercice typique tant pour le tout jeune homme qu'il était que pour l'étranger avide d'apprendre. Mais quand exactement Perino a-t-il peint le panneau ? Lui aussi avait travaillé à la *Loggetta* du cardinal Bibbiena et les figures qu'on peut lui attribuer dans cet ensemble³⁶, notamment celles des Parques, ne trahissent aucune trace de léonardisme. Dans les Loges, par contre, figures et chevaux révèlent naturellement le contact avec Léonard³⁷. Les deux artistes auraient-ils fait le voyage à Florence ensemble, ou du moins s'y seraient-ils fréquentés ? Perino y était chez lui et pouvait y introduire son compagnon. Tous deux, en tout cas, rentrent à Rome peu après et prennent part à la décoration des Loges. Alors que Perino y interviendra dès la neuvième travée et à partir de la suivante prendra probablement la direction des opérations, Machuca est présent plus tôt, dans la cinquième travée, et dans une seule fresque, la *Bénédiction d'Isaac*³⁸. Le visage courroucé du vieillard y est empreint de culture léonardesque et dérive sans doute de l'*Adoration des mages*, tandis que la coiffure de la mère, que celle-ci ne porte pas dans la fresque précédente et qui ne correspond nullement à la mise antiquisante des héros du cycle, pourrait s'expliquer par celle, très semblable,

³⁴ *Ibid.*, fig. 36.

³⁵ *Ibid.*, fig. 143.

³⁶ DACOS, *Le Logge...*, *op. cit.*, pp. 30, 186-189, 191-194 et 196-199, et planches correspondantes.

³⁷ Voir note 17.

³⁸ Voir note 23.

de l'un des guerriers de la *Bataille d'Anghiari*. Les passages d'ombres et de lumières qui caressent les visages de la mère et des deux spectateurs derrière elle témoignent également du souvenir de Vinci.

Doser la part exacte de l'interprétation de Machuca est évidemment difficile dans une telle fresque, où seule l'exécution lui revient. Le processus d'assimilation de la culture italienne se révèle plus clairement dans la *Déposition du Prado*, peinte peu après. L'analyse de cette œuvre est facilitée maintenant par la connaissance du dessin préparatoire, conservé au Louvre, qui a été déjà publié, mais dont on n'a pas tiré les conséquences qu'implique la comparaison avec la version peinte³⁹. On note bien entendu quelques variantes ; et les figures, en outre, sont plus nombreuses que sur le tableau. Mais là ne s'arrête pas le processus de modification. Il vaut la peine de souligner combien, par sa vision intellectuelle, le dessin est italien et déjà maniériste. Dans plusieurs figures, Joseph d'Arimathie, Nicodème et les deux barbus à côté du soldat, à droite, les rapports avec le Rosso y sont flagrants. Cette orientation est encore plus évidente dans le dessin de la *Déploration*⁴⁰ qui, au Louvre, fait pendant à celui de la *Déposition*, mais pour lequel on n'a pas retrouvé la peinture. Avec leurs sourcils embroussaillés, leurs cheveux et leur barbe qui se tordent comme des flammes, les visages y sont encore plus osseux et irréels et, avec leurs mains griffues, les corps plus décharnés et inquiétants. A ce moment l'artiste apparaît en communion étroite avec le Rosso et c'est précisément un dessin de l'artiste daté de 1517, celui des *Squelettes*⁴¹, qui fournit le rapprochement le plus convaincant. La rencontre avec le Florentin, dont on avait pu déceler un indice dans la zone des damnés de la *Vierge du suffrage*, y est décisive.

Si l'on reprend maintenant la confrontation entre le dessin et la peinture de la *Déposition*, l'on sent cependant l'artiste se détacher de cette emprise. Dans la peinture, seuls les personnages qui s'avancent à gauche et aussi Joseph d'Arimathie en ont conservé quelques inflexions. Mais Nicodème a perdu ses outrances maniéristes. Il semble que pour la réalisation finale de son tableau l'artiste ait voulu atténuer autant que possible les accents à la Rosso et y substituer d'autres éléments italiens. A côté du soldat en armure les silhouettes efflanquées, presque diaboliques, des hommes barbus ont été remplacées par deux vieillards aux mines patibulaires, empruntées à Léonard, et par un jeune homme qui s'avance du même pas rythmé que l'un des guerriers de Cascina.

Simultanément, le tableau témoigne d'une prédilection plus marquée que le dessin pour les détails précieux. Les rehauts d'or ne se limitent pas aux auréoles mais, soulignant de leurs éclats lumineux les dominantes jaune et vermillon, typiques de l'artiste, ils gagnent le pagne du Christ, la robe mordorée de Nicodème, le brocart vert de son manteau, la bannière, la robe précieuse de la Madeleine, la chemise et le linceul qu'elle tient — où ils ressortent de manière plus subtile sur l'étamine blanche — la robe de saint Jean et la cuirasse du guerrier. Les bracelets lourds, enfin, de chaînes et de perles qui cli-

³⁹ GRISERI, *Perino, Machuca...*, *op. cit.*, pl. 8.

⁴⁰ *Ibid.*, pl. 9.

⁴¹ FREEDBERG, *op. cit.*, fig. 666.

quettent aux bras de Nicodème contribuent à l'exotisme de la scène. Il est vrai que dans sa jeunesse, lorsqu'il avait dû se former à l'école de Pedro Berruguete, Machuca avait pu être sensible au réalisme de certains détails et au goût des bijoux. Jamais cependant à Tolède on ne note un luxe aussi chargé que celui que Machuca déploie dans la *Déposition*. On en vient à se demander si, sur la route du retour, l'artiste n'aurait pas fait escale à Valence, où il aurait pu admirer les atours somptueux peints par Yañez et Llanos ⁴². L'exotisme de Machuca est cependant plus profond et confère à la composition un cachet excentrique, tout à fait singulier.

Au moment de son établissement en Espagne, Machuca semble renoncer aux éléments d'avant-garde qui avaient marqué sa culture italienne et en approfondir les éléments un peu antérieurs, qui, avec un certain recul, lui apparaissent peut-être plus classiques ou plus solides. Les emprunts au Rosso ont été atténués ou éliminés quelquefois au profit de citations de Michel-Ange et de Léonard, dont l'emprise reparait triomphalement. Je songe non seulement aux motifs qui ont remplacé les emprunts au Rosso, mais aussi au détail du bonnet de l'une des saintes femmes, qui semble dérivé encore de la *Bataille d'Anghiari*, et surtout au clair-obscur qui enveloppe la scène.

Sans doute est-ce aussi la composante léonardesque qui permettait à l'artiste de réaliser le mieux son tempérament espagnol, répondant à une sensibilité différente de l'italienne et donc, dans une certaine mesure, de se libérer de celle-ci. L'effort attentif et douloureux de Joseph d'Arimathie, l'instant d'hésitation du serviteur, forcé de reculer d'un pas pour rétablir son équilibre et recevoir le corps du Christ, la violence avec laquelle les jambes du précieux fardeau pendent de tout leur poids vers l'avant, sont autant d'indices d'un naturalisme qu'un Italien n'aurait pas exprimé de la sorte et qui n'affleure pas dans le dessin.

C'est dans le même sens que Machuca s'oriente lorsqu'en 1521, à Grenade, appelé avec Jacopo Torni à compléter le polyptyque de Thierry Bouts de la reine Isabelle, il peint le *Baiser de Judas* et le *Christ au Jardin des oliviers* ⁴³. A la formation raphaëlesque et léonardesque viennent se joindre des emprunts aux gravures de Dürer. L'artiste les avait étudiées dès son séjour en Italie, mais en Espagne, il en approfondit la connaissance, sans doute parce que leur expressionnisme rejoignait dans une certaine mesure celui de son propre tempérament.

⁴² Voir quelques reproductions dans A. DE BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Cattolici*, éd. it. Milan, 1968, pp. 250-275.

⁴³ Les peintures de Grenade sont reproduites notamment dans M. GOMEZ-MORENO, *Las aguilas del Renacimiento español*, Madrid, 1941, figg. 286-287 (où de nombreuses autres photographies illustrent l'activité de Machuca en Andalousie). Dans le *Baiser de Judas* se notent des citations de deux pièces de la *Passion gravée*. Le groupe central est emprunté à la gravure de même sujet, tandis que saint Pierre est repris à l'un des personnages qui enfoncent la couronne d'épines sur la tête du Christ. Dans le *Christ au jardin des oliviers* la figure qui tient la torche, à l'arrière-plan, est tirée d'une figure du *Baiser de Judas* de la *Petite Passion*. Le détail de la main pendante de l'apôtre endormi se retrouve dans la même scène de la *Passion gravée*, tandis que le raccourci de la tête pourrait dériver de la *Résurrection* de la *Grande Passion*.

Au fur et à mesure des années, Machuca va préciser cette orientation. Dans la maturation de son style, la formation reçue chez Raphaël va s'atténuer, au profit des inflexions léonardesques, qui vont devenir déterminantes et permettre à l'artiste d'aboutir à la déformation extrême des visages. C'est le cas d'un petit polyptyque passé sur le marché londonien il y a quelques années ⁴⁴, mais surtout de l'extraordinaire *Pentecôte* de Porto Rico. Ce n'est pas en vain qu'à propos de cette œuvre a été prononcé quelquefois le nom de Goya, et à en voir les spectateurs torturés par un mysticisme visionnaire, l'on songe presque à ceux de la *Communion de saint Joseph Calasanz*. Mais dans ce tableau Machuca avait donné surtout l'une des interprétations les plus bouleversantes de l'*Adoration des Mages* de Léonard.

⁴⁴ Vente Sotheby's, Londres, 24 mai 1965, II 120, sous le nom de Jan van Scorel.

REMARQUES SUR L'ESTHÉTIQUE ROCOCO : LITTÉRATURE ET BEAUX-ARTS

JEAN WEISGERBER

Comme bien d'autres termes du vocabulaire critique — Renaissance, baroque, romantisme, avant-garde, etc. —, « rococo » s'inscrit dans un contexte strictement historique. Tout au plus peut-on entendre par là soit un courant parmi tous ceux qui marquèrent le XVIII^e siècle, soit une simple subdivision chronologique de ce dernier : une époque.

A l'examen, la première solution paraît de loin préférable. Mieux vaudrait en effet renoncer une fois pour toutes à identifier les périodes aux courants, quelle qu'ait été l'influence de ceux-ci à tel ou tel moment. On sait, en particulier, la hantise des « Lumières » dont souffrent les recherches littéraires sur le XVIII^e siècle : c'est prendre la partie pour le tout, réduire l'abondance et la diversité des œuvres à une philosophie ou idéologie qu'elles sont loin de servir unanimement. Mais il est vrai que l'histoire de la littérature n'a longtemps été, au mieux, que celle des idées ; l'art, les formes, les modes d'expression étaient pour elle, naguère encore, quantité négligeable. Partialité pour les « Lumières » d'autant plus excusable que l'époque eut conscience de coïncider avec un progrès inouï du savoir et de la pensée critique, où l'on a vu à juste titre le prologue de la Révolution. Rien n'était plus légitime au fond, surtout dans les démocraties qui en avaient recueilli l'héritage, que cette apologie des Philosophes et de l'Encyclopédie...

La réalité des faits, c'est-à-dire des textes, n'est pas aussi simple. Personne n'ignore que, comme toutes les unités historiques — et peut-être plus que d'autres —, le XVIII^e siècle se signale par son caractère composite. Faut-il redire encore que les « Lumières » n'y représentent qu'un courant d'idées, prestigieux certes, mais coexistant avec quantité de tendances philosophiques ou religieuses où la Raison ne trouve pas toujours son compte, tant s'en faut ?

Ce siècle eut aussi ses ombres, que Roland Mortier ¹ a fort bien mises en évidence, et ses zones de ténèbres. Parallèlement, sur le plan des valeurs esthétiques, trop souvent méconnues par les études littéraires — que ne prennent-elles exemple sur l'histoire de l'art ! —, on a relevé une série d'orientations qui, loin de se présenter à l'état pur, se chevauchent et se combinent dans la plupart des cas : survivances classiques et baroques, rococo, néo-classicisme, « sensibilité », romantisme naissant (*Sturm und Drang*, etc.). Autrement dit, on rencontre assez peu de textes, et encore moins d'auteurs, dont on puisse affirmer sans ambages qu'ils incarnent le style rococo dans toute sa plénitude. D'ordinaire, il ne s'agit que d'un ingrédient, d'un composant, tantôt fondamental, tantôt accessoire ; du reste, il en va parfois de même dans les beaux-arts. Voilà qui invite à rejeter toute cloison étanche, et à mieux respecter la mouvance et la variété des tempéraments. Si *The Rape of the Lock* (1712-14) de Pope, si l'œuvre de Voltaire mêlent le classicisme au rococo, celui-ci s'allie aisément au baroque en architecture ², d'autant plus qu'il lui doit nombre de motifs ³. Pope lui-même n'a-t-il pas récrit des satires de John Donne en les accommodant au goût du jour (1735) : jeu mondain, grâce, unité de ton, par opposition à la puissance, à la sévérité, aux ruptures baroques ? Le passage du rococo au néo-classicisme s'observe dans les restrictions imposées au rocaille, comme sa fusion avec les mille variantes de la « sensibilité » définit le ton de Marivaux, celui de *Minna von Barnhelm* (1767) de Lessing ou encore du *Sentimental Journey* (1768) de Sterne. Et comme la littérature, parmi ses multiples fonctions, se charge de propager des idées, il faudra bien s'attendre à ce qu'elle associe, à l'occasion, les formes rococo aux thèses des « Lumières ».

On se souvient qu'à la suite de certains critiques allemands ⁴, Roger Laufer a voulu identifier les deux : *Style rococo, style des « lumières »* (1963). Bien à tort, en dépit de quelques similitudes : optimisme (« Die Dinge dieser Welt gern von der schönen Seite / Betrachte(n) » ⁵) tempéré de scepticisme, idéal de clarté, d'humanité et de naturel, contrairement à l'emphase et à la « gloire »

¹ Cf. Roland MORTIER, *Clartés et ombres du siècle des Lumières*. Etudes sur le XVIII^e siècle littéraire. Genève, Droz, 1969 ; Clifton CHERPACK, The Literary Periodization of Eighteenth-Century France, in : *PMLA*, LXXXIV, 2, March, 1969, pp. 321-327, p. 322 ; et Herbert DIECKMANN, Reflections on the Use of Rococo as a Period Concept, in : *The Disciplines of Criticism* (...). Ed. Peter Demetz, Thomas Greene, and Lowry Nelson, Jr. New Haven-London, Yale University Press, 1968, pp. 419-436.

² Cf. Henry-Russell HITCHCOCK, *Rococo Architecture in Southern Germany*. London-New York, Phaidon, 1968, pp. 189, 192, 196, 210 et 218.

³ Cf. Fiske KIMBALL, *Le Style Louis XV*. Origine et évolution du Rococo. Paris, A. et J. Picard et Cie, 1949, p. 119 ; pour la littérature, cf. Bengt ALGOT SØRENSEN, Das deutsche Rokoko und die Verserzählung im 18. Jahrhundert, in : *Euphorion*, XXXXVIII, 2, 1954, pp. 125-152, pp. 147-8, et Alfred ANGER, *Literarisches Rokoko*. Stuttgart, J.B. Metzler, 1968, pp. 20-21.

⁴ Cf. à ce propos *Der Rokoko-Goethe*. Ed. H. Kindermann. Leipzig, Philipp Reclam, 1932 (Deutsche Literatur, Reihe Irrationalismus, 2), p. 10 où l'on renvoie à Ermatinger (1926). Cf. aussi Helmut HATZFELD, *The Rococo*. Eroticism, Wit, and Elegance in European Literature. New York, Pegasus, 1972, p. 5.

⁵ Chr. A. WIELAND, *Musarion* oder die Philosophie der Grazien. Ed. Alfred Anger. Stuttgart, Philipp Reclam, 1974 (Universal-Bibliothek, 95), p. 61.

baroques ⁶, etc. Il n'empêche, comme le souligne Philippe Minguet ⁷, que seules les Lumières s'acharnent à torpiller l'autorité et qu'elles sont, par-dessus tout, centrées sur une mission éducative et une connaissance discursive, alors que Marivaux et Watteau comptent parmi les grands séducteurs, Sterne et Tiepolo parmi les maîtres de l'imagination.

On envisagera ici le rococo littéraire comme un courant stylistique, un système de principes formels susceptibles d'étayer, dans une œuvre donnée, la totalité des moyens d'expression ou — comme il arrive le plus souvent — certains d'entre eux. Ajoutons que sa chronologie, variable selon les régions et quelque peu différente de celle de ses homologues plastiques et musicaux, ne sera pas évoquée ci-après (disons, en gros, qu'il atteint son apogée entre 1730 et 1770-80, encore qu'on le rencontre avant et après ces dates), pas plus qu'il ne sera question d'un historique du problème, tel que l'a posé la critique ⁸. Outre l'évolution du style, il faudra encore escamoter, faute de place, l'inventaire de ses représentants (affaire délicate entre toutes), son substrat sociologique ainsi que la thématique qui lui correspond. En un mot, on s'en tiendra à une étude phénoménologique des formes littéraires, stylistiques ou génériques, et des principes qui les sous-tendent, en partant des arts plastiques et, occasionnellement, de la musique. Le terme « rococo » est courant en histoire de l'art ; il l'est moins en critique littéraire. Pourtant, s'il y a un domaine où la comparaison du texte et de la toile, du texte et de la sculpture ou de l'architecture se révèle féconde, c'est bien celui-là. Ce faisant, on veillera à observer quelques préceptes élémentaires, à savoir :

- 1) que le rapprochement ne saurait généralement s'opérer au niveau superficiel des phénomènes. Avant de passer d'un code artistique à un autre, il convient d'examiner si un principe structurel commun informe les éléments que l'on veut confronter et permet par conséquent d'appliquer cette méthode. Il serait absurde, par exemple, d'attribuer sans plus au mot « miroir », dans un poème ou un roman, la même signification et fonction qu'à l'objet dont fait usage l'ensemblier ;
- 2) que ce qui est d'importance mineure dans tel art peut, vu la disparité des moyens d'expression, se placer au premier rang dans un autre ;
- 3) que rien ne s'oppose à ce qu'un même phénomène relève de plusieurs principes à la fois ;
- 4) qu'il est pratiquement impossible de dresser une liste exhaustive des formes. Par opposition, les postulats relatifs aux structures semblent plus faciles à dénombrer.

⁶ Cf. ANGER, *Literarisches Rokoko*, p. 14.

⁷ Cf. J. Philippe MINGUET, *Esthétique du rococo*. Paris, Vrin, 1966 (Essais d'art et de philosophie), p. 254.

⁸ Cf. Alfred ANGER, *Deutsche Rokoko-Dichtung. Ein Forschungsbericht*, in : *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, XXXVI, 3, 1962, pp. 430-479 et 4, 1962, pp. 614-648 ; et Patrick BRADY, *The Present State of Studies on the Rococo*, in : *Comparative Literature*, XXVII, 1, Winter, 1975, pp. 21-33.

A cet égard, un double idéal domine l'esthétique rococo. Elle tend, d'un côté, à abandonner les catégories, divisions et distinctions traditionnelles ; de l'autre, à affranchir l'art vis-à-vis de l'imitation, tout en révisant la hiérarchie de l'« essentiel » et de l'« accessoire ». C'est à ces deux aspirations que nous nous limiterons ici, en renvoyant pour le reste au beau livre de Philippe Minquet : *Esthétique du rococo* (1966).

En ce qui concerne le premier point, il ne s'agit de rien moins que de la fusion et de l'union des arts et des genres, en quoi le rococo contredit radicalement l'orthodoxie classique. Voyez, par exemple, la collaboration étroite — annoncée par le baroque — des architectes, peintres et stucateurs, si étroite que l'œil glisse d'un domaine artistique à l'autre quasiment sans s'en apercevoir : de façon graduelle et continue, non par étapes et par bonds. S'estompent ou disparaissent ainsi les limites que constituaient le découpage tectonique du bâtiment, l'encadrement régulier des fresques et des ornements. Non seulement ceux-ci empiètent çà et là sur les surfaces peintes ⁹, mais à la Résidence de Würzburg, surplombant l'escalier monumental de Balthasar Neumann, tels personnages de Tiepolo (c'est le cas du portrait de Neumann lui-même) sortent sans sourciller du cadre de la fresque, comme pour venir prendre place sur l'entablement, tandis que des statues jettent un pont entre l'espace bidimensionnel du peintre et l'espace réel du spectateur : elles prolongent l'allégorie de Tiepolo jusqu'à la lier au milieu où nous nous trouvons. On ne sait où commencent, où finissent la fresque, la statuaire, le stuc, ni l'illusion et les objets tangibles. Aucune solution de continuité entre les arts ; de même, on notera que les ordres classiques tendent à s'effacer dans les chapiteaux des colonnes et des pilastres ¹⁰.

Les écrivains obéissent à la même impulsion. Non pas lorsqu'ils décrivent dans leurs œuvres les sujets favoris des peintres contemporains : Belinda à sa toilette dans *The Rape of the Lock* (I) ou les jardins détaillés avec complaisance par Wieland dans *Agathon* (1766-67 ; I, v, ch. 6 et 7 ; vi, ch. 2), mais en faisant appel à des moyens infiniment plus spécifiques que ce banal procédé. Dans *Tristram Shandy* (1760-67), Sterne passe carrément du texte au dessin pour rendre un geste, un objet, une démarche : le moulinet que fait le caporal Trim avec son bâton (IX, 4), le rectangle noir de la tombe de Yorick (I, 12) ou la façon de composer l'intrigue (VI, 40). Que le romancier ait vu là un gain certain de précision par rapport aux mots, peu importe. Le fait capital, pour nous, est le mélange habilement amené du trait et du langage. Cas limite que celui-là, car on se contente en règle générale de voiler ou de gommer le cloisonnement non pas entre les arts, dont la parenté est cependant soulignée ¹¹, mais

⁹ Dans les fresques ornant la voûte de la nef de Saint-Emmeram à Ratisbonne, notamment. Cf. HITCHCOCK, *Rococo Architecture...*, p. 73 (pl. 65 et 66). Cf. aussi pp. 135 et 141.

¹⁰ Cf. *ibid.*, pp. 165, 186-7, 205 et 212. Cf. aussi Hans SEDLMAYR, Zur Charakteristik des Rokoko, in : *Manierismo, Barocco, Rococò*. Concetti e Termini. Convegno internazionale, Roma 21-24 aprile 1960. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, pp. 343-349, p. 344.

¹¹ Cf. Robert FINCH, *The Sixth Sense*. Individualism in French Poetry, 1686-1760. University of Toronto Press, 1966, pp. 332-3.

entre les genres littéraires. Les « règles » sont mises en question ¹², encore qu'il soit difficile d'en secouer le joug. Le rococo favorise en effet les genres « mêlés », les « goûts réunis ». *Musarion* (1768), conte en vers de Wieland, tient, à l'en croire, tant du poème didactique que de la comédie et du récit ¹³. Goethe, étudiant à Leipzig (1765-7), non content de parsemer ses lettres à sa sœur Cornélie de poèmes allemands, français et anglais, mélange la prose et les vers dans les *Erzählungen* intitulées *Kunst die Spröden zu fangen*, tout comme Gerstenberg et d'autres ¹⁴. Par ailleurs, le succès de *Télémaque* encourage le développement du poème en prose (Gessner, etc.) et la cantate profane, de son côté, réalise des amalgames plus complexes encore. Enfin, la tendance au « fragment » naît à cette époque, annonçant le romantisme ¹⁵.

Ce dernier devait voir culminer — provisoirement — l'hostilité à la théorie classique des genres, à leur hiérarchie et à leur séparation, mais l'impulsion venait de loin. On pourrait la faire remonter aux élisabéthains, à un drame bourgeois comme *Arden of Feversham* (1592) et à la tragi-comédie baroque ; au XVIII^e siècle, elle s'accroît avec Lillo, Lessing, Diderot, Sedaine et Beaumarchais, avec la comédie larmoyante aussi. Le rococo, dont les églises bavaroises ne diffèrent pas sensiblement, quant à l'atmosphère du moins, des palais et des châteaux, en fait presque une de ses constantes esthétiques, plus en pratique qu'en théorie toutefois et sans mener campagne contre la doctrine classique. En transgressant les limites sacro-saintes des arts et des genres, en fusionnant ceux-ci, il contribue à effectuer une authentique révolution, mais, conformément à sa nature, il la fait « en douce » et comme en se jouant ¹⁶. Si, en apparence, les conventions souffrent peu de dommages, le sourire n'en recouvre pas moins des velléités subversives ou du moins de l'indifférence. Il n'est que de rappeler ce que Sterne fit du roman.

Le rejet — plus ou moins marqué — des catégories héritées entraîne deux corollaires, principes de portée moins générale, mais tout aussi lourds de conséquences. D'abord, l'abolition de la barrière érigée autrefois entre l'illusion ou la fiction et la réalité : on vient d'y faire allusion à propos de la Résidence de Würzburg. Ensuite, l'atectonicité, antithèse de l'accentuation des divisions structurales de l'œuvre. Nous y reviendrons ailleurs. En attendant, il importe de souligner que le rococo, comme le baroque avant lui, tend à l'œuvre totale, à ce *Gesamtkunstwerk* dont la scène est, traditionnellement, le lieu privilégié. Tous deux ont profondément remanié le paysage urbain dans des ensembles architecturaux tels que la place Saint-Pierre, à Rome, ou la place Stanislas, à Nancy, et ils ont également excellé dans l'art dramatique. De part et d'autre prévaut l'attitude théâtrale. Là s'arrêtent néanmoins les affinités. Le baroque,

¹² Cf. *ibid.*, pp. 77, 78, 85, 88. Sur les genres cf. Klaus R. SCHERPE, *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert*. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder. Stuttgart, J.B. Metzler, 1968 (Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, 2), pp. 161, 220 et 264.

¹³ Cf. ANGER, *Literarisches Rokoko*, p. 53.

¹⁴ Cf. *ibid.*, pp. 54 et 98.

¹⁵ Cf. *ibid.*, pp. 75 et 42.

¹⁶ Cf. MINGUET, *Esthétique du rococo*, p. 167.

dit-on souvent, voit la vie humaine comme représentation, illusion ou rêve (Vondel, Calderón) : apparence opposée à l'Être transcendant auquel elle fait référence. C'est le *Welttheater*, que le rococo transforme en *Theaterwelt*, jeu purement profane et autonome, existence ludique qui camoufle le tragique, le sérieux, le sens de l'au-delà sous ses décors, masques et travestis. Admirable synecdoque que celle-là, qui réduit l'homme — autrefois « créature » — au comédien ¹⁷.

Prier à Weltenburg, face à la statue argentée de saint Georges, flanquée du dragon et d'une princesse dont le gracieux affolement se découpe sur les fresques illuminées de l'abside, s'agenouiller devant le *Gnadenaltar* de Vierzehnheligen, c'est, quelle que soit la ferveur qu'on y met, se rendre au spectacle et, presque, entrer en scène. Au *Kaisersaal* de la Résidence, à Würzburg, des fresques de Tiepolo se présentent surmontées d'un rideau de stuc que des *putti* viendraient de lever. La peinture n'est pas simplement livrée à la vue, on l'exhibe délibérément comme s'il s'agissait d'une pièce jouée, et le geste démonstratif se joint au sujet figuré. Toujours dans le même ordre d'idées, on a dit que les perspectives changeantes, ménagées par les allées tournant autour de certains édifices, relèvent d'une architecture « scénographique » ¹⁸, et l'on connaît le goût de Watteau pour les « fêtes galantes » et le monde de la comédie (*Voulez-vous triompher des belles...*, 1712-15) ¹⁹. C'est encore dans ce contexte notamment — vivre, c'est jouer — que se situe l'emploi fréquent du miroir dans les intérieurs rococo, car le miroir sert à voir, à être vu et à se voir soi-même — simultanément image et être réel — de l'extérieur, dans un décor ²⁰. Il correspond bien à ce côté théâtral qui confond indissolublement acteur et spectateur. « Dans tout le cours de mes aventures, j'ai été mon propre spectateur, comme le spectateur des autres », écrira Marivaux ²¹.

N'insistons pas sur l'importance, à l'époque, de l'art dramatique et de l'opéra. Elle éclate jusque dans les titres « théâtraux » des pièces de Marivaux, cet *Arlequin poli par l'amour* (1720), ce *Prince travesti* (1724), ce *Jeu de l'Amour et du Hasard* (1730) ou ces *Acteurs de bonne foi* (1757). Ce n'est pas par hasard qu'on a pu porter à la scène *Le Neveu de Rameau* : le texte le demandait, pour ainsi dire. Comme pour faciliter les choses, Diderot dispose le dialogue à la façon des dramaturges : sans incises, en introduisant les répliques par « Moi » et « Lui ». Le procédé, cher à Platon déjà, se retrouve dans

¹⁷ Cf. Hermann BAUER, *Rocaille*. Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs. Berlin, Walter De Gruyter and C^o, 1962 (Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, 4), p. 75 ; et Richard ZÜRCHER, *Rokoko-Schlösser*, München, Wilhelm Heyne, 1977 (Heyne Stilkunde, 8), pp. 172 et 179-180.

¹⁸ Cf. *ibid.*, pp. 57-58.

¹⁹ Cf. Michael LEVEY, *Rococo to Revolution*. Major Trends in Eighteenth-Century Painting. London, Thames and Hudson, 1966 (The World of Art Library), pp. 64-69 ; BAUER, *Rocaille*, p. 38 ; et Yvonne BOERLIN-BRODBECK, *Antoine Watteau und das Theater*. Basel, Universitätsbibliothek, 1973 (Thèse).

²⁰ Cf. ZÜRCHER, *Rokoko-Schlösser*, pp. 75 et 177.

²¹ Cité dans Jean ROUSSET, *Forme et signification*. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel. Paris, Corti, 1964 (« Marivaux ou la structure du double registre »), p. 64.

Jacques le Fataliste, mais *Le Neveu* a, en plus, un côté « mimique »²², les parties parlées s'accompagnant d'indications scéniques entre parenthèses²³, d'imitations par le geste²⁴, etc. Même Des Grieux, malgré sa passion et un désespoir tout aussi brûlant, se montre jouant un rôle vis-à-vis de tiers²⁵, et l'on a très bien vu que le théâtre de Marivaux comporte souvent un ou plusieurs meneurs de jeu, « personnages témoins » qui « se donnent la comédie », c'est-à-dire qui animent et contemplant, à l'intérieur même de la pièce, la représentation donnée par les héros²⁶. Signalons encore les apostrophes au lecteur — *ad spectatores*, pour reprendre la vieille expression — qui fourmillent dans *Jacques le Fataliste*, *Agathon* et *Tristram Shandy*. Le sujet mériterait d'être développé; retenons que ce public fictif s'installe dans la fiction face aux personnages, ainsi qu'il le faisait, cent ans plus tôt, dans *The Knight of the Burning Pestle* (1613), la comédie de Beaumont et Fletcher, ou *L'illusion comique* (1636) de Corneille. Lors de la lecture, il se produit un approfondissement de la perspective, tout comme, au moment d'entrer dans la salle, un spectateur attardé embrasse celle-ci d'un même regard que la scène à l'arrière-plan, avant de gagner sa place. Le spectacle est — aussi — dans le public.

On le voit : pour la plupart, les procédés sont anciens ; mis ensemble, ils intensifient la théâtralité des œuvres. Tendance si persistante, si forte qu'en fin de compte, ces dernières se changent elles-mêmes en masques. Ce qui compte, ici, n'est pas la chose voilée ou tue, mais la façon indirecte de la désigner. « L'œuvre rococo », dit Roger Laufer, « cache son vrai sujet qu'elle invite à découvrir dans le prolongement imaginaire d'éléments reliés de façon lâche au sujet apparent »²⁷. Dans les beaux-arts, on peut invoquer à ce propos la prolifération des volutes et entrelacs, et plus généralement la primauté de la sinuosité sur la ligne droite, le plus court chemin d'un point à un autre, comme l'enseigne M. Prudhomme. Les petits panneaux (fig. 1) qui habillent les appartements impériaux de Würzburg montrent bien l'estompagement des verticales, encore accusées dans l'encadrement supérieur, mais finalement noyées en bas. Quant aux horizontales, elles sont totalement remplacées par la « ligne serpentine ». Ce n'est qu'en vertu de sa familiarité avec le classicisme géomé-

²² Cf. Roger LAUFER, *Style rococo, style des « lumières »*. Paris, Corti, 1963, pp. 119-120 et 132.

²³ Cf. DIDEROT, *Œuvres*. Ed. André Billy. Paris, Gallimard, 1946 (Pléiade, 25), pp. 434-435.

²⁴ Cf. *ibid.*, p. 438 : « Ce qu'il y a de plaisant, c'est que, tandis que je lui tenais ce discours, il en exécutait la pantomime. Il s'était prosterné ; il avait collé son visage contre terre, il paraissait tenir entre ses deux mains le bout d'une pantoufle ; il pleurait, il sanglotait (...) ».

²⁵ Cf. Patrick BRADY, *Manon Lescaut* : classical, romantic, or rococo ?, in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, LIII, 1967, pp. 339-360, pp. 351-2 ; et Jean WEISGERBER, *L'espace romanesque*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1978 (Bibliothèque de Littérature Comparée), p. 108.

²⁶ Cf. Jean ROUSSET, *Forme et signification*, pp. 54, 56, 59 et 60 ; et Philip KOCH, On Marivaux's Expression « se donner la comédie », in : *The Romanic Review*, LVI, 1, February 1965, pp. 22-29.

²⁷ LAUFER, *Style rococo, style des « lumières »*, p. 25.



Fig. 1

trique que le spectateur songe à reconstituer en pensée le rectangle traditionnel, à quoi l'incitent par ailleurs les formes de la pièce, des portes, des fenêtres. De même que, des verticales du cadre inférieur, subsistent des traces suffisantes pour que l'œil les prolonge en filigrane, de même, chez Haydn, entre autres dans son *Andante varié* (1793), la ligne mélodique se perd parfois sous les ornements, pour resurgir plus loin et s'évanouir de nouveau : par moments, on la devine plutôt qu'on ne l'entend. Fluide et fugitif, le sujet rococo se présente de biais, en oblique, par la bande : l'esprit diffère de la lettre. Voilà qui définit l'ironie de cet art, son maquillage frivole des choses sérieuses, ainsi que la discipline intellectuelle qu'exige le jeu des suggestions. En littérature, ce mode indirect est peut-être ce que Roger Laufer a mis en relief de la manière la plus convaincante : « les meilleures œuvres », précise-t-il, sont « à la fois simples et contournées, claires dans le détail mais incertaines dans leur pensée profonde »²⁸. Ainsi s'expliquerait — en partie — la

²⁸ *Ibid.*, p. 26. Cf. aussi pp. 107, 110, 124 et 135.

vogue des affabulations « exotiques » : Wieland avec ses Grecs, comme Montesquieu et Voltaire avec leurs Persans ou leurs Babyloniens, vise la réalité contemporaine, mais à travers une lunette qui la déforme tout autant que les sinuosités étouffent les lignes droites des cadres. En même temps, la distorsion et l'arabesque réquisitionnent trop fortement l'attention pour ne pas signifier aussi qu'elles la détournent d'autre chose : ce à quoi, précisément, elles veulent renvoyer. On a l'impression d'ouvrir une boîte à double fond. Le dessus, déjà, a ses charmes, mais une fois identifié comme feinte, subterfuge ou détour, il met l'ingéniosité au défi, et invite au jeu. Jeu en quoi réside parfois toute la signification de l'œuvre : ici, le déchiffrement des combinaisons infinies des C et des S, le subtil équilibre de leur symétrie et dissymétrie ; là, la reconstitution d'un mode de pensée et de vie. A vrai dire, on ne manque pas de nous mettre sur la voie : l'orientalisme de Montesquieu est peu crédible ²⁹ ; *Zadig* (1747) transporte en Asie les « soupers délicats », les « concerts », les « conversations charmantes » (ch. IV) de Paris et de Versailles ; et Wieland, lui aussi, soulève le voile quand il drape une jeune Grecque d'un « verführerischen Morgen-Anzug », d'un « rosenfarbe Gewand », en ajoutant que
 (...) die kleinste Bewegung entdeckte Reizungen, die desto gefährlicher waren, da sie sich gleich wieder in verräterische Schatten verbargen, und der Einbildungskraft noch mehr als den Augen nachzustellen schienen ³⁰.

On se souvient de la persistance des verticales dans les encadrements : on cache donc beaucoup, tout en montrant un peu, selon l'antique recette de la séduction :

Si on parle d'aventures tendres, il y a de l'art à faire soupçonner certains détails sans trop les dévoiler (...). Les pensées délicates doivent se laisser entrevoir au travers d'un voile léger, et ne jamais se montrer trop en face ³¹.

Même alternance du maquillage et du démaquillage chez Marivaux dont le langage enveloppe le propos comme d'une gaze, tantôt le moulant, tantôt l'effleurant ou s'en écartant. A certains moments, on brûle, puis on s'échappe par la tangente. Voyez *Le legs* (1736) où la Comtesse attend en vain une déclaration du Marquis :

LA COMTESSE. — (...) il y a tel homme à qui je pardonnerais de m'aimer, s'il me l'avouait avec cette simplicité de caractère que je louais tout à l'heure en vous.

LE MARQUIS. — En effet, quand on le dit naïvement comme on le sent...

LA COMTESSE. — Il n'y a point de mal alors. On a toujours bonne grâce ; voilà ce que je pense. Je ne suis pas une âme sauvage.

LE MARQUIS. — Ce serait bien dommage... Vous avez la plus belle santé !

LA COMTESSE, à part. — Il est bien question de ma santé ! (*Haut.*) C'est l'air de la campagne ³².

²⁹ Cf. Patrick BRADY, *The Lettres persanes : rococo or neo-classical ?*, in : *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, LIII, 1967, pp. 47-77, p. 76.

³⁰ Chr. M. WIELAND, *Geschichte des Agathon*. Ed. Fritz Martini und Reinhard Döhl. Stuttgart, Philipp Reclam, 1979 (Universal-Bibliothek, 9933), p. 70.

³¹ CARTAUD DE LA VILLATE, *Essais historiques et philosophiques sur le goût*, in : Werner KRAUSS, *Cartaud de la Villate*. Ein Beitrag zur Entstehung des geschichtlichen Weltbildes in der französischen Frühaufklärung. Erster Teil. Berlin, Akademie-Verlag, 1960, pp. 293 et 302.

³² MARIVAUX, *Théâtre complet*. Ed. Marcel Arland. Paris, Gallimard, 1949 (Pléiade, 79), p. 1149.

Pour conclure, on pourrait dire que la théâtralisation de l'art, due à l'effacement des cloisons étanches, confère à l'ornement, à l'affabulation, au langage même une certaine autonomie par rapport au sujet principal auquel ils étaient jadis totalement assujettis.

On aborde ainsi un autre fondement de cette esthétique. L'existence entière se ramenant à un jeu, l'art en est un au carré, en quelque sorte : représentation ludique d'attitudes « spectaculaires », mise en scène fascinante de « pièces roses » qui planent au-dessus des heurts, de la souffrance, du pathos, de la laideur, de la tragédie. Forcément, l'artiste peut pousser la sublimation de l'existence, la partialité dans le choix du sujet, du ton, de la contenance et de l'expression plus loin encore que l'homme, tant et si bien que l'imagination, à force de décanter la vie, s'émancipe de l'imitation et que le sujet s'affirme de plus en plus libre vis-à-vis des objets³³. Bien sûr, les peintres rococo n'ont pas donné en principe dans le non-figuratif, et le dédain pour la *mimesis* a des limites ; on se borne d'habitude à en réduire le champ opératoire, à la détourner de certaines données (celles, précisément, qu'affectionnait le baroque) et, surtout, à l'assouplir. On voit ainsi tel ornement, dérivé à l'origine de la nature — coquilles, feuilles, fleurs — perdre toute ressemblance avec elle et se muer en forme autonome. C'est sur ce point, sans doute, que ressort l'importance de la révolution « en douce » déclenchée par le rococo : dans ce passage de l'imitation créatrice traditionnelle à une originalité accrue, dans ce déplacement de l'accent de la reproduction à l'invention. Démarche prophétique si l'on songe au romantisme, à Mallarmé, à Rimbaud, à la modernité du XX^e siècle, et d'autant plus marquée que l'ornement, relevé de sa fonction imitative, passe parfois au premier plan. Mais voyons plutôt comment s'effectue de fait cette double tentative d'affranchissement, de l'art par rapport à la *mimesis*, et parallèlement, du détail par rapport à l'« essentiel ».

Un exemple entre mille : les stucs d'Antonio Bossi (1749) à la *Sala Terrena* de Würzburg (fig. 2). Par-ci par-là, on a beau reconnaître une tige ou une feuille sur les bords, mais qu'en est-il au juste du centre ? Qu'évoquent ces quatre motifs obliques, plus ou moins parallèles ? Comment identifier le lit, les filets sur quoi ils reposent ? On pense vaguement à des plantes, à quelque faune marine, à tout un monde organique, mais les caprices de la fantaisie ne se moulent sur aucun modèle précis³⁴. Qui plus est, le stuc, qui mord largement sur la fresque, frappe tout autant, sinon plus qu'elle. L'encadrement en arrive à rivaliser avec la scène peinte qu'il devait jadis humblement circonscrire, et il triomphe définitivement lorsqu'il n'entoure plus que le vide, une surface lisse et non décorée, comme c'est souvent le cas. N'exagérons pas, toutefois, cette autonomie décorative : on a fait remarquer à juste titre que même là où elle conquiert la place centrale de l'image, la rocaille est encore ressentie

³³ Cf. BAUER, *Rocaille*, pp. 2, 5, 31 ; et Philippe MINGUET, *Esthétique du rococo*, pp. 240-244.

³⁴ Cf. Nikolaus PEVSNER, *An Outline of European Architecture*. Harmondsworth, Penguin Books, 1951, p. 188.



Fig. 2

comme ornement. Généralement, elle ne présente qu'une *propension* à s'émaner, sans jamais y réussir tout à fait ³⁵. N'empêche que l'ornement envahit la totalité de l'art et de la vie: « aujourd'hui », écrit le marquis d'Argens en 1737, « tous les appartements ne sont plus remplis que de colifichets, qui ressemblent beaucoup moins à de vrais tableaux, qu'à de simples éventails » ³⁶. Les agréments, trilles et arpèges, font le charme de Couperin ; la rocaille se ramifie sur les meubles, au plafond et aux murs des châteaux et des églises, sur la vaisselle et la soie des habits ; on pourrait dire qu'elle contamine jusqu'aux mœurs de la bonne société. Non sans excès parfois, en Bavière notamment, où l'intérieur surchargé de l'abbatiale de Rottenbuch, avec ses longues coulées de stucs, rappelle au premier coup d'œil une pièce montée. C'est ici surtout que se vérifie la remarque de Philippe Minguet : « la percep-

³⁵ Cf. BAUER, *Rocaille*, pp. 11, 37 et 50.

³⁶ Werner KRAUSS und Hans KORTUM, *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*. Berlin, Akademie-Verlag, 1966, p. 244.

tion du décor n'est pas totalisable ; l'œil s'épuise dans le détail ; quand il a tout parcouru, il n'est pas sûr d'avoir tout enregistré »³⁷.

Quant aux écrivains, ils ne rompent pas franchement avec la *mimesis* ; il faudrait, pour ce faire, violer la « langue », oser en inventer une nouvelle, et l'on n'en est pas là, au XVIII^e siècle. Ils se contentent de corriger, d'élargir la doctrine. Sterne, pour sa part, l'intériorise en dépeignant moins les choses en soi que la conscience qui les perçoit. *Tristram Shandy*, comme l'*Essai sur l'entendement humain* de Locke, est « a history-book (...) of what passes in a man's own mind » (II, 2). Avec *Musarion* et *Agathon*, le *Theaterwelt* s'écarte notoirement de la peinture du réel, ne fût-ce que par son décor imaginaire, rêvé presque. Ailleurs, le peu de réalité objective du paysage sera mis en évidence par l'emploi de métaphores dynamisantes — « irrendes Gesträuche », « Es hüpfet (...) das Gras auf Feldern »³⁸, etc. — qui réfutent les lois naturelles.

Ce qui distingue, en principe du moins, l'œuvre rococo de la littérature des Lumières, c'est que, pour celle-ci, l'idée l'emporte sur le reste, les moyens d'expression servant des fins utilitaires. Le rococo, par contre, voudrait les rendre autonomes³⁹. Personne n'a mieux parlé d'une certaine forme d'amour que Marivaux, mais qui niera qu'il doit sa séduction, avant tout, à sa manière d'en parler ? Dire, bien dire : voilà l'essentiel, et « toute l'action » est dans le dialogue⁴⁰. Rien de plus naturel, objectera-t-on : comment séparer, en art, l'expression du contenu ? Assurément, mais la singularité du rococo, comme de toutes les préciosités, consiste justement à faire de l'expression un but en soi, à côté ou au-dessus du dessein préconçu. On ne s'étonnera donc pas que ce dernier, enfoui, oublié sous les arabesques du style, demeure sibyllin. De là aussi le goût, très accusé, des plaisirs langagiers que réservent la pointe, le mot d'esprit, le feu nourri des réparties et l'épigramme.

Du point de vue des motifs traités, la prédominance des enjolivures du langage sur le fil des intentions trouve son homologue dans la promotion de l'« accessoire » au rang de sujet principal. Voilà bien ce qu'expriment des titres tels que *Le Ver-Vert* (1734) de Gresset et *The Rape of the Lock*. Un perroquet, une boucle de cheveux... : c'est l'époque des « petits riens », des fanfreluches, fards, bijoux, parfums, peignes, houppettes qui servent chez Pope au rituel de la toilette, des compliments en vers, des jolis traits. La matière s'amincit, s'allège, se proclame simple prétexte à digressions. Le *Sentimental Journey* de Sterne le mène bien à Paris et à Versailles (de l'Italie, promise par l'auteur, il ne sera plus question), mais ni au Louvre, ni à la galerie des Glaces.

³⁷ Philippe MINGUET, *Esthétique du rococo*, p. 168.

³⁸ Cité par Alfred ANGER, *Landschaftsstil des Rokoko*, in : *Euphorion*, LI, 2, 1957, pp. 151-191, p. 183. Cf. aussi p. 188.

³⁹ Cf. Bengt ALGOT SØRENSEN, *Das deutsche Rokoko und die Verserzählung im 18. Jahrhundert*, p. 131 ; et ANGER, *Literarisches Rokoko*, p. 15.

⁴⁰ Cf. Frédéric DELOFFRE, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le Marivaudage*. Etude de langue et de style. Paris, Les Belles Lettres, 1955 (Annales de l'Université de Lyon), p. 207.

L'œil s'arrête sur d'apparentes futilités, et les chapitres s'intitulent « La perruque », « Le pouls », « Le mari », « Les gants », « La fille de chambre », « Le pâtissier ». Curieux Baedeker où les lieux les plus célèbres se voient éclipsés par un sansonnet :

As there was nothing in this road (de Paris à Versailles), or rather nothing which I look for in travelling, I cannot fill up the blank better than with a short history of this self-same bird (...) ⁴¹.

Ne nous y trompons pas : l'oiseau n'est qu'un leurre. Il n'a pour fonction que de faciliter l'envol de la sensibilité, de nous transporter d'un coup d'aile sur le théâtre de l'imagination, du cœur et de l'esprit. Le détail concret, insignifiant en soi, fait office de tremplin d'où le texte permet de sauter au propos véritable, plus suggéré que nommé, et qui est tout intérieur. Sterne nous parle de gants et d'une perruque, Pope de fards ; pourtant, rien chez eux ne rappelle la nature morte dont la signification (songeons à Chardin) transcende du reste déjà, et de loin, celle des humbles choses représentées. On saisit mieux à présent les dérobadés du rococo. Un petit objet, un infime fragment de matière, une babiole vient se planter au centre de la scène, mais sa matérialité et sa centralité n'opèrent qu'en surface. Comme les cubes de l'enfant qui joue ou certaines mimiques de l'acteur, elles se rapportent à autre chose : signes du non-dit, termes d'une énigme qu'il nous appartient de percer. En une succession de touches d'une délicatesse extrême, Sterne pratique une sorte de psychographie. En même temps, il nous fait bien sentir la tension propre au « détail » rococo : sujet central, certes, mais apparent, et dès lors superficiellement central, et accessoire, instrumental tout de même puisque son rôle est, essentiellement, référentiel. Diderot, dans *Jacques le Fataliste*, passe de la même façon, mais sans user d'aussi longs crochets, des bagatelles et des anecdotes à la philosophie.

Passés maîtres dans l'art de la digression, Diderot et Sterne rejettent l'unité d'action ; à la progression rectiligne du classicisme s'opposent les méandres d'une inventivité qui entasse parenthèses sur ajouts — et noie le poisson, à ce qu'on a prétendu. C'est commettre une grossière erreur. Wieland, dans *Agathon*, ne recule pas davantage devant les *Abschweifungen* (I, v, ch. 2 et 8 ; II, viii, ch. 4) et *Digressionen* (II, viii, ch. 7) qui virent ici facilement à l'essai et soulignent la leçon du récit. En s'écartant du sujet apparent, on ne fait souvent, en réalité, que se rapprocher du sujet réel. On obtient ainsi une composition extrêmement complexe, comme le démontre encore *Tristram Shandy* où les fils narratifs s'atrophient, se brisent même sous le poids des réflexions et commentaires, lesquels constituent authentiquement l'essentiel du livre :

Digressions, incontestably, are the sunshine ; — they are the life, the soul of reading ! — take them out of this book, for instance, — you might as well take the book along with them (...) (I, 22) ⁴².

⁴¹ Laurence STERNE, *A Sentimental Journey Through France and Italy* (...). Leipzig, Tauchnitz, 1861 (Collection of British and American Authors, 544), p. 94.

⁴² Laurence STERNE, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. New York, Random House, s.d. (The Modern Library, 147), p. 63.

En effet, c'est moins sur l'« histoire » que sur tout ce qui vient s'y mêler que repose l'autoportrait de Tristram, la peinture de « ce qui se passe dans l'esprit d'un homme ». De la même façon, Marivaux mettra les sentiments en pleine lumière et accélérera le dénouement de sa pièce en introduisant un catalyseur inattendu. Tel est le rôle du « fermier » dans *Les fausses confidences* (III, xii) :

ARAMINTE. — Approchez, Dorante.

DORANTE. — Je n'ose presque paraître devant vous.

ARAMINTE, *à part*. — Ah ! je n'ai guère plus d'assurance que lui. (*Haut.*) Pourquoi vouloir me rendre compte de mes papiers ? Je m'en fie bien à vous ; ce n'est pas là-dessus que j'aurai à me plaindre.

DORANTE. — Madame... j'ai autre chose à dire... je suis si interdit, si tremblant, que je ne saurais parler.

ARAMINTE, *à part, avec émotion*. — Ah ! que je crains la fin de tout ceci !

DORANTE, *ému*. — Un de vos fermiers est venu tantôt, Madame.

ARAMINTE, *émue*. — Un de mes fermiers ?... cela se peut.

DORANTE. — Oui, Madame... il est venu.

ARAMINTE, *toujours émue*. — Je n'en doute pas.

DORANTE, *ému*. — Et j'ai de l'argent à vous remettre.

ARAMINTE. — Ah ! de l'argent... nous verrons.

DORANTE. — Quand il vous plaira, Madame, de le recevoir.

ARAMINTE. — Oui... je le recevrai... vous me le donnerez. (*A part.*) Je ne sais ce que je lui répons.

DORANTE. — Ne serait-il pas temps de vous l'apporter ce soir ou demain, Madame ?

ARAMINTE. — Demain, dites-vous ? Comment vous garder jusque-là, après ce qui est arrivé ? ⁴³

La brève digression, loin d'être superflue ou simplement amusante, porte l'émoi d'Araminte à son comble (« Je ne sais ce que je lui répons ») et pose, au surplus, la question capitale de son avenir (« Demain, dites-vous ? »). Et comme la conversation sur les « papiers » n'était déjà qu'un faux-fuyant destiné à masquer les sentiments, le second détour, greffé sur le premier, conduit droit au cœur de l'affaire.

En conclusion, on peut affirmer qu'en littérature comme dans les beaux-arts, les genres et moyens d'expression tendent nettement à se fondre, tandis que le détail et l'ornement se mettent en évidence et camouflent le sujet principal. Par contre, les écrivains rococo ou, plutôt, « rocoquisants » n'ont pas réussi, au même titre que les ornemanistes, à se libérer de toute référence à la nature. La raison en est évidente : elle tient à leur fidélité au langage usuel. Enfin, il est clair, semble-t-il, qu'une comparaison systématique entre les arts, ramenant les formes aux principes communs qui les inspirent, permettrait de préciser davantage le problème ⁴⁴.

⁴³ MARIVAUX, *Théâtre complet*, pp. 1232-3.

⁴⁴ Cf. J. WEISGERBER, *Formes rococo : littérature et beaux-arts*, in : *Revue de Littérature Comparée*, LV, 2, avril-juin 1981, pp. 141-167.

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

LE MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

Le 6 mars 1981 le Président du Conseil de l'Université, M. A. Jaumotte, le Recteur, M. J. Michot, et le Président de la Faculté de Philosophie et Lettres, M. H. Hasquin, inauguraient le Musée d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Plusieurs chantiers archéologiques du Service des Fouilles de la Faculté s'y trouvent présentés.

Dans la salle d'entrée, consacrée aux fouilles auxquelles, en dehors de l'institution, prennent part des enseignants de l'Université, deux vitrines montrent les résultats acquis dans trois chantiers où l'Université, en la personne de M. de Waha, collabore avec le service archéologique d'intervention pour la Wallonie «S.O.S. Fouilles», dépendant de l'Administration du Patrimoine Culturel. Il s'agit de sites fortifiés du comté de Hainaut : Binche, rempart urbain et position comtale, et deux châteaux du pays d'Ath : La Hamaide et Irchonwelz. On trouvera à leur sujet les notes de chronique ci-après (voir aussi la *Chronique, A.H.A.A.*, II, 1980, pp. 144-150).

C'est, avant tout, un choix de céramique qui est exposé — révélateur de la chronologie, de l'évolution technique, de la vie économique ou, plus simplement, de la vie quotidienne : céramique grise du XIV^e siècle, glaçurée ou grès des XV^e et XVI^e siècles. Plusieurs tessons de grès ornés (Raeren et Bouffioulx) figurent dans la vitrine de Binche. On y remarquera aussi de petites pièces métalliques : plomb de draperie de Beaumont, médaille de pèlerinage, jeton du noble anglais présenté dans ces pages.

La salle voisine, destinée à présenter sous forme d'expositions périodiques les travaux du Service des Fouilles, pose le problème des origines romaines de deux villes belges : Namur et Virton.

De 1968 à 1973, nos fouilles à Namur se concentrèrent surtout dans le quartier du confluent Sambre et Meuse. Elles y révélèrent l'importance de l'occupation au IV^e siècle. Parmi les couches romaines de la stratigraphie de l'ancienne rue Saint-Hilaire, c'est celle du Bas Empire qui était de loin la plus épaisse, tandis que l'ancienne place Pied du Château livrait les restes d'une cave renfermant un abondant matériel du IV^e siècle. Le contraste était net entre le luxe de cette demeure et le caractère fruste des habitations du Haut Empire qui la précédèrent.

Parmi les vestiges plus récents, on signalera surtout le contenu d'un dépotoir des XIV^e et XV^e siècles, renfermant une grande masse de rebuts de céramique glaçurée et de grès. En particulier, les preuves d'une fabrication locale du grès au début du XVI^e siècle ont été récoltées.

Le *vicus* gallo-romain de Virton ne se trouve pas, quant à lui, sous la ville actuelle. L'emplacement de cette dernière résulte d'un transfert médiéval. A vrai dire le déplacement fut minime, puisque le bourg gallo-romain se trouvait au confluent même de la Vire et du Ton, dans l'ancienne commune de Saint-Mard, aujourd'hui fusionnée avec Virton.

Depuis 1973 nos fouilles, menées par M. P. Defosse, ont mis au jour l'un des bâtiments centraux de la petite agglomération : il s'agit vraisemblablement des thermes publics. On en trouvera la présentation dans la *Chronique* de 1980, pp. 139-144. Un échantillonnage de céramique et de monnaies du Haut-Empire est exposé. On relèvera aussi quelques jolies fibules émaillées ou étamées. Le principe du chauffage par hypocauste est illustré au moyen de matériaux d'époque. Ces recherches à Saint-Mard donnèrent l'occasion à M^{elle} Mathieu de revoir de manière approfondie la carte archéologique du *vicus* tout entier.

Pierre-P. BONENFANT

Pour la visite du Musée : s'adresser au secrétariat de la Section d'Art et Archéologie : 02/649.00.30 ext. 2419.

UN FOUR DE POTIER HALLSTATTIEN À WALHAIN-SAINT-PAUL (BRABANT)

Sur la carte de nos régions pendant l'âge du Fer, le pays de Gembloux apparaît comme un vide — faute de travaux systématiques. D'autre part, ce terroir, par sa proximité de Bruxelles, convenait bien pour y organiser le chantier de fouilles prévu dans le cadre du Cycle de valorisation.

Un cultivateur de Walhain-Saint-Paul, intéressé par l'archéologie, M. Evillars, eut l'amabilité de nous signaler un gisement de tessons protohistoriques qu'il venait d'observer à proximité de la ferme de Haute Baudecet, sur une hauteur dominant la chaussée romaine Bavai-Cologne. Grâce à l'obligeante autorisation de M. Soquet, il nous fut possible d'y entreprendre les travaux de recherches qui furent exécutés en deux semaines (30 VI - 11 VII).

Une fosse sensiblement circulaire de 1 m 50 de diamètre et profonde de 10 cm à peine, sous une couche arable d'une vingtaine de centimètres, contenait un chaos de tessons ramollis par l'humidité du sol, mêlés à des blocs de terre plus ou moins cuite et rubéfiée ; sur le terrain la discrimination entre les uns et les autres ne fut pas toujours aisée. Epars, le charbon de bois était abondant (analyses prévues).

Tout le matériel archéologique était brisé et disloqué, sauf deux vases bas reposant au fond de la fosse et qui avaient échappé à peu près au soc de la charrue. Outre la céramique, furent encore retrouvés un morceau de meule de pierre (grès quartzitique dont l'analyse est en cours : professeur J. Parent, U.L.B.) et des grains carbonisés (blé dont l'analyse est en cours : professeur J. Homès, U.L.B.). Le fond de la fosse présentait

une mince couche noirâtre ou, localement, rubéfiée, impropre à une analyse archéomagnétique.

De part et d'autre de ce qui nous parut bien être un four se révélèrent deux fosses circulaires nettement plus petites (diamètre : 90 cm ; profondeur : 90 cm) dont les remplissages étaient identiques entre eux et comparables à ceux de trous de pieux. Malheureusement ils ne renfermaient pas le moindre tesson. L'ensemble du four et des deux petites fosses forme un alignement W.N.W.-E.S.E., les centres étant distants respectivement de 3 m 60 et 4 m 40. Cette ordonnance suggère une contemporanéité que les analyses palynologiques en cours (par l'intermédiaire du professeur Mathieu, Faculté Agronomique de Gembloux, auteur des analyses pédologiques) confirmeront peut-être.

Les informations et le matériel archéologiques ont été traités dans le cadre du séminaire de préhistoire (1980-81).

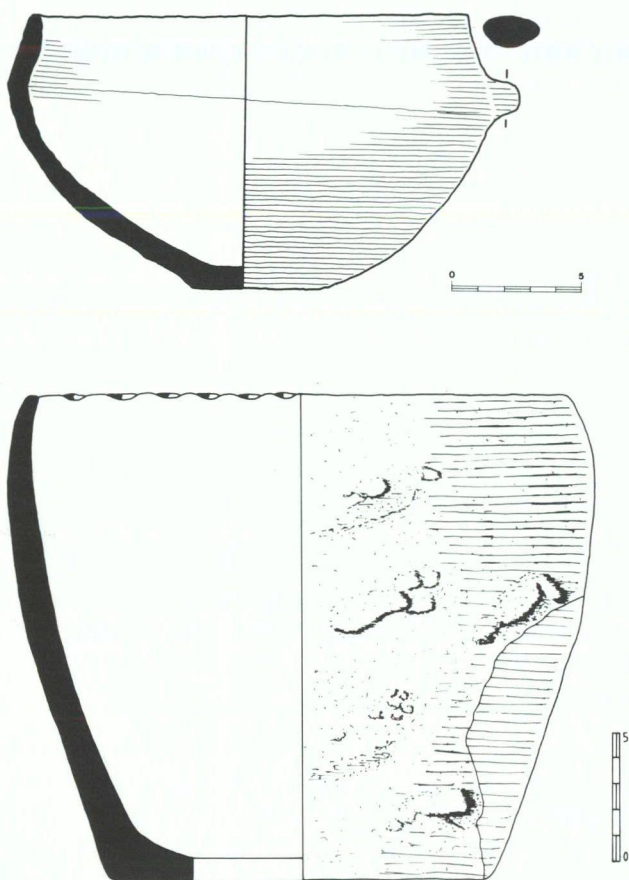


Fig. 1. Deux vases du four de potier hallstattien de Walhain-Saint-Paul : grand bol caréné à protubérance de préhension (Dessin Fr. Vermeren) et une urne à bord crénelé (Dessin M. Dekens).

Le traitement des tessons a représenté une tâche délicate en raison de leur abondance (poids total : 40 kg.), de leur fragmentation et de leur friabilité. Il fut compliqué encore par les fortes déformations en cours de cuisson dont témoignent maintes grandes pièces : joints béants, porte-à-faux impossibles, écaille de modelage. Sur 94 assemblages réalisés (dont certains peuvent compter jusqu'à 20 fragments), 26 éléments de formes significatives plus ou moins partielles ont été reconnus, dessinés et décrits (fig. 1). Les comparaisons typologiques, principalement avec la vaisselle de la grande nécropole à tumulus de Saint-Vincent (Lorraine belge), indiquent l'époque de Hallstatt (650-450 av. J.-C.). Les décors sont très rares et frustes, exécutés au doigt, au peigne, à l'ébauchoir, à la barbotine. Plusieurs poids de tisserand s'ajoutent à la vaisselle.

Des éléments de la superstructure du four ont été retrouvés. Signalons surtout un fragment de sole à perforations circulaires. Touchant les aspects techniques, les comparaisons font malheureusement défaut en Belgique : jusqu'à la découverte récente de Chapon-Seraing en Hesbaye, aucun four de potier hallstattien n'était connu dans notre pays. Cet exemple quoique contemporain, diffère du nôtre sur plusieurs points.

Les diplômés et étudiants qui ont participé à ces recherches sont : M^{mes} Calomme, Dekens, Jurion, Hombroeck (Philologie Classique), M^{lles} Bellier, Fradcourt, Hurt, Leyniers, Rantz (Philologie Classique), Vermeren et MM. Caspar et Olyff ainsi que des rhétoriciens de l'Athénée de Gembloux, Y. et B. Malcourant, Ph. Mathieu, P. Severin, M. Thys et Van Den Audenaeren.

Pierre-P. BONENFANT

STRUCTURE DU REMPART LATËNIEN DU BOIS DU BOUBIER, PRÈS DE CHARLEROI

La campagne de l'été 1980 qui eut lieu de la mi-août à la mi-septembre dans le retranchement du Boubier (voir *Chronique*, 1980, pp. 135-138) a apporté des éléments nouveaux sur deux points importants : la chronologie et la structure du rempart.

Il est désormais possible de mieux fixer la date du rempart, du moins pour ce qui est de sa partie centrale — considérée comme formant un premier état (période IA). En effet, un bon fragment d'une coupe à carène bien nette y a été découvert. Ainsi pour la première fois, un élément de forme significatif est recueilli : jusqu'ici l'appréciation chronologique n'avait pu reposer que sur des modes de finition des surfaces externes de la céramique (éclaboussage, barbotine à crêtes, etc.). Cette découverte permet de conclure à une édification du rempart dès le début de La Tène (ou deuxième âge du Fer), soit vers 400 av. J.-C.

Les décapages selon des plans sécants, amorcés par des terrasses ouvertes sur les versants est et ouest du rempart, ont été unifiés en une grande surface de fouilles (50 m²), établie au niveau de l'assise supérieure du muret de soutènement qui retient le corps du rempart du côté intérieur.

Non seulement l'implantation d'une palissade obéissant à l'axe général de la fortification à la période IA a pu être complètement suivie, mais il est apparu qu'un poutrage transversal à cet axe avait armé le corps même du rempart. L'emplacement de ces traversines, complètement décomposées, n'est plus reconnaissable que par une trainée de pierraille et, dans une moindre mesure, par les colorations de terrain. Longues d'environ 3 m, elles étaient espacées d'en moyenne 1 m 50.

Vers l'extérieur de la fortification, le contraste est frappant entre les matériaux répartis en deçà ou au-delà de la palissade. En deçà, c'est-à-dire dans le corps du rempart, l'argile et le schiste houiller prédominent ; il s'y mêle de la pierraille gréseuse de petit et moyen calibre. Par contre, au-delà de la palissade, il s'agit, avant tout, de sables et d'argiles clairs. Des tas de versages commencent à y apparaître régulièrement. Résultent-ils, eux aussi, d'un ancien poutrage transversal ? Si oui, était-il sans rapport avec l'armature reconnue dans le corps du rempart ? Questions au nombre de celles que la prochaine campagne s'efforcera de résoudre.

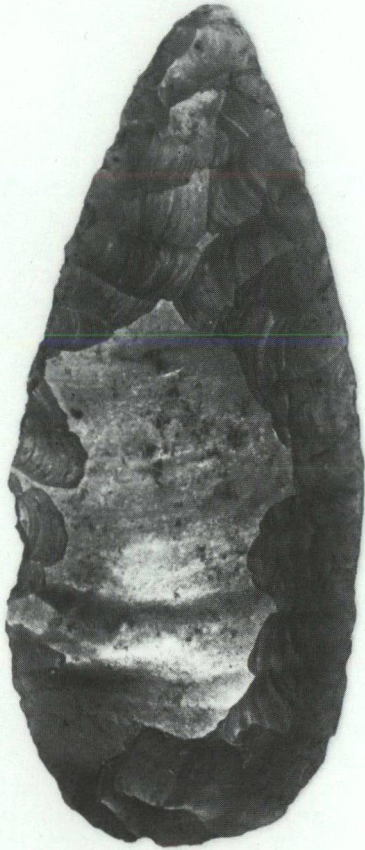


Fig. 2. Pointe de flèche néolithique (H : 42 mm), recueillie sur le site du Boubier (Photo Serv. fotogr. U.L.B.).

Parmi les découvertes significatives de la campagne 1980, mentionnons, enfin, la récolte par un étudiant stagiaire, M. J.-P. Caspar, de plusieurs outils néolithiques en silex : grattoir sur lame encochée, grattoir discoïde, petit grattoir sur éclat et une fine pointe de flèche foliacée à très minces retouches bifaciales envahissantes (fig. 2). Cette récolte, facilitée par de récents passages de motos dans le bois, confirme l'importance de l'occupation néolithique de la hauteur.

Comme chaque année, le chantier du Boubier a servi au stage de fouilles ; M. de Waha, assistant, collaborait à l'encadrement des étudiants : M^{me} M. Dekens, M^{lles} Cl. Bellier, V. Hurt, A. Leyniers et Fr. Vermeren ainsi que M. J.-P. Caspar.

Pierre-P. BONENFANT

ANCIEN REFUGE DE L'ABBAYE DE BONNE-ESPÉRANCE À BINCHE

L'étude du site des Caves Bette ou ancien refuge de l'abbaye de Bonne-Espérance commencée en 1979 ¹ s'est poursuivie au cours de l'année 1980. Ce chantier voit la collaboration de l'Université Libre de Bruxelles qui en assure une partie de l'encadrement scientifique, avec la cellule ouest du service S.O.S. Fouilles, la COPHAB et les autorités communales de Binche. La campagne de 1980 a donné lieu à une expérience intéressante. Des jeunes filles et jeunes gens de l'enseignement secondaire ont participé non seulement aux fouilles, mais ont également pu se familiariser avec les techniques de relevé archéologique et mener leur travail jusqu'au stade de la rédaction d'un bref rapport qui doit être publié sous peu ². Nous avons ainsi voulu marquer, F. Jurion archéologue du S.O.S. Fouilles et nous, la nécessité de diffuser les connaissances techniques de l'archéologie de manière à sensibiliser activement les jeunes aux questions de protection du patrimoine monumental et architectural de notre pays. Les archéologues professionnels restent en effet trop peu nombreux pour accomplir les tâches qui leur reviennent, beaucoup d'entre eux choisissant du reste l'étude d'objets de musée, moins éprouvante que l'archéologie du terrain, au détriment de la préservation du patrimoine culturel.

Les travaux de 1980 ³ plus encore que ceux de 1979 ont montré l'importance des modifications apportées au site, et tout spécialement du remblaiement qui a eu pour effet d'étendre la surface du plateau sur lequel se trouvait le palais de Marie de Hongrie. La topographie initiale a été bouleversée radicalement, tellement que des questions de sécurité se posent parfois de manière aiguë et freinent la fouille.

Des précisions intéressantes peuvent être apportées sur l'environnement et l'implantation du bâtiment carré autour duquel s'est développé le complexe du refuge de Bonne-Espérance, ainsi que sur un des couloirs souterrains qui s'y rattachent.

La fouille a également fourni de nouveaux éléments d'appréciation sur la chronologie des murs qui se dressent sur le site et notamment sur le mur dit à arcades. Il apparaît bien aujourd'hui que les contreforts y ont été ajoutés et que leur axe d'implantation n'est pas toujours perpendiculaire à ce mur. L'ampleur des contreforts croît au fur et à mesure que l'on se rapproche du mur d'enceinte de la ville (N-S). Tout se passe donc comme si c'était de cette zone qu'une charge supplémentaire s'est exercée sur le mur. Ces indications invitent à observer en détail la rencontre entre le mur à arcades et le mur

¹ Voir ici même, t. II, 1980, p. 144-147 ; M. de Waha, *L'ancien refuge de l'abbaye de Bonne-Espérance à Binche, histoire architecturale du site*, dans *Activités 79 du S.O.S. Fouilles*, I/1980, Bruxelles 1980, p. 124-129 ; et *ibid.*, p. 130-138 la notice de F. ANDRÉ rédigée en grande partie d'après des informations fournies par le Professeur P. BONENFANT et nous-même.

² Ph. REVELARD, G. RINCHON, *Les jeunes fouillent à Binche - La tranchée I A*, dans *Cahiers binchois*, à paraître.

³ On verra sur ceux-ci, les différents rapports provisoires rédigés par F. JURION et nous-même tant dans *les Cahiers binchois*, que dans *Activités 80 du S.O.S. Fouilles*, 2/1981, sous presse.

épais faisant angle découvert en 1979. Ce travail malheureusement doit être différé afin de maintenir un chemin d'évacuation des déblais.

La base du mur faisant angle a été atteinte et une stratigraphie étudiée (voir *Activités S.O.S. Fouilles* 2/1980 et *Cahiers Binchois*). De plus, un fragment du mur d'enceinte de la ville a été partiellement dégagé. C'est un des très rares segments de l'enceinte de Binche qui n'a pas subi de restauration et qui, à ce titre mérite toute attention.

Un matériel abondant a été mis au jour et doit être étudié en détail. A côté de nombreux fragments de céramique, on notera également un noir denier de billon de l'évêque de Liège Jean de Bavière, un jeton dit de Nuremberg datable de la fin du XIV^e siècle, un plomb de draperie de Beaumont antérieur à 1433 ⁴, ainsi que la pièce qui sera décrite ci-dessous.

Parmi les trouvailles les plus représentatives, signalons un jeton fortement abîmé, en plomb (28 mm) qui représente indiscutablement le noble anglais (fig. 3).

Cette pièce d'or une des plus célèbres et des meilleures du moyen âge, fut frappée par Edouard III à partir de 1344 ⁵. Les numismates parviennent à classer et à dater les nobles avec une précision très grande. Ils se basent pour atteindre ce résultat sur l'étude



Fig. 3. Jeton du noble anglais (XIV^e/XV^e s.) (Photo Y. Glotz).

⁴ M. DE WAHA, *Drap de Beaumont à Binche au début du XV^e siècle*, dans *Activités 80 du S.O.S. Fouilles*, 2/1981, sous presse.

⁵ Sur le noble J.J.NORTH, *English hammered Coinage*, vol. 2, *Edward I to Charles II, 1272-1662*, Londres 1960, p. 9, 33-55.

du revers des pièces dont le type varie quelque peu dans certaines émissions, sur l'observation de certains détails dans la légende et surtout sur la paléographie des inscriptions de la titulature royale. Tous ces éléments nous manquent malheureusement et nous privent pour cet objet d'un terminus ante quem. Nous nous refusons à avancer une datation sur base des traits de la figure royale, de l'inclinaison de l'épée ou de celle de l'écu aux armes d'Angleterre et de France. En effet, nous ne nous trouvons pas devant un original mais devant une copie, ce qui justifie déjà la présence de déformations. Ensuite, nous ne devons pas oublier que ce jeton présente de la pièce une version simplifiée, ce qui est particulièrement évident lorsque l'on examine les châteaux du vaisseau frustes sur le jeton, toujours décorés de quadrilobes sur les pièces d'or. Comment alors arguer de telle inclinaison de l'épée ou du bouclier dont on chercherait d'ailleurs en vain une position aussi penchée touchant même le château sur les différentes émissions originales ? Les indices susceptibles de donner un terminus ante quem sont minces. On notera cependant que la pièce quoique cassée a un poids de 2,8 gr qui exclut que même complétée, elle ait pu atteindre le poids du noble. Ce jeton n'a donc pu servir qu'à faciliter l'identification visuelle de la pièce. Ceci nous fournit un élément de datation. Au début du XV^e siècle, le noble qui était resté stable depuis sa création subit en 1412 une dévaluation par altération du poids (noble léger). A partir de cette époque donc, l'identification visuelle des pièces par les changeurs n'est plus suffisante et un contrôle du poids devient nécessaire. Ce contrôle peut s'effectuer par examen des légendes ou par pesée. Dans ce cas, on avait intérêt à disposer d'un déneral plutôt que d'un simple jeton. On pourrait donc sous toute réserve admettre cette date comme terminus ante quem.

Cette pièce constitue un élément important de datation de certaines structures murales. Au plan historique, elle atteste la diffusion à Binche de la monnaie d'or anglaise qui dut à sa grande qualité d'être promue au rang de monnaie privilégiée dans les échanges internationaux.

M. DE WAHA

LA HAMAIDE — LE CHÂTEAU DIT D'EGMONT

L'année 1980 devait voir la reprise des fouilles du château dit d'Egmont à La Hamaide avec pour objectif l'exploration des éléments appartenant aux mottes découvertes en 1979. Il était attendu que le printemps et l'été revenant, le niveau de la nappe aquifère baisserait suffisamment pour que les travaux n'en soient plus gênés. Il est inutile de dire que les conditions atmosphériques de cette année ont perturbé les recherches de manière considérable. Au cours des mois de juin et de juillet, jusqu'au 20 juillet inclus, on a enregistré 50 jours de pluie, sans interruption, c'est-à-dire journellement. Les travaux ne furent pas suspendus, mais au lieu de pouvoir faire progresser la fouille, nous avons dû nous contenter d'essayer de sauver les tranchées dont les parois, gorgées d'eau, tendaient à s'effondrer et de préserver certains décapages menacés tant par les pluies que par les remontées de la nappe aquifère. Ces pluies incessantes, qui causèrent de si grands dommages à l'agriculture, nous ont incité à édifier au-dessous de la tranchée principale un abri de fouille solide, dont l'installation mobilisa les énergies pendant un certain temps.

La campagne de 1979 avait vu l'ouverture de quatre tranchées, dont une essentielle (T2) avait révélé les restes de deux mottes à l'emplacement du château dit d'Egmont. En 1980, nous nous sommes attaché à explorer principalement cette tranchée, dont les dimensions furent portées à 15 m × 5 m. Des coupes furent rafraîchies et

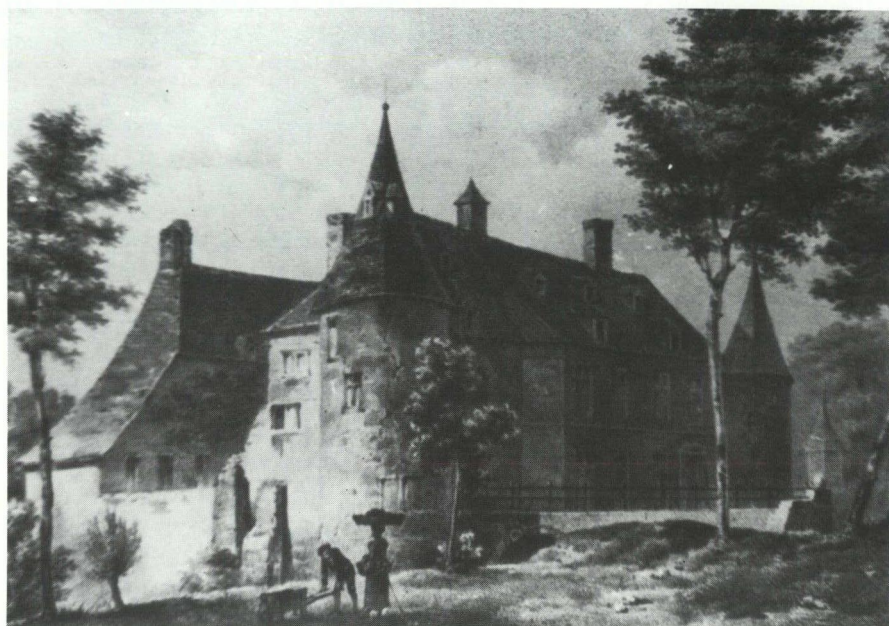


Fig. 4. Le château d'Egmont à La Hamaide, vers le milieu du XIX^e s. avant sa démolition.
Lithographie de Madou.

d'autres exécutées pour repérer les directions majeures de la motte. Des indications intéressantes purent ainsi être retirées de l'examen du profil de la tranchée 5 avant qu'il ne soit gravement endommagé par la remontée de la nappe aquifère malgré des travaux de pompage réguliers.

Les tranchées 5 à 8 ont fourni des éléments de chronologie qu'il appartiendra de rattacher à la stratigraphie de la tranchée 2 lorsque l'état d'avancement de la fouille permettra de sacrifier certaines voies d'évacuation des déblais. En effet, l'arasement de la motte pour établir le château dit d'Egmont, au XVI^e siècle, a compliqué la lecture des coupes. Des couches enlevées au sommet de la motte se retrouvent encore sur les pentes de celle-ci. Une image de la stratigraphie générale permettant la compréhension globale de l'ensemble ne sera possible que lorsque nous pourrons établir une chaîne corrélative entre toutes les couches, suivant les schémas proposés notamment par P. Barker. Pour ce faire, il nous faut encore descendre.

La tranchée 7 a fourni des éléments de palissade de diamètre relativement faible et creusés dans une couche mélangée contenant de nombreux matériaux. Cette couche est formée des débris rejetés sur les pentes de la motte de la zone d'occupation d'une phase antérieure de la motte qui connut un violent incendie. Ce niveau a fourni de la céramique grise uniquement.

Dans la tranchée 6, d'autres poteaux de palissade furent repérés. L'un d'entre eux appartient à la même structure que les pieux retrouvés dans la tranchée 7. Quant aux deux autres, quoique se situant dans un alignement qui n'est pas incompatible avec le tracé des pieux de la tranchée 6, ils ne s'ancrent néanmoins pas dans la même couche que ceux-ci et ont un diamètre différent. La prudence est de mise, ici, dans la mesure où, à l'emplacement de ces pieux, la dite couche est absente. On ne peut donc exclure que ceux-ci appartiennent à la même structure, encore qu'on remarquera un remplissage des pieux totalement différent au point de vue couleur.

Une tranchée 8 fut ouverte pour vérifier les orientations possibles des palissades repérées en 6 et en 7. Cette tranchée se trouve davantage sur la pente de la motte et, par conséquent, on peut s'attendre à y voir apparaître une stratigraphie assez différente des précédentes. Ce fut effectivement le cas. Toutefois, des éléments de palissade y apparurent avec une netteté étonnante. Certains d'entre eux témoignaient encore de la décomposition du bois, tandis qu'en d'autres endroits, les pieux s'étaient complètement désintégrés, ne laissant d'autre trace qu'un trou béant. Pareille désintégration affecta également d'autres éléments horizontaux probablement de la palissade. Ces vestiges intéressants furent relevés tant par le dessin que par coulage de 26 kilos de plâtre. Ces structures, ainsi consolidées, pourront être mieux observées et matérialisées et par conséquent demeurer en place pour faciliter une appréciation d'ensemble. Les traces des éléments horizontaux sont très nettes. La direction de ce segment de palissade est très différente de celle des fragments repérés en 6 et en 7. Elle devra être suivie avec attention dans les fouilles à venir, mais on regrettera déjà que l'édification du mur de clôture du château dit d'Egmont, au début du XVI^e siècle, ait coupé cette palissade. D'où il apparaît qu'une des mottes au moins avait une assise plus importante que celle du château dit d'Egmont. De la céramique grise fut trouvée en avant et en arrière de la palissade. Elle fera, bien entendu, l'objet d'une étude attentive. En avant de la palissade, un fragment, assez complet, d'un petit pot en Irdenware fut découvert ; il permettra peut-être d'obtenir une datation précise de cette couche.

La tranchée 2, qui avait montré en 1979 l'existence de la motte, fit l'objet de soins attentifs. Des décapages minutieux permirent de révéler l'existence d'un premier niveau comportant des éléments de bois qui pourraient appartenir à une toiture. Certains por-

tent des traces d'incendie, mais la plupart en sont dépourvus. Immédiatement en dessous fut localisé un niveau brûlé dans son ensemble, mais comportant encore quelques secteurs moins atteints par le feu. On se trouve devant des parois ou un recouvrement de sol composé d'argile, de petites pierres et de fragments de bois. La carbonisation de celui-ci et la forte rubéfaction des pierres témoignent de l'intensité de l'incendie qui affecta cette habitation. Plusieurs pieux furent retrouvés, qui encore conservés et brûlés, qui décomposés et ne se marquant plus que par la présence de deux cercles dont l'un, intérieur et tangent à l'autre, représente le pieu, le plus grand cercle étant le trou de fondation du pieu. Il semble bien qu'une enfilade de 4 pieux, en alignement et à distance constante de 1,2 m à 1,5 m, indique la paroi du bâtiment. Des éléments horizontaux ne furent retrouvés qu'en un angle de la tranchée. Ils nécessitent l'extension de la fouille de ce côté. La céramique recueillie est composée exclusivement de céramique grise. On notera également la présence dans le niveau brûlé de plusieurs fragments de tuiles romaines, ce qui ne doit guère étonner à quelques centaines de mètres de la chausée Bavai-Velzeke.

La campagne de 1980 s'est donc révélée par un bilan nettement positif, même si, au vu de ses résultats, on regrette encore davantage les deux mois de pluies continues qui entravèrent considérablement les travaux. Il est à espérer qu'en 1981 les travaux pourront encore bénéficier de la présence d'un C.S.T. La Hamaide, d'autre part, permet quelques réflexions sur la notion de fouille d'urgence et de fouille de sauvetage.

Le site se trouvait menacé par la demande de fouille, d'une personne notoirement non qualifiée pour ce genre de travail, adressée aux propriétaires. Ces derniers, disposés à la permettre dans de bonnes conditions, n'eussent point admis de la part de ceux qui les mettaient en garde contre cette initiative malheureuse une attitude purement négative. Il fallait donc se substituer à elle, ce qui fut fait. Nous nous trouvons maintenant devant un chantier complexe où la minutie et la précision sont de rigueur. Repérer quelques fragments de bois peint en bleu et quelques restes de pigmentation bleue sur le niveau brûlé fut possible par un travail à la truelle. Par son volume d'arrachement, un décapage à la pelle américaine eût entraîné la perte de ce témoin des plus intéressants.

Il est bien évident que pareille méthode de travail n'eût jamais pu être mise en œuvre dans un site menacé de destruction à courte échéance. On constate donc qu'il est nécessaire de pratiquer une bonne archéologie de sauvetage, c'est-à-dire une archéologie qui ne se borne pas à enregistrer quelques données en toute hâte et sans pouvoir s'assigner d'autre plan de travail que celui imposé par le cours des travaux détruisant le site. Ce genre de situation est, hélas, encore trop fréquent dans notre pays. Il est certes du devoir des archéologues de répondre à ce genre de situation et de sauver ce qui peut l'être. Mais il est à souhaiter qu'à l'instar des pays voisins, les autorités officielles de notre pays travaillent en collaboration avec les archéologues et les avertissent des travaux qui vont être entrepris. Pareille attitude limiterait les complications qu'entraîne la coexistence sur un site des entreprises de construction et des archéologues. Elle permettrait également un sauvetage archéologique où les méthodes de fouille pourraient être plus proches de celles de la fouille normale, ce qui assurerait à l'ensemble de meilleures possibilités d'utilisation scientifique. Il faut insister, ici, sur la fragilité des structures de bois qui, la plupart du temps, ne sont repérables que par des traces de couleurs différentes sur le sol. La seule méthode pour les mettre au jour est de pratiquer des décapages soigneux. Mais ceux-ci prennent du temps. Peut-on concevoir sereinement une archéologie de sauvetage qui devrait se pratiquer dans des délais et des conditions tels qu'il serait impossible aux archéologues de mettre au jour ces traces? Ce serait dans l'histoire de notre pays privilégier la construction en dur, c'est-à-dire quelques structu-

res romaines (villa) ou médiévales, mais négliger complètement toute la préhistoire, l'âge du fer, les constructions romaines de bois dont on aperçoit de plus en plus l'importance, et presque toute l'archéologie médiévale. Ainsi, une église de bois ne pourrait plus être observée et une motte serait sacrifiée ! Le passage de la notion d'archéologie d'urgence — où l'urgence se compte en jours ou en semaines — à une archéologie de sauvetage assurant les garanties scientifiques les plus rigoureuses paraît indispensable. Pareille archéologie resterait toujours différente de l'archéologie de programme. Celle-ci, en effet, se fonde sur l'étude de grands thèmes, choisis en fonction de la problématique scientifique et le plus souvent bien circonscrits au plan chronologique. Les aires, assignées à ces programmes, ne coïncident guère ainsi avec le tracé d'une autoroute, mais sont choisies de manière logique, en fonction d'un critère géographique ou historique se référant à la situation de la région à l'époque étudiée. Cette archéologie de programme ne peut se faire que sur un nombre important de sites pour déboucher sur des synthèses considérables.

C'est d'ailleurs un des reproches que l'on peut adresser à l'archéologie de notre pays de manquer de vastes études, tel l'ouvrage de Bailloud sur le Néolithique du Bassin parisien. On perd trop souvent de vue dans notre pays l'utilité de ces grandes études. Et si, en l'absence de celles-ci, un *status quaestionis* réalisé à partir de documents épars rassemblés pour la circonstance est méritoire, il ne saurait néanmoins prétendre au titre de synthèse.

A un observateur sérieux et impartial prétendre qu'une archéologie de sauvetage telle que nous la prônons, c'est-à-dire une archéologie de sauvetage qui ne se déroule pas en toute hâte, puisse empiéter sur le domaine de l'archéologie de programme ou manquer d'utilité paraîtra un reproche bien inconsistant opposé à une discipline souvent difficile, et dont la nécessité est éclatante dans un des pays d'Europe où la densité de population est la plus forte et où les travaux en tout genre sont légion.

M. DE WAHA

IRCHONWELZ

A l'occasion des travaux de restauration opérés à la « maison forte » d'Irchonwelz, une campagne de fouilles a été entreprise à la demande des propriétaires M^{me} et M. M. Malvoisin, avec l'aide du Cercle d'Histoire et d'Archéologie d'Ath — dont le Président, M. Jean Dugnoille patronna le C.S.T. qui devait fournir les terrassiers nécessaires — et l'étroite collaboration de F. Jurion, archéologue de la cellule Ouest du Service S.O.S. Fouilles.

La « maison forte » d'Irchonwelz se présente aujourd'hui comme un bâtiment isolé (fig. 5). Sur la carte de Ferraris apparaît par contre, encore nettement, un double circuit de fossés. Nous avons profité des travaux d'aménagement du bâtiment pour vérifier l'exactitude du tracé du comte de Ferraris. Il est apparu que l'entrée actuelle de la « maison forte » n'était guère originale, mais postérieure au XIV^e siècle et qu'elle résultait de la démolition d'un important massif de maçonnerie qui saillait sur le tracé général de l'enceinte. D'ores et déjà, il ne peut plus être question de qualifier Irchonwelz de « maison forte » avec tout le côté péjoratif accolé à ce mot. Il convient de restituer à cette propriété des Trazegnies tout le lustre auquel elle a droit. En attendant le rapport définitif, on se rapportera aux notices consacrées par F. Jurion et nous-même à ce monument dans « Activités du S.O.S. Fouilles », 2/1980 (à paraître).

M. DE WAHA



Fig. 5. La « maison forte » d'Irchonwelz.

CYCLE DE VALORISATION 1980-81

TABLE RONDE SUR LES EXPOSITIONS

Une table ronde sur les expositions a été organisée le samedi 7 mars 1981 après-midi, dans le cadre du cycle de valorisation de la formation. Le thème du débat, auquel ont participé des professeurs, des membres du corps scientifique, des étudiants, et des anciens étudiants, était suggéré par l'abondance des expositions temporaires réalisées en Belgique et spécialement à Bruxelles à l'occasion du Millénaire et d'Europalia, et par la participation fréquente d'anciens étudiants à la préparation de certaines de ces expositions grâce aux possibilités offertes par la formule de Cadre spécial temporaire.

Si ces circonstances ont constitué une possibilité de travail scientifique fort appréciée, M. P. LOZE regrette cependant qu'il ait fallu, pour respecter les délais par les autorités, travailler avec précipitation sur des sujets souvent improvisés. Il suggère, pour remédier à cette situation, que des thèmes possibles d'expositions soient prospectés à l'avance, et se demande si l'Université ne pourrait pas, par sa vocation d'organisme de recherche, contribuer à ce genre d'entreprise (séminaires, mémoires de licence). Ceci permettrait de réaliser des expositions lorsque les thèmes sont suffisamment mûris et d'assurer le niveau scientifique qui risque sinon de passer au second plan, dans une politique d'improvisation des thèmes, soucieuses seulement de l'opération de prestige constituée par l'exposition.

M. R. BUSINE fait observer que le prestige est toujours la principale raison d'être des expositions dont on ne peut escompter aucun rapport financier.

Pour M. Ph. ROBERTS-JONES, il faut distinguer les grandes expositions de prestige répondant à certaines occasions, et les expositions temporaires organisées au sein même des musées. Ces dernières peuvent porter sur des thèmes librement choisis, être soigneusement préparées par le personnel qualifié du musée et réalisées à partir des collections de celui-ci, ce qui est une formule beaucoup moins onéreuse.

M.P. PHILIPPOT remarque que les dernières grandes expositions scientifiques, notamment celles réalisées en Allemagne (Rhin-Meuse, l'Epoque des Staufer, les Parler) ont été planifiées à long terme et réalisées par tout un groupe de spécialistes basés dans un Musée, ce qui permet de présenter un véritable Status quaestionis. Mais M. G. DONNAY constate qu'il manque en Belgique la volonté politique d'organiser de telles expositions, les pouvoirs publics cherchant un promoteur avant de consulter les institutions scientifiques sur le choix d'un thème et l'élaboration d'un programme. Dans ces conditions, il faut souligner l'intérêt de petites expositions relevant du domaine de

l'archéologie nationale et du folklore, qui constitueraient une expérience enrichissante pour de jeunes historiens d'art et les sensibiliseraient à la sauvegarde des œuvres. M. J. COQUELET voit aussi dans les petites expositions l'occasion de mettre l'accent sur des thèmes peu connus. Malheureusement, elles coûtent cher, du fait, notamment, que le catalogue n'est pas rentable.

M. J.-M. DUVOSQUEL estime qu'il faut attacher plus d'importance aux résultats d'une exposition qu'à ses motivations, et souligne l'importance du catalogue lorsque celui-ci peut, notamment, apporter l'état de la recherche sur un thème.

Le débat se poursuit ainsi sur le problème du catalogue. M. P. PHILIPPOT observe que la conception de celui-ci a fort évolué au cours des vingt dernières années. Parti d'une liste des œuvres précédée d'une introduction générale, il est devenu, dans les cas cités plus haut, un ensemble d'études scientifiques visant à faire le point des principales questions présentées par l'exposition. Si une telle évolution présente des avantages évidents pour les spécialistes, elle menace cependant de laisser sans guide le grand public qui n'est pas suffisamment motivé pour acheter le catalogue — lequel, d'ailleurs est souvent, par son volume, impossible à consulter dans l'exposition. MM. DUVOSQUEL et COECKELBERGHS plaident en faveur du haut niveau scientifique du catalogue, dont le message survit à l'événement de l'exposition et tend à proposer un nouveau type d'ouvrage qui suscite l'intérêt en librairie. M. Ph. ROBERTS-JONES remarque cependant que le manque de temps des auteurs entraîne souvent une qualité scientifique discutable. Un recueil d'études postérieurs à l'exposition permettrait certainement un approfondissement plus sérieux, mais cette formule est rarement retenue.

MM. G. DONNAY, P. de MARET et P. LOZE font observer d'une part qu'il ne faut pas oublier la fonction didactique du catalogue, et la nécessité de son intégration aux différents éléments de la présentation, qui doivent servir de contact avec l'œuvre elle-même (étiquettes et notices, souvent négligées).

Ces observations reportent le débat sur le problème du contact avec le public et en particulier des visites guidées. Plusieurs participants n'hésitent pas à mettre en question l'utilité de celles-ci. Ils invoquent l'impossibilité de pallier par les visites guidées l'absence de tout enseignement d'histoire de l'art dans l'enseignement moyen, et l'affluence extrême et incontrôlée du public dans les grandes expositions (Bruegel, Rhin-Meuse) qui rend impossibles les visites de groupes et aléatoires les visites individuelles. M^{me} A. GRENEZ souligne l'importance d'une initiation des visiteurs avant l'entrée dans l'exposition, afin de pouvoir alléger les exposés dans les salles et de ne pas troubler les visiteurs, et M. J. COQUELET attire l'attention sur l'utilité des programmes audio-visuels comme introduction aux visites.

M. P. PHILIPPOT estime que, quels que soient les problèmes que posent effectivement les visites guidées, elles se justifient comme réponse au désir, présent dans une grande partie du public, d'apprendre à voir.

Plusieurs participants remarquent qu'ils n'ont pas été préparés par leurs études aux différents problèmes pratiques posés par une exposition (sécurité, transport, publicité, présentation, etc.) mais, comme l'observe M^{lle} C. DELVOYE, il s'agit là d'un genre d'expérience qui ne s'acquiert qu'en cours de travail.

Enfin, le lieu et le nombre des expositions font l'objet d'une dernière série de réflexions. M. Ph. ROBERTS-JONES rappelle que la responsabilité des organisateurs varie selon le lieu d'exposition qui a une incidence sur la présentation et la sécurité. M. P. LOZE attire l'attention, d'autre part, sur l'intérêt d'une exposition comme celle

réalisée en 1979 à l'Eglise de la Chapelle, qui présente les œuvres dans le type de contexte pour lequel elles ont été conçues.

Les conservateurs de Musées s'inquiètent, quant à eux, du danger de prolifération des expositions temporaires. Ils notent que les crédits s'obtiennent plus facilement pour ce type de manifestations que pour la vie des musées, alors que les multiples déplacements exposent les œuvres à des risques accrus et « usent » le patrimoine culturel.

M. P. PHILIPPOT clôture le débat en reprenant brièvement quelques points saillants de la discussion :

- La préparation rationnelle d'une exposition réclame des délais adéquats, nettement plus longs que ceux généralement prévus.
- Le développement d'importants catalogues scientifiques est indiscutablement un phénomène positif d'extrême importance. Il ne faudrait pas, toutefois, qu'il se développe au détriment de la présentation didactique, essentielle pour le grand public et souvent négligée.
- Les visites guidées restent une forme importante d'initiation et d'introduction du public. Leur adaptation à l'exposition comme phénomène de masse s'impose cependant, de même sans doute que leur corrélation avec l'utilisation de moyens audiovisuels.
- L'apport scientifique de ces expositions est trop rarement élaboré après sa clôture. Peut-être y a-t-il là un rôle à jouer par l'université, de même que dans la préparation des thèmes.

D'une manière générale, il se dégage des débats le désir général de voir s'affirmer une politique culturelle à long terme où les exigences scientifiques des expositions seraient harmonisées avec celles de la large diffusion.

Catheline PÉRIER-d'ETEREN - Paul PHILIPPOT

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 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 1980*

a) THÈSES DE DOCTORAT

Aucune thèse de doctorat en Histoire de l'Art et Archéologie n'a été défendue en 1980.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Sous-section Préhistoire/Protohistoire

LEFRANCQ, Janette — La « Cité Charlier » à Vaux-et-Borset. Etude partielle d'un habitat omalien de Hesbaye liégeoise, *directeur*: M. P. Bonenfant.

Sous-section Antiquité

BASTIN, Dominique — La chasse au filet hexagonal dans les tombes privées égyptiennes. Analyse de la structure d'une scène, *directeur*: M. R. Tefnin.

BIOUL, Anne-Catherine — L'architecture des fontaines dans la Grèce antique, *directeur*: M. J.-Ch. Balty.

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

- COUCOUZELIS, Alexandra — Contribution à l'étude de la maison grecque archaïque, *directeur*: M. Ch. Delvoye.
- DESY, Philippe — Les amphores hellénistiques de Torre San Giovanni, *directeur*: M. J.-Ch. Balty.

Sous-section Moyen Age/Temps modernes

- BANTUELLE, Christine — La sculpture monumentale dans le chœur et la nef de l'église Notre-Dame d'Avioth. Essai d'identification, *directeur*: M. P. Philippot.
- PAALMAN, Nicole — La problématique de l'encadrement des XV^e et XVI^e siècles flamands, *directeur*: M. P. Philippot.
- SEGERS, Laurence — Le tombeau du cardinal de Croy à Enghien. Structure, iconographie, ornementation et style, *directeur*: M^{me} L. Hadermann-Misguich.
- WITTEVRONGEL, Christel — Un manuscrit enluminé du XV^e siècle: les Heures de Nivelles (Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms IV 1113), *directeur*: M. P. Philippot.

Sous-section Art contemporain

- BRIGODE, François — Aspects de l'utilisation de la couleur dans l'architecture contemporaine, *directeur*: M. P. Philippot.
- DE BIE, Roland — Espace de l'œuvre et espace du spectateur. L'objet artistique par rapport à son contexte dans l'avant-garde après 1960, *directeur*: M. P. Hadermann.
- DE MOREAU-HOLVOET, Bertrande — Léon Spilliaert, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- DURIEU, Pascale — Monographie du peintre Léon Devos (1897-1974), *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- DURINCKX, Dominique — Louis Dubois (1830-1880). Essai monographique, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- FESTREE, Marina — Architecture contemporaine en Belgique: apports de Jacques Dupuis, *directeur*: M. V.-G. Martiny.
- GOFFETTE, Jeanine — La couleur dans le message biblique. Marc Chagall, *directeur*: M. P. Hadermann.
- KRANEWITTER, Margit — Aspects de la peinture visionnaire initiatique, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- LADURON-BOUGNIART, Marie — L'intégration de la sculpture, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- MAERTENS-JEZIERSKA, Bogna — L'affiche théâtrale polonaise, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- RICCARDI, Emmanuel — La création des boulevards centraux à Bruxelles; la construction sur les boulevards. Analyse typologique des façades créées de 1863 à 1869, *directeur*: M. V.-G. Martiny.
- SCHAUB, Jean-Pierre — Cinéma et Beaux-Arts. Deux films sur l'histoire de l'art: Magritte ou la leçon de choses, de Luc de Heusch, et Dieric Bouts, d'André Delvaux, *directeur*: M. H. Trinon.
- STAELPAERT, Kristine — Rapport du cadre et de l'image dans la peinture du XX^e siècle: le problème de la disparition du cadre, *directeur*: M. P. Philippot.
- THOMAS, Bernadette — La femme à l'époque du symbolisme. Sa représentation dans la peinture symboliste, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- TRIVIERE, Sophie — La perspective chez Degas, *directeur*: M. P. Philippot.

- TUERLINCKX-OTTEN, Pascale — La petite image de piété à Paris (1845-1914). Sources et iconographie, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- WILLEMS, Katheline — La caricature de scène en France de « Michel Strogoff » (1880) à « L'Aiglon » (1900), *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Sous-section Civilisation non-européennes

- DAGNELIE, Joëlle — La sculpture figurative sur bois chez les Mangbetu, *directeur*: M. L. de Heusch.
- DE CONDE-EYBEN, Pascale — La céramique péruvienne dite « Tiahuanacoïde » des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Etude des keros et gobelets, *directeur*: M^{me} A. Dorsin角度-Smets.
- FIROUZBAKHCH, Homadeh — Etude d'une collection de tissus conservés au Musée royal de l'Afrique centrale, *directeur*: M. P. de Maret.
- FIROUZBAKHCH, Haïdeh — Les bijoux touaregs, *directeur*: M^{me} M.-L. Bastin.
- GERARD, Bernard — L'image du disque solaire dans l'art du Mexique ancien, *directeur*: M^{me} A. Dorsin角度-Smets.
- HENNEBERT, Antoinette — Tendances de l'art traditionnel et actuel en Egypte. Passé pharaonique, *directeur*: M^{me} A. Destrée.
- MATTYS-SOLVEL, Madeleine — L'espace dans l'art japonais, *directeur*: M. P. Philip-pot.
- PARDI, Sylvia — Les peignes Tschokwe, *directeur*: M. L. de Heusch.
- RADMANESCH, Soraya — La vaisselle persane à motif épigraphique, du X^e au XVI^e siècle, *directeur*: M^{me} A. Destrée.
- SCAILTEUR, Maryse — Le poids à peser l'or des Akan, *directeur*: M. L. de Heusch.
- VAN DER CRUYSEN, Christian — La danse et la musique chez les Aztèques. Etude d'après les textes des chroniqueurs et les codex précolombiens, *directeur*: M^{me} A. Dorsin角度-Smets.

Sous-section Musicologie

- BEKAERT, Eddy — Andrain Le Roy, Premier et tiers livres de tablature de guitare (1551-1552). Etude critique et transcriptions, *directeur*: M. R. Wangermée.
- BRONCHAIN, Christian — Rapport sur une étude du son cinématographique comme forme symbolique. Questions préliminaires et propositions, *directeur*: M. R. Wangermée.
- DENEUBOURG, Francine — La maîtrise et les musiciens de la collégiale de Saint-Vincent à Soignies (1662-1794), *directeur*: M. R. Wangermée.
- DE ROOS, Frédéric — Quelques aspects du répertoire de la flûte à bec au XVIII^e siècle, *directeur*: M. R. Wangermée.
- DE RUDDER, Michel — La musique de Sony Rollins, saxophoniste américain de 1949 à 1958, *directeur*: M. R. Wangermée.
- DUFÉY, Françoise — Rhétorique et musique (XVII^e-XVIII^e siècles), *directeur*: M. J.-P. Muller.
- GYSELINGS, Christine — Joseph Jongen. Sa vie, son œuvre pour piano, *directeur*: M. R. Wangermée.
- JANSSENS, Claude — Henri Vieuxtemps (1820-1881). Lettres et notes aux Lejeune (1837-1880). Etude critique et commentaire, *directeur*: M. R. Wangermée.
- LIEBERMANN, Sylvain — Les concerts de la société royale de zoologie d'Anvers (1896-1914), *directeur*: M. R. Wangermée.

LOREAU, Thierry — La société philharmonique de Bruxelles. Un demi-siècle de concerts, *directeur*: M. R. Wangermée.

ROMAIN, Pierre — Les Albert, facteurs de clarinettes à Bruxelles de 1839 à 1950, *directeur*: M. R. Wangermée.

SERLIPPENS, Monique — Etude et transcription des premier et troisième volumes du « Jardin musical » publiés par Waelrant et Delaet, *directeur*: M. R. Wangermée.

TAMSMA, Jacobien — « Huz y Norte Musical » de Lucas Ruz de Rihayaz (1677), *directeur*: M^{me} U. Günther.

II. RÉSUMÉS DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1980)

Ces résumés ont été rédigés par les auteurs des travaux.

1. Dominique BASTIN, *La chasse au filet hexagonal dans les tombes privées égyptiennes. Analyse de la structure d'une scène*. 206 p., 127 pl. (sous-section Antiquité; *directeur*: M. R. Tefnin).

La chasse au filet hexagonal se situe parmi ce que l'on appelle communément « les scènes de la vie quotidienne », qui consiste en la représentation des différentes activités et travaux qui se déroulent dans les domaines des grands personnages de l'Égypte ancienne. Tenant compte du caractère paratactique de la construction de l'image égyptienne, caractère que nous retrouvons dans l'organisation de son « espace-temps », on peut se demander jusqu'à quel point le mot « scène », utilisé par les égyptologues pour désigner ces images, est opportun. Car, envisageons ce que le mot « scène » signifie dans notre système de représentation: une représentation qui implique une certaine cohérence spatio-temporelle dans laquelle les éléments de la scène sont saisis d'un seul point de vue, d'une certaine distance, dans un certain espace, comme nous sommes habitués à les saisir; nous n'en trouvons aucun équivalent dans l'art égyptien. L'image égyptienne résulte d'un découpage d'espace et de temps en unités, unités qui sont ensuite juxtaposées.

Pour procéder à l'analyse de la structure de cette scène, nous avons d'abord essayé de nous rendre compte en quoi consistait réellement l'activité de tendarie: quel type de piège utilisait-elle et quel en était le mécanisme, quel était le déroulement réel de la scène, c'est-à-dire les différentes phases successives qu'elle comportait, quel était le type de gibier chassé et donc l'espace dans lequel elle se pratiquait. Ceci fait l'objet du premier chapitre. Ensuite, nous avons étudié la transposition de ce thème dans l'image. Pour ce faire, nous avons classé les scènes d'abord suivant la synthèse présentée par l'artiste égyptien: parmi les différents éléments constitutifs de la scène, l'artiste opère un choix, délimitant ainsi d'une part le vocabulaire utilisé, d'autre part la combinaison choisie. Au sein de chacune de ces catégories, nous avons classé par lieu de production les scènes. Cette étude fait l'objet d'un second chapitre. Enfin, nous avons analysé la structure de la scène en nous attachant à la construction de l'image, à l'organisation de son « espace-temps », au processus de décantation du réel à l'image et nous avons procédé à une critique méthodologique de la façon dont ces scènes ont jusqu'ici été envisagées. Nous avons tenté de nous rendre compte du cheminement de l'iconographie, c'est-à-dire, après l'établissement du schéma de base de la scène, des variations possibles suivant l'époque et le lieu. Ceci fait l'objet du troisième chapitre.

Au moyen d'un exemple, cette étude est une tentative d'approche et de compréhension des modes d'être et de devenir du langage de l'image égyptienne.

2. Roland DE BIE, *Espace de l'œuvre et espace du spectateur. L'objet artistique par rapport à son contexte dans l'avant-garde après 1960*. 145 p., 34 pl. hors-texte (sous-section Art contemporain ; directeur : M. P. Hadermann).

Depuis 1960, une grande part de l'art contemporain met l'accent sur une problématique de plus en plus théorique. En conséquence, l'espace environnant l'œuvre n'est plus considéré de manière purement formelle, comme une entité physique, mais comme une composante mentale de l'œuvre qui assure à celle-ci son statut privilégié. Mais le phénomène de l'avant-garde et la contestation de '68 ont amené les artistes à redéfinir constamment le statut de la création artistique et parallèlement, celui du rapport œuvre/espace.

La sculpture minimale américaine, en accord avec sa théorie qui a pour principe de base que l'œuvre doit « être ce qu'elle paraît être », avait besoin d'utiliser la forme pure, géométrique, s'inscrivant dans un espace euclidien, conceptuel, pour nier la spécificité des différents points de vue. Les Nouveaux Réalistes ont tenté d'amener au sein de l'espace artistique le monde naturel et urbain tout entier, en élevant au rang de l'art des fragments du réel qui représenteront le monde au sein du musée. La démarche de l'Anti-Art est semblable bien qu'inverse : il s'agit de ramener le statut de l'art au rang de celui de l'objet commun. Pour ce faire, Manzoni, Pistoletto et Ben détruisent par l'absurde l'espace artistique. Dans un esprit de découverte de nouveaux espaces et de boycott du musée, les adeptes du Land Art ont conçu leurs pièces à l'extérieur des lieux consacrés. Mais, grâce aux « traces » de l'œuvre, ces artistes ont réussi à conserver leur présence au musée, assurant par là le statut artistique à leur production. Les œuvres du collectif d'art sociologique ont pour but de provoquer la réflexion sur le mode d'organisation de la sphère de l'art. La critique des lieux formalisés passe par l'action directe, voire le scandale, aussi bien dans la rue que dans l'espace muséal. Le groupe Fluxus s'exprime à travers des actions banales ou des provocations, qui toutes ont pour but d'échapper au système de distribution sclérosé de l'art, de manière à rapprocher l'art de la vie, dans un esprit de ludisme fondamental. L'art conceptuel a nié toute composante matérielle à l'œuvre, y compris l'espace. Pourtant, le concept, pour être communicable, doit être mis en forme, dans un espace précis. Pour nier la forme, Bernard Venet renverse le processus créateur : chez lui, la forme précède le concept.

Le cas de Daniel Buren est analysé en conclusion, car son œuvre s'attaque à la notion d'Avant-Garde en en poussant la logique jusqu'à ses plus extrêmes conséquences. Ses écrits nous montrent en outre comment, la limite spatiale du cadre étant abolie, elle laisse la place aux limites critiques, balisées par la théorie et la glose.

3. Frédéric DE ROOS, *Quelques aspects du répertoire de la flûte à bec au XVIII^e siècle*. 400 p., 4 appendices : 1/ *Les traités anglais*; 2/ *Publications de John Walsh*; 3/ *Opéras de Haendel publiés pour flûte*; 4/ *Annonces de concerts avec flûte, 1695-1720* (sous-section Musicologie ; directeur : M. R. Wangermée).

L'objet du mémoire consiste en l'étude du répertoire spécifique de la flûte à bec, des environs de 1700 jusqu'à la fin de sa période de succès, entre 1730 et 1750. Ce répertoire est toutefois limité aux œuvres de musique de chambre, à l'exclusion donc des opéras et de la musique religieuse, et à la production des trois principaux pays (Angleterre, Alle-

magne, Italie). Les œuvres ont été étudiées sous divers points de vue : instrumentation, tessiture, signes d'articulation, technique d'écriture (montrant la présence, ou non, de figurations et de traits idiomatiques propres à la flûte à bec). On peut en retirer diverses conclusions quant à la vogue de la flûte (dans l'ordre décroissant : Angleterre, Allemagne, Italie), quant à la nature du public à qui s'adressaient ces œuvres (c'est-à-dire essentiellement un public d'amateurs) et quant à la technique d'écriture pour la flûte ; c'est-à-dire, à quelques exceptions près, des œuvres peu exigeantes du point de vue technique et peu idiomatiques en Angleterre, comparables ou majeures en Italie, plus difficiles et idiomatiques en Allemagne (où le meilleur représentant est Telemann).

4. Michel DE RUDDER, *La musique de Sonny Rollins, saxophoniste américain, de 1949 à 1958*. 142 p. (sous-section Musicologie ; directeur : M. R. Wangermée).

Ce mémoire se propose d'analyser le style de Théodore Walter « Sonny » Rollins, qui est une des figures majeures du jazz des années cinquante. Bien qu'il soit encore actuellement un musicien de tout premier plan, l'étude se limite à la première décennie de sa carrière discographique, pendant laquelle son style, d'abord très proche de celui de Charlie Parker, évolue vers des conceptions tout à fait originales.

L'analyse stylistique proprement dite est précédée d'un examen des différentes formations dans lesquelles Rollins a joué et d'une description du matériel thématique et des structures harmoniques servant de cadre à l'improvisation. Sont ensuite étudiées : les échelles mélodiques et la construction d'un solo improvisé. Le mémoire est illustré par de nombreux exemples musicaux et complété par vingt-quatre transcriptions, une discographie et une bibliographie.

5. Philippe DESY, *Les amphores hellénistiques de Torre San Giovanni*. 2 vol. 141 p., 37 pl. (sous-section Antiquité ; directeur : M. J.-Ch. Balty).

L'étude d'une importante quantité de fragments d'amphores exhumées au cours d'une campagne de fouilles menée en 1975 à Torre San Giovanni (commune d'Ugento, province de Lecce, Italie) m'a permis d'aboutir à un certain nombre de constatations :

— 34% des tessons appartiennent à des amphores corinthiennes de la fin du IV^e ou de la première moitié du III^e siècle avant notre ère. Leur rapprochement avec des exemplaires découverts en d'autres endroits du Sallentin confirme l'importance de cette péninsule pour le commerce entre la Grèce et l'Occident et assure les études typologiques en cours sur les amphores fabriquées à Corinthe (ou à Corcyre ?) ;

— un quart du matériel s'inscrit dans les productions appelées « amphores gréco-italiques à lèvres inclinées » (fin IV^e - II^e siècles), auxquelles j'ai adjoint un type non défini jusqu'ici mais bien représenté à Métaponte, caractérisé par une lèvre verticale pourvue de deux renflements ;

— les amphores apuliennes, de fabrication locale, destinées à l'exportation de l'huile, représentent 38% de l'ensemble (II^e - I^{er} siècles a.C.) ;

— quelques fragments de « Dressel 2-4 » (3%) font problème ; une origine locale n'est pas à exclure.

On peut espérer que l'étude pétrologique des tessons, que le Laboratorium voor Aardkunde de l'Université de Gand est disposé à mener, aboutira à affiner ou à corriger ce classement typologique.

Les estampilles sont malheureusement fort rares. On notera cependant les noms de *Vehilius* ainsi que ceux de *Felix* et d'*Aristides*, deux ouvriers de *Pullius*. Ces termes,

bien attestés sur des anses d'amphores ou des inscriptions épigraphiques de la région de Brindes, nous renvoient au problème controversé de l'organisation agricole des vastes domaines d'Apulie, à propos desquels les sources (surtout Varron, Cicéron et Strabon) ne fournissent pas de renseignements très cohérents.

Les autres trouvailles effectuées à Torre San Giovanni et à Ugento, parmi lesquelles il convient de signaler des pièces de bronze qui suivent le système métrologique romain du I^{er} siècle a.C. mais présentant une légende et une iconographie grecques, sont actuellement en cours d'étude en vue d'une publication collective, prochaine étape dans la collaboration entre les universités de Lecce et de Bruxelles qui a été inaugurée et poursuivie par M. le Professeur R. Van Compernelle.

6. Françoise DUFÉY, *Rhétorique et Musique* (sous-section Musicologie; directeur: M. J.-P. Muller).

Dès la Renaissance, sous l'influence de l'humanisme, les musiciens se font orateurs: *mouere, docere, placere* résumant leurs projets, leurs ambitions. Pour convaincre l'auditeur, le compositeur s'inspire des traités d'éloquence d'Aristote, de Cicéron, de Quintilien; il articule son discours en périodes, cherche à mettre le mot en valeur et se sert de figures de rhétorique telles qu'il en existe dans le langage. Cette rhétorique musicale fut codifiée et développée à l'époque baroque et servit de grammaire à une musique significative et non pas absolue, équilibrant la raison et la passion — *sensus et ratio* — en une série de *loci topici*, lieux communs servant de base à l'*inventio* sans pour cela étouffer le génie de l'artiste. La rhétorique s'applique à chaque étape de la création musicale: dans l'*inventio* par le choix des tonalités, des intervalles, des consonances et des dissonances, des mouvements et des *tempi*, des formes musicales, qui agissent sur l'auditeur par leur fonction affective; dans l'*elaboratio*, par la structure du texte musical proche de celle du texte littéraire; dans la *decoratio*, par l'utilisation des figures semblables à celles du langage, et en fin dans l'*elocutio*, par l'imitation de l'orateur, de ses inflexions de voix et de ses intentions.

Cette rhétorique utilisée encore à l'époque romantique s'effacera peu à peu devant la recherche de l'émotion individuelle, subjective; elle reste donc le reflet d'une mentalité, celle du Baroque, et sa connaissance est, pour l'exécution de la musique, un moyen supplémentaire et non négligeable pour une création belle, compréhensible et émouvante, d'autant plus difficile à atteindre pour l'exécutant du XX^e siècle, qu'il a subi l'influence d'une tout autre musique et perdu contact avec le langage baroque.

7. Christine GYSELINGS, *Joseph Jongen. Sa vie, son œuvre pour piano*. 2 vol., 261 p. ill., et 170 p. d'annexes (avec reproduction de documents originaux) (sous-section Musicologie; directeur: M. R. Wangermée).

C'est une étude à la fois biographique et analytique que j'ai menée parallèlement, surtout grâce aux documents personnels de M. Jacques Jongen, à ses témoignages ainsi qu'aux programmes de concert. Il fut ainsi possible d'établir une biographie plus complète du compositeur, située dans le contexte d'une vie, d'une famille, d'une situation internationale. Compositeur qui se consacra entièrement à la musique, pianiste, organiste, chef d'orchestre, professeur, Jongen était apprécié et mondialement connu il y a plus d'un demi-siècle (cfr. Pablo Casals, Eduardo del Pueyo, musiciens français contemporains, mélomanes français). Cependant, malgré le succès qu'il remportait comme interprète et compositeur, son personnage fut éclipsé par des compositeurs exceptionnels comme Stravinsky, Schönberg, Ravel ou Strauss.

Jongen ne remit jamais en question son acquis, son éducation. L'on ne remarque aucune trace de radicalisme dans son œuvre. Il trouva, jeune, un langage qui convenait à sa personnalité et, même lorsqu'il prit conscience des problèmes que connaissait la musique après la première guerre mondiale, il ne changea jamais sa conception de l'écriture en musique.

Par ses écrits personnels, nous savons que ses phares, en musique, furent Bach, Mozart et Beethoven et que, s'il a su apprécier Stravinsky malgré son ahurissement à l'écoute de *Petruchka*, il n'admira jamais Bartok et Schönberg.

Malgré les problèmes d'expression musicale de ce début de siècle, la production de Jongen fut constante et abondante, particulièrement en musique de chambre. Cela correspond en quelque sorte parfaitement au personnage du compositeur : raffinement, élégance et sobriété des moyens employés, musique destinée aux petites salles et à l'intimité.

Le mémoire comprend une description analytique de la forme et de la structure des pièces pour piano ainsi qu'une approche de la technique d'écriture et de la musicalité propres à Jongen.

Le but du travail était d'éclairer le personnage et l'œuvre de Joseph Jongen d'une manière nouvelle ; de mettre en évidence les moyens pianistiques exploités, parfois analogues aux autres musiciens contemporains ; de souligner les qualités d'une personne entièrement dévouée à la musique, qu'il voulut toujours sobre et dans la ligne d'évolution des compositeurs pour piano du XIX^e siècle.

8. Janette LEFRANCQ, *La « Cité Charlier » à Vaux-et-Borset. Etude partielle d'un habitat omalien de Hesbaye liégeoise*. 2 vol., 141 p., 67 pl. (sous-section Préhistoire/protohistoire ; directeur : M. P.P. Bonenfant).

Fouillé entre 1909 et 1920 par A. de Loë et E. Rahir, l'habitat néolithique ancien de Vaux-et-Borset, baptisé « Cité Charlier », a fourni aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire le mobilier de 50 fosses, appelées jadis « fonds de cabanes ». Bien que précise (tous les objets ont été recueillis et inventoriés), la méthode de fouille de l'époque n'a pas permis de relever le plan des maisons. Le rangement du matériel ayant été quelque peu perturbé au cours des années, il n'a pas été possible de rassembler la totalité des objets appartenant à chaque fosse, mais un regroupement des ensembles a cependant pu être effectué.

L'étude exhaustive de dix fosses réparties géographiquement en trois points distants de l'habitat et considérées comme autant de « sondages », donne un reflet chronologique de l'ensemble. L'analyse stylistique de la céramique décorée situe celle-ci essentiellement dans les phases IIc et II d (phases chronologiques établies par P. Modderman pour le Rubané du Limbourg néerlandais et par M. Dohrn-Ihmig pour celui de la vallée du Rhin). L'industrie lithique, caractérisée par l'uniformisation des types et l'absence totale d'outils sur éclat en silex, et la morphologie des herminettes en roche dure corrobore l'attribution des fosses étudiées aux deux dernières phases du Rubané linéaire récent. L'omalien de la « Cité Charlier » peut donc être situé, par comparaison avec d'autres sites ayant fourni une date absolue, vers le dernier tiers du V^e millénaire.

Le mémoire comprend huit parties : la bibliographie ; une introduction cherchant à définir le groupe omalien et retraçant l'historique des découvertes et du site dans l'ensemble de la civilisation danubienne et décrivant la méthode de travail ; une étude géographique, topographique et géologique du site ; un catalogue descriptif du matériel des dix fosses étudiées ; l'analyse de la céramique décorée et ordinaire ; l'étude de l'industrie lithique (silex et autres roches) ; un essai de chronologie ; les conclusions.

9. Madeleine MATTYS-SOLVEL, *L'espace dans l'art japonais. Analyse formelle du Genji monogatari e-maki*. 183 p., 28 ill., 19 pl. (sous-section Arts non européens ; directeur : M. P. Philippot).

Ce mémoire tente une analyse formelle de la première illustration arrivée jusqu'à nous du *Genji monogatari* ou « Dit de Genji », classique de la littérature japonaise composé aux environs de l'an mil. Cette illustration est d'un siècle environ postérieure au roman.

Composées dans un moule de cour, régi par une étiquette tyrannique, les dix-neuf planches qui nous sont parvenues ont été étudiées sous deux aspects :

- a. Dénombrement et analyse des conventions consciemment utilisées par les artistes (conventions de représentation de l'espace, des visages, etc.),
- b. Décryptage du message sous-jacent et involontaire qui nous renseigne sur les modèles sociaux (en particulier, les relations homme-femme qui constituent le thème presque exclusif du roman), les structures mentales des aristocrates de l'époque et le mode d'insertion de l'homme dans son environnement.

Exemples :

1. Le mode de conquête de l'espace différent pour l'homme et pour la femme reflète la situation subalterne de cette dernière (visages, corps, mains, vêtements).
2. L'étroite dépendance de la position des personnages par rapport aux éléments de l'environnement implique, entre l'homme et son milieu, un type de relation différent du nôtre.
3. Les irréalismes de représentation non systématiques (notamment l'absence d'unité d'échelle ou les ambiguïtés d'angles) ressortissent à des catégories de pensée étrangères à notre logique cartésienne.
4. L'espace représenté est essentiellement bi-dimensionnel, exempt de profondeur mais il ne peut être dissocié d'un temps bi-dimensionnel lui aussi : temps mécanique du regard qui balaie l'image de droite à gauche, temps psychique des héros soudés au passé et à l'avenir. Ce mode de représentation dans l'espace-temps est un corollaire du fait que le concept d'espace-temps est, en Extrême-Orient, ancien et banal.

10. Kristina STALPAERT, *La relation du cadre et de l'image dans la peinture au XX^e siècle. Une tendance vers la disparition du cadre*. 120 p., ill. (sous-section Art contemporain ; directeurs : MM. P. Philippot et Ph. Roberts-Jones).

La transformation du rôle du cadre est étroitement liée à la métamorphose de l'image picturale et c'est dans l'aboutissement d'une peinture qui ne renvoie plus qu'à sa matérialité physique, que le cadre a perdu sa nécessité d'être. A partir de l'impressionnisme et entre deux conceptions de peinture/environnement (« Nymphéas » de Claude Monet et « Interview » de Rauschenberg), l'anéantissement successif du sujet, de l'objet et du cadre entraîne une transformation de l'image picturale. La rupture de la fonction/cadre coïncide avec la rupture de l'espace illusionniste qui nécessitait une limite démarcatrice. A ce changement radical de l'image correspond le sentiment d'une peinture illimitée, la notion d'une peinture/environnement (les peintres américains des années 50). Cette métamorphose s'est produite de plusieurs manières : peinture qui s'est apparentée à la frontalité du support (Monet ou Matisse), peinture qui s'est affirmée en tant qu'objet (cubisme), peinture qui s'est prolongée dans l'architecture (Mondrian), peinture devenue débordement (Pollock), peinture qui a suggéré, de par elle-même, un environnement (Monet ou Rothko), peinture qui s'est éteinte pour céder la place à la tri-dimensionnalité (Malevitch).

La mise en question du cadre peut être mise en rapport avec la « renaissance » de la peinture murale, ou, inversement, la « renaissance » de la peinture murale peut avoir engendré la mise en question du cadre.

L'évolution mènera à la mise en question du support pictural (Buren-Mosset-Toroni-Parmentier). Mise en évidence de la peinture en tant que pratique opératoire, dans une certaine apparenté avec le mouvement conceptuel. Dans ce cas, peut-on encore parler de peinture de chevalet ?

11. Bernadette THOMAS, *La femme à l'époque du symbolisme. Sa représentation dans la peinture symboliste*. 2 vol., 152 fig. (sous-section Art Contemporain ; directeur : M. Ph. Roberts-Jones).

La Femme. De tout temps elle fit couler de l'encre et de la couleur. En cette fin du XIX^e siècle, on ne voit qu'elle dans ce qu'on a appelé le « symbolisme ». Symbole : « idée cachée ». Derrière cette galerie de représentations féminines, ce cortège de femmes fatales (ou non), nues ou habillées, regards perdus dans le vague, associées à des objets énigmatiques, qu'allons-nous trouver ? Femmes multiples qu'on ne peut aborder comme cela, rapidement ; son regard nous renvoie toujours ailleurs, plus loin. Antoine Ourliac appelle le symbolisme, « un art artémisien », « une sorte de poursuite incessante de la Beauté, à travers les formes renouvelées de la vie » (*La cathédrale symboliste*. Paris, 1933, t. I, p. 276). Cette poursuite se fait à travers le personnage féminin, personnage effrayant, imposant, à une époque où il commence à prendre conscience de lui-même. Qu'elle soit mère, Vierge ou fatale, la femme effraie l'homme du XIX^e siècle. Il la détruit pour la reconstruire, lys blanc ou rose épineuse ; toujours, elle lui échappe. Qu'elle se mette à ressembler à l'image qu'il s'en faisait, il croit pouvoir éterniser son image, la « re-produire » ; déjà elle se détourne et cette fois, ô sacrilège, pour rechercher son plaisir auprès des femmes, autres énigmes, inapprochables, fluides comme l'eau, glissantes comme l'algue. Il ne lui reste plus, à l'homme symboliste, effrayé, qu'à sublimer le sexe des anges, l'Androgyne qui oublie la différence.

12. Pascale TUERLINCX-OTTEN, *La petite image de piété à Paris (1845-1914). Sources et iconographie*. 149 p. (sous-section Art contemporain ; directeur : Ph. Roberts-Jones).

La petite image de piété est envisagée ici en tant qu'art de masse créé pour plaire au plus grand nombre et faisant persister une esthétique marquée par un réalisme idéalisé. Ainsi, tandis que naît l'art moderne, perdue un autre art, loin des recherches de l'avant-garde (cet art qui sera le seul connu dans certains foyers), celui de l'imagerie de piété qui continuera avec force jusqu'en 1940 au moins. Ce mémoire essaie donc de mieux comprendre quel art de masse a pu produire le catholicisme du XIX^e siècle, encore très marqué par la Contre-Réforme.

Sont d'abord évoqués, quelques faits marquants de l'histoire de l'Eglise au XIX^e siècle, qui influenceront parfois directement les sujets représentés en image ; puis quelques thèmes iconographiques repris avec insistance par l'imagerie de 1845 à 1914.

Une recherche a été menée sur la petite image du XIX^e siècle, en tant que phénomène artistique. Tout d'abord, la recherche des sources d'un tel art : d'une part, des chefs-d'œuvre du passé, choisis très précisément dans l'art de la Contre-Réforme et reproduits fidèlement ou transformés de façon significative ; d'autre part, des œuvres

créées par des artistes de salon, célèbres ou mineurs, illustrations des idéaux de la société bourgeoise et de l'Eglise du XIX^e siècle finissant.

La découverte d'un peintre qui consacra sa vie à des petites images dont le succès dura un demi-siècle, nous donna beaucoup d'indications sur le milieu où étaient conçues les images, l'idéologie qu'elle véhiculait, consciemment ou non, la conception artistique qu'elle défendait, mais aussi la façon de travailler dans la création d'images et de ce que devenait l'inspiration artistique dans un tel art religieux.

13. Christel WITTEVRONGEL, *Un manuscrit enluminé du XV^e siècle: les Heures de Nivelles (Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms IV 1113)*. 3 vol., 191 p., 16 tableaux, 74 photographies (sous-section Moyen Age/Temps Modernes; directeur: M. P. Philippot).

Ce travail tente d'analyser un manuscrit enluminé du XV^e siècle récemment acquis par la Bibliothèque Royale de Bruxelles.

Dans une première partie, l'analyse codicologique qui porte sur la qualité du parchemin, la composition des cahiers, les mesures des piqûres et réglures, et l'écriture, tend à montrer que ce manuscrit forme un tout homogène (sauf en ce qui concerne l'écriture). L'analyse du texte, du colophon et de la décoration marginale confirme que le manuscrit provient bien de Nivelles et que sa commanditaire fut probablement l'abbesse de Nivelles Marguerite d'Escornaix (1443-1462); la copie a été achevée à Bois-Seigneur-Isaac le 22 avril 1445. Ensuite sont décrites, en détail, la décoration (bouts de lignes et lettrines) et l'illustration (initiales historiées et bordures marginales).

La deuxième partie se veut une analyse stylistique de l'illustration du manuscrit, qui aboutit elle aussi à l'affirmation de l'homogénéité de la présentation, des couleurs et de divers détails du dessin (fonds guillochés, drapés, doigts et yeux allongés, corps trapus, visages expressifs) où l'on peut distinguer toutefois deux manières (l'une, plus harmonieuse et plus colorée; l'autre, plus terne et moins élégante); la feuille d'acanthé (plus développée et plus lumineuse dans la première manière) des marges est, pour distinguer les deux manières, le critère le plus objectif. Ces deux manières correspondraient peut-être à deux mains. Par son style, à certains égards archaïque, le livre est un représentant tardif de la période pré-bourguignonne (1419-1445).

Dans la troisième partie, une comparaison a été tentée avec le « Maître de Guillebert de Mets », enlumineur anonyme des Pays-Bas du Sud au temps des ducs de Bourgogne. Le rapprochement de l'illustration et de la décoration des Heures de Nivelles et de quatre manuscrits (Boccace, *Décameron*; Christine de Pisan, Laurent de Premierfait, Guillebert de Mets; saint Augustin, *La Cité de Dieu*; Livre d'Heures) attribués à ce maître permet de dégager une parenté de style très claire. Ce qui amène au problème de la localisation et des courants d'influence des ateliers d'enluminure dans nos régions au XV^e siècle.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ENSEIGNANT EN 1980, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE

a) PUBLICATIONS EN 1980 (ET COMPLÉMENTS 1978 ET 1979)

Marie-Louise BASTIN

- *Introduction aux arts de l'Afrique Noire*. Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1980, 250 p. photocopiées.
- *L'art de l'Afrique Noire et la Belgique*, dans *Afrique*, I, 1980, fasc. 1, p. 76-77.
- Collaboration à la documentation iconographique : Robert BRAIN, *African Art and Society*. Londres, Longman, 1980.

Jean BLANKOFF

- *Survivances du paganisme en vieille Russie*, dans *Problèmes d'Histoire du Christianisme*, VIII, 1979, p. 29-44.
- *Les reliefs des façades dans l'art de Vladimir et de Souzdal : motifs chrétiens et païens*, dans *Problèmes d'Histoire du Christianisme*, IX, 1980 (= *Hommages à Jean Hadot*, édités par Guy CAMBIER), p. 57-70.
- *A propos de plombs de Tournai trouvés à Novgorod*, dans *Mémoires de la Société royale d'Histoire et d'Archéologie de Tournai*, I, 1980, p. 13-25.
- *Neizvestnaia gramota Borisa Godunova k imperatoru Rudolfu II (1599 g.)*, dans *Soveckie Arkhivy*, 1980, n° 5, p. 40-44.
- *Les recherches en histoire, archéologie et histoire de l'art en URSS*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, II, 1980, p. 67-78.
- *Deux précieux documents de politique étrangère russe dans les Archives Générales du Royaume de Belgique*, dans *Revue des Pays de l'Est*, 1979, n° 2, p. 1-10.
- *A propos du développement urbain de Novgorod au Moyen Age*, dans *Revue des Pays de l'Est*, 1980, n° 1, p. 1-38.

Nicole CRIFÓ-DACOS

- *Francesco da Castello prima dell'arrivo in Italia*, dans *Prospettiva*, XIX, 1979, p. 45-47.
- Edition de : *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*. Bruxelles-Rome, 1980 ; et *Présentation* de ce livre, p. I-VII.
- *Tommaso Vincidor. Un élève de Raphaël aux Pays-Bas*, dans *Relations artistiques... (op. cit.)*, p. 61-99 et fig. 1-34.

Luc DE HEUSCH

- *Le sacrifice, le mariage, la mort et la folie chez les Thonga*, dans *Systèmes de pensée en Afrique noire*, Cahier 3, Paris, C.N.R.S./E.P.H.E., 1978, p. 59-85.
- *Présentation de : Le Sacrifice II* (= Cahiers 3 de *Systèmes de pensée en Afrique noire*). Paris, 1978, p. 7-15.
- *La dette sacrée de l'oncle maternel. Contribution à l'étude des structures complexes de la parenté*, dans *Systèmes de signes. Textes réunis en hommage à Germaine Dieterlen*. Paris, Hermann, 1978, p. 271-298.

Charles DELVOYE

- *La signification du décor sculpté du Parthénon*, dans *Grec et latin en 1980. Etudes et documents dédiés à Edmond Liénard* (éd. par Gh. VIRÉ). Bruxelles, U.L.B., 1980, p. 21-26.

— *La signification des mosaïques posticonoclastes de Sainte-Sophie de Constantinople*, dans *Problèmes d'Histoire du Christianisme*, IX, 1980 (= *Hommages à Jean Hadot*, édités par G. CAMBIER), p. 45-55.

Pierre DE MARET

— *Préhistoire de l'Afrique centrale* (en collaboration avec F. VAN NOTEN, J. MOEYERSONS, K. MUYA et E. ROCHE), dans J. KI ZERBO (ed.), *Méthodologie et préhistoire africaine*. Paris, UNESCO-Jeune Afrique-Stock, 1980 (= *Histoire générale de l'Afrique*, vol. I), chap. XXI, partie 2, p. 581-600 (éditions anglaise et arabe).

— *L'Afrique centrale* (en collaboration avec F. VAN NOTEN et D. CAHEN), dans G. MOKHTAR (ed.), *Afrique ancienne*. Paris, UNESCO-Jeune Afrique-Stock, 1980 (= *Histoire générale de l'Afrique*, vol. II), chap. XXV, p. 673-693 (éditions anglaise et arabe).

— *Les trop fameux pots à fossette basale du Kasai*, dans *Africa-Tervuren*, XXVI, 1980, 1, p. 4-12.

— *Vestiges de l'âge du Fer dans les environs de Lubumbashi* (en collaboration avec E. ANCIAUX DE FAVEAUX), dans *Africa-Tervuren*, XXVI, 1980, 1, p. 13-19.

— *Ceux qui jouent avec le feu : la place du forgeron en Afrique centrale*, dans *Africa. Journal of the International African Institute*, L, 1980, 3, p. 263-279.

— *Preliminary Report on 1980 Fieldwork in the Grassfields and Yaoundé, Cameroun*, dans *Nyame Akuma, A Newsletter of African Archaeology*, n° 17, 1980 (University of Calgary), p. 10-12.

Guy DONNAY

— *Au Musée Royal de Mariemont : des vitrines pour un musée neuf. Contenant et contenu*, dans *Vie des Musées*, II, 1979, p. 52-60.

— *Musées et collections publiques : leur genèse*, dans A. d'HAENENS (dir.), *La Belgique. Sociétés et cultures depuis 150 ans*. Bruxelles, Ministère des Affaires Etrangères, 1980, p. 120-124.

Annie DORSINFANG-SMETS

— *Nouvelles découvertes d'archéologie mexicaine : les peintures murales de Cacaxtla et les fouilles du grand temple de Mexico* (avec la collaboration de Michel GRAULICH), dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, II, 1980, p. 53-65.

Marie FREDERICQ-LILAR

— *Les marines de Corroy-le-Château*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, II, 1980, p. 79-93.

— *Deux portraits de Belle de Zuylen par La Tour et Houdon*, dans *La Maison d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 41, septembre 1980, p. 56-60.

Michel GRAULICH

— *La structure du calendrier agricole des anciens Mexicains*, dans *Lateinamerika Studien*, VI, 1980, p. 99-113.

— *L'au-delà cyclique des anciens Mexicains*, dans *La Antropología Americanista en la Actualidad. Homenaje a Raphael Girard*, I (Mexico, 1980), p. 253-270.

— *Nouvelles découvertes d'archéologie mexicaine : les peintures murales de Cacaxtla et les fouilles du grand temple de Mexico* (avec la collaboration d'Annie DORSINFANG-SMETS), dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, II, 1980, p. 53-65.

Ursula GÜNTHER

— Giuseppe VERDI, *Don Carlos*. Edizione integrale delle varie versioni in cinque e in quattro atti (comprendente gli inediti verdiani a cura di Ursula GÜNTHER). Riduzione

per canto e pianoforte con testo francese e italiano. Revisione secondo le fonti a cura di Ursula GÜNTHER e Luciano PETAZZONI. Milan, Ricordi, 1980, 2 vol., XLIV-669 p.
— *Zur Revision des Don Carlos. Postscriptum zu Teil II*, dans *Analecta musicologica*, XIX, 1980, p. 373-377.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *Pour une datation de la Staurothèque d'Esztergom à l'époque tardo-connène*, dans *Mélanges M. Ljubinkovic-Corovic*. Belgrade, 1979.

— *La peinture monumentale tardo-connène et ses prolongements au XIII^e siècle*, dans *Actes du XV^e Congrès International d'Etudes Byzantines: Athènes, septembre 1976*. Athènes, 1979, p. 255-284.

— *Innovations de l'art des Connènes dans les mosaïques byzantines de Sicile*, dans *Corsi di Culture sull'Arte Ravennate et Bizantina*, XXVII, Ravenne, 1980, p. 59-69.

Paul HADERMANN

— *Parallélismes de démarche et de structure dans l'expressionnisme artistique et littéraire*, dans *La littérature et les autres arts*. Paris-Louvain-la-Neuve, Les Belles Lettres, 1979 (= *Publications de l'Institut de Formation et de Recherches en Littérature*, fasc. 4), p. 25-62.

Michel HUGLO

— *Codicologie et musicologie*, dans *Miscellanea codicologica François Masai dicata*. Gand, 1979, t. I, p. 71-82 et pl. 9-10.

— *Structure et fonction de l'antienne de procession « Crucifixum »*, dans *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin* (hersg. von H. KÜHN und P. NITSCHKE). Kassel, 1980, p. 90-92.

— *Un nouveau manuscrit du « Dialogue sur la Musique » du Ps. Odon (Troyes, Bibl. municipale 2142)*, dans *Revue d'Histoire des Textes*, IX, 1979, p. 299-314 et pl. 13.

Victor-G. MARTINY

— *Les techniques de la construction*, dans *Histoire des Techniques*. Bruxelles, Meddens, 1980, p. 91-152.

— *Réflexions sur la rénovation (urbaine)*, dans *L'Echo de la Bourse*, 29 avril 1980, p. IV, col. 1-4.

— *Réflexions sur 150 ans d'architecture en Belgique*, dans *Brabant*, 1980, n° 2-3, p. 92-99 et n° 4, p. 18-28.

— *Le système des Beaux-Arts dans l'enseignement de l'architecture*. Bruxelles, I.S.A.Br., 1980, 32 p.

— *Antoine Pompe 1873-1980*, dans *Perspective*, 1980, n° 2, p. 14-15.

— *Ce que Bruxelles aurait pu être*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, 5^e s., LXI, 1979, fasc. 10-11, p. 159-171, XXV pl.

— *Hommage à Raymond Loucheur et Albert Laprade*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, 5^e s., LXI, 1979, p. 136-137.

— *Bruxelles*. Bruxelles, Artis-Historia, 1980, 128 p., ill. (*Cités de Belgique*).

— *Bruxelles* (en collaboration avec Mina MARTENS et André VANRIE), dans *The Capitals of Europe — Les Capitales de l'Europe*. Budapest, 1980, p. 93—102.

— *Avant-propos de Georges RENOUY, Bruxelles vécu. Quartier Royal*. Bruxelles, 1980, p. 7.

— *La section Architecture*, dans *Cent cinquante ans de vie artistique (à la classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique). Documents et témoignages*. Bruxelles, 1980, p. 157-160.

— *Poelaert et son temps*, dans *Poelaert et son temps. Catalogue de l'exposition*. Bruxelles, 1980, p. 9-22, ill. (aussi édition néerlandaise).

— *Archives d'architectes et de sociétés d'architectes et la connaissance du développement urbain*, dans *Sources de la géographie historique en Belgique. Actes du colloque de Bruxelles, 25-27 avril 1979*. Bruxelles, Archives Générales du Royaume, 1980, p. 330-349.

Jean-Pierre MULLER

— *L'opéra au théâtre de Mons sous le règne de Léopold I (2^e partie)*, dans *Mémoires et Publications de la Société des Sciences, des Arts et des Lettres du Hainaut*, XC, 1979, 52 p.

Paul PHILIPPOT

— *L'intégration de motifs de Raphaël et de Michel-Ange dans l'œuvre du Monogramme de Brunswick*, dans *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie. Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*. Bruxelles-Rome, 1980, p. 199-207.

— *Les formes et l'espace dans l'architecture de l'historicisme*, dans *Poelaert et son temps. Catalogue de l'exposition*. Bruxelles, 1980, p. 102-110.

Paul RASPÉ

— *Les débuts de la gravure musicale à Bruxelles à la fin de l'Ancien Régime*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, II, 1980, p. 123-134.

— *Bibliographie d'Albert Vander Linden*, dans *Revue belge de Musicologie*, XXXII-XXXIII, 1978-1979, p. 269-281.

— *Partie « Musique et instruments de musique » de la Bibliographie de l'art national*, publiée annuellement dans la *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*; *Bibliographie 1975*, dans *R.B.A.H.A.*, XLVI, 1977, p. 68-149; *Bibliographie 1976*, dans *R.B.A.H.A.*, XLVIII, 1979, p. 121-212.

— *La Lutherie (des origines au XVIII^e siècle)*, dans *La musique en Wallonie et à Bruxelles* (éd. sous la direction de R. WANGERMÉE et Ph. MERCIER), tome I, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1980, p. 275-284.

— *L'édition musicale (des origines au XVIII^e siècle)* (en collaboration avec Henri VANHULST), dans *La musique en Wallonie et à Bruxelles* (éd. sous la direction de R. WANGERMÉE et Ph. MERCIER), tome I, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1980, p. 293-305.

— *Notices dans The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley SADIE). 20 vol., Londres, Macmillan, 1980: *Eugène Godecharle* (t. VII, p. 484), *Lambert-François Godecharle* (t. VII, p. 484), *Jean-Laurent Krafft* (t. X, p. 229-230), *François-Joseph Krafft* (t. X, p. 230), *François Krafft* (t. X, p. 230), *Joseph-Henri Mees* (t. XII, p. 60), *Nicolas-Joseph Platel* (t. XIV, p. 853), *Ferdinand Staes* (t. XVIII, p. 53-54), *René Vannes* (t. XIX, p. 526), *Ignaz Vitzthumb* (t. XX, p. 30-31).

Philippe ROBERTS-JONES

— *150 ans de peinture belge*, dans *Brabant*, numéro spécial, 1980, fasc. 2-3, p. 38-45 (repris dans *La peinture depuis 1830*, dans A. D'HAENENS (éd.), *La Belgique. Sociétés et cultures depuis 150 ans*. Bruxelles, 1980).

— *Khnopff Revisited*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, 5^e s., LXII, 1980, fasc. 3, p. 42-56.

— *Magritte ou la leçon poétique*, dans *Revue Générale*, 1980, n° 6/7, juin-juillet 1980, p. 13-27.

— *Les Brueghel, l'homme et la nature*, dans *L'Œil*, octobre 1980, p. 74-81.

— *Paul Delvaux*, dans G.H. DUMONT (dir.), *Belgique. Des maisons et des hommes*. Bruxelles, Nouvelles Editions Vokaer, 1980, p. 35-41.

— *Correspondenzen mit Wunderlich*, dans J. Ch. JENSEN, *Paul Wunderlich. Eine Werkmonographie*. Offenbach-am-Main, Volker Huber, 1980, p. 205-211.

- *Pour le journal de bord de Gaston Bertrand*. Préface au catalogue *Donation Gaston Bertrand*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 6 juin-17 août 1980, 2 p.
- *Brusselmans ou les structures du réel*. Préface au catalogue *Donation Armand Brusselmans*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 6 juin-17 août 1980, 4 p.
- *Les Bruegel ou la tradition créatrice*. Introduction au catalogue *Bruegel. Une dynastie de peintres*. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 18 septembre-18 novembre 1980, p. 11-14.
- *Les peintures de Pierre Bruegel l'Ancien* (en collaboration avec Françoise ROBERTS-JONES), dans *Bruegel. Une dynastie de peintres*. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 18 septembre-18 novembre 1980, p. 49-58.
- *Introduction au catalogue 150 ans d'art belge dans les collections des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 26 septembre 1980-4 janvier 1981, p. 3-7.
- *L'artiste, ses modèles et sa réalité*, dans *Catalogue de l'exposition « Vies de femmes 1830-1980 »*. Bruxelles, Banque Bruxelles-Lambert, 16 octobre-30 novembre 1980, p. 79-85.
- *La Classe des Beaux-Arts, hier et aujourd'hui*. Introduction au catalogue *Cent cinquante ans de vie artistique. Documents et témoignages*. Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 28 novembre 1980-18 janvier 1981, p. 1-5.

Herman SABBE

- *Dadaïsme. Arts, Littérature, Musique et Esthétique générale*. Bruxelles-La Haye, Ed. Elsevier-Manteau, 1979. 84 p., 60 ill., tableaux.
- Henri POUSSEUR, *Icare Obstiné*. Edition critique, présentation et commentaire par Herman SABBE. Université de Gand, Séminaire de Musicologie, 1980. XIV-64-8 p.
- *De muziek van György Ligeti*. Bruxelles, ed. B.R.T., 1980, 45 p.

François SOUCHAL

- *French Sculptors of the 17th and 18th Centuries. The Reign of Louis XIV*. Tome II, Londres, Faber and Faber, 1979, 400 p.
- *De Giambologna à Goggini, Girardon et Delvaux. Remarques sur un groupe à deux personnages*, dans *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie. Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*. Bruxelles-Rome, 1980, p. 219-226.
- *De Cambrai à Versailles. Les frères Marsy, sculpteurs du Roi*, dans *Revue du Nord*, LXII, 1980, p. 383-413.
- *Guillaume II Coustou. Notes biographiques sur un sculpteur de Louis XV*, dans *Thèmes et figures du Siècle des Lumières*. Genève, 1980, p. 259-270.
- *Les frères Coustou, Nicolas (1658-1733) et Guillaume (1677-1746), et l'évolution de la sculpture française, du Dôme des Invalides aux chevaux de Marly*. Paris, De Boccard, 1980, 280 p., 56 pl.

Roland TEFNIN

- *Les niveaux supérieurs du Tell Abou Danné. Chantier A, 1977-1978* (en collaboration avec Jean-Marc DOYEN et Eugène WARMENBOL). Los Angeles, 1980, 58 p. (*Syro-Mesopotamian Studies*, III, 3).
- *L'or et le sol. Note sur l'écologie d'une région de l'ancienne Syrie*, dans *Annales Archéologiques Arabes Syriennes*, XXVII-XXVIII, 1977-1978, p. 197-206.
- *Exploration archéologique au nord du lac de Djabboul: une campagne de sondages sur le Tell Oumm el-Marra, 1978*, dans *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales (de l'U.L.B.)*, XXIII, 1979, p. 71-94, 21 fig.

— *Grabungsbericht, Tall Abü Danna*, dans *Archiv für Orientforschung*, XXVI, 1979, p. 145-147.

— *Image et histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne*, dans *Chronique d'Égypte*, LIV, 1979, n° 108, p. 218-244.

— *Image, écriture, récit. A propos des représentations égyptiennes de la bataille de Qadesh*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, II, 1980, p. 7-24.

Henri VANHULST

— *Un succès de l'édition musicale : le « Septiesme livre des chansons a quatre parties » (1560-1661/63)*, dans *Revue belge de Musicologie*, XXXII-XXXIII, 1978-1979, p. 97-120.

— *L'édition musicale (des origines au XVIII^e siècle)* (en collaboration avec Paul RASPÉ), dans *La musique en Wallonie et à Bruxelles* (éd. sous la direction de R. WANGERMÉE et Ph. MERCIER), tome I, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1980, p. 293-305.

— Notices dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley SADIE). 20 vol., Londres, Macmillan, 1980 : *Jean Absil* (t. I, p. 24-26), *Alsbach* (t. I, p. 291), *Benoît Andrez* (t. I, p. 413), *René Barbier* (t. II, p. 138), *Pierre Bartholomé* (t. II, p. 196), *René Bernier* (t. II, p. 627-628), *Gérard Bertouille* (t. II, p. 648-649), *Philippe Boesmans* (t. II, p. 843), *Francis de Bourguignon* (t. III, p. 114), *Gaston Brenta* (t. III, p. 259), *Michel Brusselmans* (t. III, p. 395), *CeBeDeM* (t. IV, p. 43), *Raymond Chevreuille* (t. IV, p. 217-218), *René Defossez* (t. V, p. 320-321), *Arthur De Greef* (t. V, p. 325), *Léon Du Bois* (t. V, p. 664), *Albert Dupuis* (t. V, p. 735-736), *Sylvain Dupuis* (t. V, p. 736), *Eric Feldbusch* (t. VI, p. 454), *Pierre Froidebise* (t. VI, p. 864-865), *Paul Gilson* (t. VII, p. 384-385), *Richard de Guide* (t. VII, p. 802), *Albert Huybrechts* (t. VIII, p. 830), *Joseph Jongen* (t. IX, p. 706-707), *Léon Jongen* (t. IX, p. 707), *Amédée Le Chevalier* (t. X, p. 584), *Jacques Leduc* (t. X, p. 599), *Georges Lonque* (t. XI, p. 221), *Jean Louël* (t. XI, p. 253), *Paul de Malengreau* (t. XI, p. 570-571), *Armand Marsick* (t. XI, p. 708-709), *Paulus Matthysz* (t. XI, p. 838), *Pierre Moulaert* (t. XII, p. 651), *Raymond Moulaert* (t. XII, p. 651-652), *Henri Pousseur* (t. XV, p. 170-172), *Marcel Quinet* (t. XV, p. 509), *Charles Radoux-Rogier* (t. XV, p. 532-533), *François Rasse* (t. XV, p. 594-595), *Jean Rogister* (t. XVI, p. 106), *Norbert Rosseau* (t. XVI, p. 211), *Léopold Samuel* (t. XVI, p. 461), *Eugène Samuel-Holeman* (t. XVI, p. 461), *Camille Schmitt* (t. XVI, p. 676), *Arsène Souffriau* (t. XVII, p. 544), *André Souris* (t. XVII, p. 754-755), *Jacques Stehman* (t. XVIII, p. 101), *Edgar Tinel* (t. XVIII, p. 840), *Victor Vreuls* (t. XX, p. 86), *Théophile Ysaye* (t. XX, p. 583).

Eugène WARMENBOL

— *Les niveaux supérieurs du Tell Abou Danné. Chantier A, 1977-1978* (en collaboration avec Roland TEFNIN et Jean-Marc DOYEN). Los Angeles, 1980, 58 p. (*Syro-Mesopotamian Studies*, vol. III, 3).

— *Oumm el-Marra à l'époque des royaumes d'Ebla et de Iamkhad*, dans *Akkadica*, XIX, septembre-octobre 1980, p. 58-59.

— *Terres sigillées de Liberchies* (en collaboration avec Luc SEVERS). Bruxelles, Amphora, 1979 (*Publications du Club Archéologique Amphora*, vol. X).

— *Une hache à talon trouvée à Ellemelle (Liège)*, dans *Bulletin du Club Archéologique Amphora*, n° 19, avril 1980, p. 27-30.

— *Un fragment de hache à faibles rebords découvert à Braine-l'Alleud (Brabant)*, dans *Bulletin du Club Archéologique Amphora*, n° 19, avril 1980, p. 31-33.

b) COMMUNICATIONS, ACTIVITÉS DIVERSES

Pour des raisons de concision, il a été décidé 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 Africain* (6 leçons de deux heures; Lisbonne, Museu de Etnologia, du 14 au 24 avril 1980).

Jean BLANKOFF

— *Un faux problème: les théories normaniste et antinormaniste sur l'origine de l'Etat kiévien* (communication au Symposium international sur l'histoire et la civilisation kiéviennes, Université Martin Luther, Halle-Wittenberg, R.D.A., juin 1980).

— Organisation du colloque international sur *Le paganisme slave* (Bruxelles, Institut des Hautes Etudes de Belgique, mai 1980).

— Campagne de fouilles à Novgorod.

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *La cultura di R. Longhi et di R. Bianchi Bandinelli* (communication au congrès *Roberto Longhi nella cultura del suo tempo*, Florence, Université, 25 au 28 septembre 1980).

Luc DE HEUSCH

— *Le sacrifice au Rwanda* (communication au colloque *Le sacrifice dans la Grèce antique et dans l'Afrique*; Lyon, Arbelles, 29-30 avril 1978).

— *Le symbolisme et la diffusion des rituels de circoncision* (communication au colloque sur *l'Histoire des Bantous méridionaux*; Leiden, Africa Study Center, 26-29 septembre 1978).

— Présentation des travaux du Laboratoire associé n° 221, au Colloque sur *Le Sacrifice* (Londres, Royal Anthropological Institute, 23-25 février 1979).

Pierre DE MARET

— Mission archéologique au Bas-Zaïre (organisée par le Musée Royal de l'Afrique Centrale, en collaboration avec l'Institut des Musées Nationaux du Zaïre, octobre 1980).

— Invitation comme « discutant » à l'International Conference on the Social, Political and Economic History of Central Africa (University of Kent, Canterbury, 7-11 juillet 1980).

Guy DONNAY

— *Le « Jupiter Tonans » du Capitole romain et ses imitations dans les bronzes figurés* (communication au VI^e Colloque sur les bronzes antiques; Berlin, 12-17 mai 1980).

— *La maison « du Cerf »* (en collaboration avec Claudine DONNAY-ROCKMANS) et *Un instrument de divination d'époque romaine* (communications au colloque sur *Apamée de Syrie*; Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 29-31 mai 1980).

— *L'apport des musées à la recherche archéologique* (communication au colloque Franqui sur 150 ans de recherche scientifique en Belgique; Bruxelles, Palais des Académies, 22 novembre 1980).

— *Le muséobus de la Communauté française de Belgique* (communication au XLV^e Congrès de la Fédération Historique et Archéologique de Belgique; Comines, 28-31 août 1980).

Marie FREDERICQ-LILAR

— *L'Hôtel de Coninck et le rôle de la bourgeoisie dans la décoration et la construction des maisons patriciennes gantoises au XVIII^e siècle* (communication à la Table Ronde, organisée par le Groupe d'Etude du XVIII^e siècle, à Lembeke, sur *La bourgeoisie, son rôle et sa représentation dans les beaux-arts*, mai 1980).

Ursula GÜNTHER

— *Sinnbezüge zwischen Text und Musik in ars nova und ars subtilior* (conférence au colloque *Music and Text in 14th and 15th Century Polyphony*; Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 8-12 septembre 1980).

— *Les anges musiciens et la messe de Kernascléden* (communication au colloque de la Société française de Musicologie; Orléans-La Source, 1979).

— *Parisian Stagings of « Jérusalem »: contemporary documents from archives and the press* (communication au VI^e International Verdi Congress; Irvine, University of California, avril 1980).

— « Jérusalem », *mise en scène d'après l'Académie royale de musique* (communication à la Table Ronde sur *Drammaturgia musicale e disposizione sceniche di Giuseppe Verdi*; Venise, Fondazione Giorgio Cini/San Giorgio Maggiore, septembre 1979).

— *Contribution de la musicologie à la biographie et à la chronologie de Guillaume de Machaut* (communication au Congrès Guillaume de Machaut; Reims, 1978).

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *Innovations de l'art des Comnènes dans les mosaïques byzantines de Sicile* (leçon au XXVII Corso di Cultura sull'Arte ravennate et bizantina; Ravenne, 1980).

Michel HUGLO

— *Les origines de l'organum vocal en France et en Italie, d'après les données de l'ethnomusicologie et d'après les sources historiques* (communication au Congresso internazionale « Le Polifonie primitive in Friuli ed in Europa »; Cividale, 22-24 août 1980).

— *La musique religieuse au temps de Philippe-Auguste* (présentation du concert clôturant le colloque international sur *La France de Philippe-Auguste. Le temps des mutations*; Paris, C.N.R.S., 29 septembre-3 octobre 1980).

Victor-G. MARTINY

— Président du comité « Restauration » au Congrès sur le Patrimoine architectural européen (Bruxelles, Palais des Congrès, 27-29 mars 1980).

— *L'évolution des idées et de la pratique de la conservation auprès de l'opinion publique et dans les secteurs public et privé* (communication à la Journée commémorative du 15^e anniversaire de l'I.C.O.M.O.S.; Bruxelles, Palais des Congrès, 24 novembre 1980).

— *Enseigner l'architecture* (communication lors de la commémoration du bicentenaire de l'Académie royale des Beaux-Arts de Mons; Mons, Hôtel de Ville, 12 décembre 1980).

— Campagne de restauration, par les « Jeunesses du patrimoine architectural », de la façade de la ferme (1769) de l'ancienne abbaye d'Heylissem (12-29 août 1980).

— Membre de comités scientifiques de diverses expositions; membre du jury des prix Godecharle (1980) et Bonduelle (1981).

— Président du « Groupe de travail pour Bruxelles » de la C.R.M.S. (1981).

— Editeur responsable du « Bulletin officiel d'information » du Conseil national de l'Ordre des architectes (n° 0, décembre 1980).

Catheline PERIER-d'IETEREN

— Présentation du Retable I de la Passion du Christ de Strängnäs (Conference on the safe guarding of Medieval Altarpieces and Wood Carvings in Churches and Museums; Stockholm, 28-30 mai 1980).

— *Technique picturale des peintres flamands du XV^e et du XVI^e siècle* (cours à l'Institut français de restauration des œuvres d'art ; Paris, 1980).

Paul PHILIPPOT

— *Signification de la polychromie dans les arts tridimensionnels du Moyen Age et La formation des restaurateurs de sculptures polychromes* (communications à une réunion d'experts sur la conservation des sculptures polychromes médiévales en Suède ; Stockholm, Swedish Royal Academy of Letters, History and Antiquities, 28-30 mai 1980).

— *La théorie de la conservation* (cours au Centre d'études du patrimoine architectural et urbain, Collège d'Europe ; Bruges, novembre 1980).

Georges RAEPSAET

— *La maison « aux colonnes trilobées »* (en collaboration avec Marie-Thérèse RAEPSAET-CHARLIER (Communication au Colloque sur Apamée de Syrie ; Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, 29-31 mai 1980).

— Secrétaire de la section « Archéologie romaine et médiévale » au XLV^e Congrès de la Fédération des Cercles d'archéologie et d'histoire de Belgique. Comines, 28-31 août 1980.

Philippe ROBERTS-JONES

— Président, pour 1980, de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.

— Membre fondateur de l'Académie européenne des Sciences, des Arts et des Lettres. 1980.

— Grand Prix du Rayonnement Français, décerné par l'Académie Française, 1980.

Roland TEFNIN

— *Touthmosis III à Deir el-Bahari : un relief méconnu des Musées Royaux d'Art et d'Histoire* (communication aux Journées des Orientalistes belges ; Bruxelles, mai 1980).

— Lauréat du concours annuel de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique, pour 1980.

— Direction de la 6^e campagne de fouilles du Comité Belge de Recherches Archéologiques en Mésopotamie : Tell Abou Danné, août-octobre 1980.

Eugène WARMENBOL

— Participation à la 6^e campagne de fouilles du Comité Belge de Recherches Archéologiques en Mésopotamie ; Tell Abou Danné, septembre-octobre 1980.

— Participation à la campagne de printemps du Club Archéologique Amphora ; Treignes II-Viroinval, avril 1980.

— *Oum el-Marra à l'époque des royaumes d'Ebla et de Iamkhad* (communication aux XVIII^e Journées Armand Abel = Journées des Orientalistes Belges ; Bruxelles, mai 1980).

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

Nous tenons tout d'abord à remercier les professeurs, étudiants et autres personnes qui nous ont aidés à réaliser nos activités, matériellement ou en nous donnant leur temps.

Cette année, un nouveau comité a été élu. En voici les représentants: Roger de Henau, président; Dominique Charlier, vice-présidente; Anne Herickx, secrétaire; Brigitte Monneaux, trésorière.

Vu les difficultés financières et les « problèmes de succession » du comité, nous n'avons pu réaliser tout ce qui nous tenait à cœur. Néanmoins, nous sommes heureux de constater que cette année, les activités du Cercle sont relativement bien suivies (donc, soutenues) par les étudiants. Voici un aperçu de ces activités :

- visites d'expositions: Poelaert et son temps, Prima Italia (toutes deux à Bruxelles), La science au service de l'art (Paris),
- visites du Musée royal de Mariemont et du Musée du Louvre à Paris,
- souper de cours,
- projection de diapositives vues aux cours,
- trois émissions de radio consacrées aux arts plastiques, cinématographiques, etc. (Radio-Campus).

Nous espérons que nos activités futures auront plus de succès encore. Un concert de Pierre Akedenké est déjà prévu pour fin octobre, ainsi qu'un concours photo vers la fin de l'année 1981 (probablement... si nous trouvons des volontaires pour nous aider à l'organiser !). Si vous avez des suggestions ou si vous désirez encore nous aider, venez nous trouver au Cercle.

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 questions d'histoire ou d'actualité de la peinture, de la gravure ou de la photographie et présenter 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 » a été attribué pour la première fois en juillet 1981 à Bernadette THOMAS pour son mémoire intitulé « La femme à l'époque du symbolisme. Sa représentation dans la peinture symboliste » (Résumé p. 180).

VI. NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES DE TRAVAUX DU CORPS ENSEIGNANT ET D'ANCIENS ÉTUDIANTS DE LA SECTION

1. *Cent cinquante ans de vie artistique. Documents et Témoignages d'académiciens membres de la Classe des Beaux-Arts présentés à l'occasion du cent cinquantième anniversaire de l'Indépendance de la Belgique*, Bruxelles, Palais des Académies, 1980, 1 vol. in-8°, XIV-391 p., 74 planches.

Ceux qui ont coutume de railler les Académies, prétendant que l'art se fait hors d'elles, seront cruellement démentis par l'imposant catalogue de la grande exposition organisée par la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique. Après une brève mais substantielle présentation de la Classe des Beaux-Arts par son directeur, le professeur Philippe Roberts-Jones, il revient à un académicien de présenter chacune des sections de la Classe : Albert Dasnoy pour la peinture, Nat Neujean pour la sculpture, Mark-F. Severin pour la gravure, Victor-G. Martiny pour l'architecture, René Bernier pour la musique, Germaine Faider-Feytmans pour l'histoire et la critique. Les personnalités et les œuvres des académiciens font l'objet de notices précises et bien documentées qui se recommandent également par leurs utiles indications bibliographiques. On soulignera ici toute l'utilité de cette exposition en renvoyant à la liste impressionnante de collections privées, souvent d'accès difficile, qui ont accepté de prêter des documents à l'Académie. Cette dernière, remplissant ainsi sa fonction de protectrice des arts et des sciences historiques, a bien mérité de notre reconnaissance. Cette gratitude va non seulement à son secrétaire perpétuel, Maurice Leroy, mais aussi à l'équipe d'historiens d'art qui assura la préparation de l'exposition, la recherche souvent difficile des documents, la rédaction du catalogue et la présentation de cette manifestation : M. Dauven pour la musique, C. Delvoye pour l'architecture et pour les notices de grands personnages de la section de critique, tel Charles Buls, Ph. Moins pour la peinture, J. Ogonovszky pour la peinture et la gravure, N. Ruelens pour la sculpture. Qu'il nous soit permis d'insister sur l'utilité de pareil travail pour un art comme l'architecture. On a déjà souligné maintes fois les disparitions irréparables des archives de grands architectes. Qu'un musée Horta existe n'empêche pas que plus d'une tonne de papiers de l'illustre architecte fût envoyée au pilon avant sa mort ! Dresser la biographie des architectes tant qu'il est encore temps, s'efforcer de maintenir trace de leurs œuvres à une époque qui détruit tout, voilà autant de tâches d'une évidente utilité. Les notices bien documentées de C. Delvoye devraient faire réfléchir et nous faire prendre conscience de la gravité de la vague de destructions inconsidérées qui atteint notre patrimoine monumental des XIX^e et XX^e siècles. Puissent-elles contribuer à faire cesser l'hécatombe !

Michel DE WAHA

2. Colette DELVOYE, *Le Palais des Académies. Esquisse historique*. Bruxelles, Palais des Académies, 1980, 1 vol. in-8°, 53 p., 4 pl. couleurs, 13 pl. noir et blanc. Prix : 120 fr.

Sous l'impulsion de son Secrétaire Perpétuel, le Prorecteur de notre Université, Maurice Leroy, qui préface l'ouvrage, l'Académie Royale Thérésienne fait preuve d'une belle vigueur se traduisant, pendant l'année du cent cinquantième de la Belgique, non seulement par l'organisation de l'importante exposition « *Cent cinquante ans*

de vie artistique », de plusieurs concerts de qualité, mais aussi par la publication d'une très élégante plaquette destinée à faire mieux connaître le Palais des Académies. C'est une des chevilles ouvrières de l'exposition, Colette Delvoye, qui s'est chargée de la tâche difficile de présenter ce monument d'architecture et d'histoire intellectuelle de notre pays, tout en demeurant dans les limites d'un volume restreint et en évitant de tomber dans une austérité revêche qui accompagne trop souvent l'érudition et en détourne le grand public cultivé. Écrit dans une langue claire, facilement accessible à tous, l'ouvrage de Colette Delvoye fait la synthèse de recherches jusqu'à présent dispersées, tout en y ajoutant de précieuses comparaisons architecturales. Retraçant l'histoire de ce palais offert au prince d'Orange, s'efforçant de préciser la part des deux architectes Van der Straeten et T.F. Suys, Colette Delvoye insiste, à juste titre, sur la grande simplicité, voire l'austérité, de l'extérieur du bâtiment qui contraste avec son luxe intérieur. M^{lle} Delvoye a compris toute l'importance des jeux de matériaux dans le traitement de la façade et elle en donne une analyse pleine de finesse et de sensibilité. On lui sera également reconnaissant des pages bien documentées qu'elle consacre aux décorations de marbre particulièrement remarquables de ce palais qu'elle situe avec bonheur dans l'histoire de l'architecture européenne. Si l'influence française sur l'architecture de notre pays a souvent été soulignée, M^{lle} Delvoye met en avant des comparaisons très suggestives avec l'architecture anglaise, trop mal connue chez nous. Au total, un volume très agréable à lire, fort instructif et d'une souriante érudition.

Michel DE WAHA

3. Claudine DONNAY-ROCKMANS, *La collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles, (Wallonie. Art et Histoire*, vol. 41), Gembloux, Duculot, 1979, 72 p., 16 ill.

Conçu dans l'esprit de divulgation rigoureuse qui caractérise la collection où il s'insère, l'ouvrage de M^{me} Donnay-Rockmans présente une belle synthèse des connaissances actuelles sur la collégiale de Nivelles, qui met à profit tant les recherches récentes d'ordre général ou spécifique que sa longue familiarité avec le monument, dont elle suit depuis plusieurs années les travaux de restauration. Une première partie décrit très clairement l'édifice tel qu'il se présente — ou plus exactement se présentera — après l'achèvement des travaux de restauration de l'avant-corps, et constituera certainement un guide excellent pour le visiteur. Le développement historique de l'abbaye — l'institution et l'édifice — fait l'objet d'une deuxième partie qui reflète très clairement les grandes articulations diachroniques. On appréciera tout particulièrement le souci d'intégrer et de situer l'histoire de la collégiale dans les grands courants de l'architecture européenne, et notamment la belle synthèse des relations entre architecture et liturgie qui forme, dans cet esprit, la conclusion de l'ouvrage.

Peut-être faut-il regretter qu'un texte si bien conçu pour faire comprendre et aimer l'édifice n'expose pas explicitement les grandes lignes de la problématique de sa restauration. Il est vrai que celle-ci fera l'objet d'une publication scientifique spéciale à laquelle collaboreront tous les spécialistes engagés dans l'entreprise.

Paul PHILIPPOT

4. Victor-G. MARTINY, *Le système Beaux-Arts dans l'enseignement de l'architecture*. Bruxelles, Institut Supérieur d'Architecture Victor Horta, 1980, 1 vol. in-4°, 32 p., 23 fig.

Lors de la séance académique de rentrée de l'Institut supérieur d'Architecture de la Ville de Bruxelles en 1979, V.-G. Martiny prononçait une conférence consacrée au « système Beaux-Arts dans l'enseignement de l'architecture » ; c'est le texte de cet exposé qui fut publié en mai 1980. L'auteur se livre d'abord à un historique de l'enseignement de l'architecture, avant d'examiner la méthode de conception d'une architecture telle qu'elle était enseignée à l'Ecole des Beaux-Arts. Il illustre son propos par une brève analyse de divers projets. Une deuxième partie est consacrée à l'influence du système des Beaux-Arts sur la création architecturale en Belgique, influence prépondérante jusqu'à l'éclatement de l'Ecole des Beaux-Arts lors des événements de Paris en mai '68 d'abord, lors de l'application des réformes de l'enseignement de l'architecture à Bruxelles en 1977 ensuite.

Françoise AUBRY

5. Victor-G. MARTINY, *Bruxelles*. Bruxelles, Artis-Historia, 1980, 1 vol. in-4°, 128 p., ill.

Dans la série « Cités de Belgique », V.-G. Martiny est l'auteur du volume consacré à Bruxelles, sujet qu'il possède à fond comme il l'avait déjà montré dans un précédent livre (*Bruxelles. L'architecture, des origines à 1900*. Bruxelles, Vokaer, 1980). Cet ouvrage, destiné à un très vaste public, mérite l'attention des historiens d'art : il montre comment une approche rigoureuse de l'histoire de l'architecture peut se traduire en un langage clair et précis, accessible à tous. Vulgarisation certes, mais fort intelligente. Qu'il suffise de citer le rapprochement entre deux photos du *sacrarium* de Notre-Dame-des-Victoires, avant et après restauration ; point n'est besoin de long discours, la leçon est immédiate et frappante, soulignée par un court commentaire au-dessous de la photo. Contrairement au précédent ouvrage cité ci-dessus et qui s'arrêtait à 1900, l'auteur achève ici son panorama en 1979 avec l'Arrêté Royal fixant le plan de secteur de l'agglomération de Bruxelles. Il ajoute également une « histoire de Bruxelles en quelques dates ». L'illustration en couleurs, fort abondante, est de bonne qualité le plus souvent, mais l'on ne peut s'empêcher de regretter l'apparition de photos de tableaux qui n'apportent rien au propos (comme le « Descente de Croix » de Van der Weyden ou la « Vierge et sainte Anne » de Van der Goes) ou qui sont trop connues : elles auraient utilement pu être remplacées par des photos ou plans de bâtiments.

Françoise AUBRY

6. V.-G. MARTINY, Archives d'architectes et de sociétés d'architectes et la connaissance du développement urbain, dans *Sources de la Géographie historique en Belgique, Actes du Colloque de Bruxelles, 25.-27.IV.1979*, Bruxelles, 1979, p. 330-348.

Le colloque consacré aux sources de la Géographie historique en Belgique (avril 1979) a permis à V.-G. Martiny d'aborder un thème qui lui tient à cœur et qui est fondamental pour l'historien de l'architecture, celui de la conservation des archives d'architectes et des sociétés d'architecture. Evoquant, tour à tour, l'influence de la formation des architectes sur le développement urbain, les sources archivistiques pour la connaissance de ce développement du point de vue morphologique ou l'évolution des différentes techniques de reproduction, celle de la législation sur la profession d'architecte et des lois et règlements relatifs au permis de bâtir méritent d'être soulignées, V.

Martiny aborde le problème central du sort des archives d'architectes. Beaucoup de ce qu'il en dit, beaucoup de mesures de protection sont le fruit de ses propres travaux. On ne peut que rendre hommage à l'action de préservation qu'il a entreprise et lui souhaiter plein succès.

Michel DE WAHA

7. *Miscellanea codicologica F. Masai dicata MCMLXXIX*, ediderunt Pierre COCKSHAW, Monique-Cécile GARAND et Pierre JODOGNE. Gand, Editions Story-Scientia, 1979; deux vol. in-8°; LVIII-609 p., 78 pl. (*Les Publications de Scriptorium*, vol. VIII).

Le 12 septembre 1979 s'éteignait François Masai, à la veille de son septantième anniversaire. A l'occasion de la retraite dont il aurait dû jouir, furent édités deux luxueux volumes de *Mélanges*. Le thème des études qui y sont rassemblées est la codicologie, une des disciplines dans lesquelles François Masai excellait et dont il contribua à renouveler la problématique. Quelques contributions concernent l'enluminure et la miniature, sujet d'un cours qu'il donna à la section d'Histoire de l'Art et Archéologie de notre Université. Parmi les noms des signataires d'articles, on retrouve de nombreux collègues et/ou élèves de Fr. Masai (Pierre Jodogne, Pierre Cockshaw, Michel Huglo. Alain Dierkens, Albert Henry, Jacques Lemaire, Roger Desmed, Martin Wittek). Pierre Jodogne a aussi établi la bibliographie des publications scientifiques de Fr. Masai (327 numéros); deux notices biographiques rappellent les éminentes qualités scientifiques et humaines du savant disparu, dont on soulignera aussi le rôle prépondérant dans la fondation de l'Institut d'Histoire du Christianisme de l'U.L.B.

Alain DIERKENS

8. *Le Patrimoine du Pays d'Ath. Un premier bilan*, Ath, 1980, 1 vol. in-8°, 556 p., 220 fig. Prix: 400 F (*Etudes et documents du Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la région*, t. II).

Le prix d'Histoire 1980 du Crédit Communal de Belgique a été décerné au Cercle Royal d'Histoire et d'Archéologie d'Ath et de la Région et Musées athois couronnant une œuvre remarquable d'érudition et de recherche scientifique d'une part, un travail continu de diffusion des connaissances dans un vaste public (organisation de conférences, visites d'expositions, excursions, sensibilisation de la population) ensuite, une action acharnée et tenace au service de la protection du patrimoine archéologique, architectural, artistique et historique de cette belle région. Il est particulièrement heureux que cette haute distinction ait été décernée au Cercle d'Ath, sous la présidence dynamique de M. Jean Dugnoille, érudit aussi infatigable que généreux, profondément attaché à cette belle contrée et toujours prêt à favoriser les travaux des jeunes chercheurs. Ce prix vient au moment où se termine à Ath l'importante exposition « *Le Patrimoine du Pays d'Ath, un premier bilan* », dont J. Dugnoille fut l'ardent animateur. Le volumineux « catalogue », richement illustré (220 fig.), constitue un outil de travail précieux abordant tant les analyses géographiques (R. Sevrin), historiques (J. Dugnoille) que l'archéologie particulièrement importante dans cette région (A. et D. Cahen, M. Amand, J. Alenus-Lecerf). On y remarquera tout spécialement l'inventaire du patrimoine monumental (O. Berckmans, J.-C. Ghislain, R. Sansen) et les pages con-

sacrées par J.-P. Ducastelle à l'archéologie industrielle. L'iconographie (J.-M. Deplu-vrez), la numismatique (L. Matagne), l'art de la dentelle et de broderie (M. Coppens, M.-F. Tilliet), les orfèvreries et les étains d'Ath (J. Dugnoille, J.-M. Lequeux), la peinture, les dinanderies (I. Vandevivere), la sculpture (J.-C. Ghislain, L. Amorisin, M. De Reymaeker), le folklore (J.-P. Ducastelle) y sont évoqués avec bonheur et compétence. Fruit d'une préparation soigneuse, ce volume constitue un monument digne de respect.

Michel DE WAHA

9. François SOUCHAL, *Les Coustou*. Paris, Ed. de Boccard, un vol. 4°, 281 p., 56 pl.

Nous savions après une volumineuse et remarquable thèse de doctorat sur les Slodtz (ouvrage qui avait obtenu en 1966 le Prix de la Fondation Cailleux) et du grand Dictionnaire des sculpteurs français de Louis XIV, paru chez Faber and Faber en 1977, que Monsieur François Souchal était désormais le grand spécialiste de la sculpture française des XVII^e et XVIII^e siècles. Cette opinion est à nouveau confirmée par l'excellent ouvrage sur les frères Coustou qui vient de paraître à Paris aux Editions de Boccard. C'est avec une connaissance profonde à laquelle s'ajoute une sensibilité aiguisée que Monsieur Souchal nous parle de l'œuvre des Coustou. Cette étude vient heureusement combler une lacune dans l'histoire de l'art français où les sculpture fait un peu figure de parent pauvre à côté de la peinture et de l'architecture et il faut bien constater qu'aucune étude sérieuse sur les Coustou n'avait été entreprise avant cette présente monographie. La perte de Marly qui a entraîné la dispersion et même la destruction « du plus grand rassemblement de sculptures après Versailles » (Marly, où les Coustou étaient si bien représentés) y est peut-être pour quelque chose.

Monsieur Souchal, qui n'oublie pas avoir été Conservateur aux Archives Nationales, a entrepris, comme pour chacun de ses ouvrages, des recherches approfondies dans les archives et en particulier dans les archives notariales, ce qui lui a permis d'établir le catalogue de l'œuvre des deux frères avec une rigueur toute scientifique.

La carrière des frères Coustou, que séparait une différence d'âge de vingt ans, suit des voies parallèles. Guillaume (1677-1746) fut élève comme son aîné Nicolas (1658-1733) de son oncle Coysevox. Tous deux Prix de Rome, ils entreprennent le voyage d'Italie. Tous deux sont nommés à l'Académie et Nicolas en deviendra le Directeur. Ils furent de tous les grands programmes royaux : Versailles où leur part, entre autres à la décoration de la chapelle, fut importante, Marly qu'ils peuplèrent de divinités agrestes et fluviales et où Guillaume donna la mesure de son très grand talent dans les célèbres *Chevaux de Marly*. À côté des portraits où les deux frères excellèrent, chacun à leur manière, la sculpture religieuse ne les rebuta point puisqu'ils participèrent l'un et l'autre au grand programme décoratif des Invalides puis à celui du chœur de Notre-Dame avec une importante *Pieta* de Nicolas et une statue rappelant le *Vœu de Louis XIII* de Guillaume, œuvres qui attestent de leur talent respectif.

Le mérite de Monsieur Souchal, en dehors de l'élaboration du catalogue exhaustif de l'œuvre des deux sculpteurs, est d'avoir clairement analysé les qualités respectives des deux frères qui, s'ils participèrent souvent aux mêmes programmes décoratifs, collaborèrent rarement à une même œuvre (Guillaume, toutefois, termina certaines des œuvres laissées inachevées de Nicolas). L'auteur a parfaitement montré le classicisme, la fraîcheur, la sérénité et la grâce de Nicolas qui annonce l'art souple et élégant de la Rocaille et la véhémence, le dynamisme, la passion et le mouvement de Guillaume qui se situe dans un art Néo-Baroque nourri du Bernin.

Monsieur Souchal, dans cette nouvelle et brillante étude sur des sculpteurs du XVIII^e siècle, nous a fait comprendre que le grand art classique de Louis XIV a trouvé ses prolongements au XVIII^e siècle dans l'œuvre des Coustou qui, dans leur diversité, n'ont jamais oublié la leçon de grandeur et de noblesse du grand art monarchique français.

Marie FREDERICQ-LILAR

10. François SOUCHAL, *French Sculptors of the 17th and 18th centuries — The reign of Louis XIV*. Tome I. Londres, Faber and Faber, 1977 ; un vol. in-4°, 375 p., 920 fig.

Les ouvrages d'Histoire de l'Art vieillissent plus vite que les autres. L'excellent *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française sous le règne de Louis XIV* de Stanislas Lami, paru en 1906, demandait une mise à jour. C'est ce que Monsieur François Souchal a tenté et parfaitement réussi dans cette étude exhaustive des sculpteurs français de Louis XIV donnée sous la forme d'un dictionnaire en trois tomes dont le premier a paru à Londres chez Faber et Faber. Pouvons-nous nous permettre de regretter que les difficultés de l'édition d'art obligent un historien français à devoir paraître en traduction ? Ce remarquable ouvrage, paru sous la forme d'un catalogue alphabétique, éclaire sous un jour nouveau les sculpteurs de Louis XIV et leur œuvre à Versailles, à Marly, dans diverses demeures princières et aristocratiques, tout en n'oubliant pas les grands programmes religieux des églises du XVII^e siècle. Fruit de dix ans de recherches, ce dictionnaire permet de prendre connaissance des ouvrages de sculpteurs moins connus que les célèbres Coustou, Desjardins et Coysevox. Par sa patiente étude des archives notariales, de documents inédits, de sources et écrits contemporains et modernes, il apporte au catalogue de ces sculpteurs de Louis XIV maintes œuvres inconnues, rétablit des attributions, en attribue de nouvelles, retrouve des œuvres disparues. Toute cette importante documentation a l'avantage d'être abondamment illustrée car l'auteur a pris le parti d'illustrer chaque œuvre signalée par une photo, un dessin ou une gravure.

Par sa rigueur scientifique, par la multitude de renseignements qu'il nous livre, ce dictionnaire des sculpteurs français de Louis XIV est un ouvrage capital et un outil de travail désormais indispensable pour tout chercheur travaillant sur la sculpture du Grand Siècle.

Marie FREDERICQ-LILAR

11. Eugène WARMENBOL et Luc SEVERS, *Terres sigillées de Liberchies*. Bruxelles, Club Archéologique Amphora, 1979 ; un vol. in-4°, III-101 p., pl., fig. (*Publications du Club Archéologique Amphora*, vol. X).

Deux licenciés en Histoire de l'Art et Archéologie de notre Université, Luc Severs et Eugène Warmenbol (ce dernier est aussi assistant à la section), publient un intéressant catalogue descriptif de fragments de terres sigillées trouvées, lors de prospections de surface, sur le fameux site gallo-romain de Liberchies. Chaque tesson est décrit avec précision et est reproduit en une figure très claire. Luc Severs est l'auteur des notices sur les fragments de sigillée lisse et de céramique «à enduit rouge-pompéien» ; Eugène Warmenbol signe les descriptions et études des sigillées décorées et des marques. Une bibliographie générale des articles consacrés à la céramique trouvée à Liberchies clôt

l'ouvrage. Comme le souligne Georges Raepsaet dans la préface, « l'étude attentive de la céramique sigillée recueillie sur un site peut apporter une ample moisson d'informations historiques débordant largement son utilisation chronologique » ; on attend maintenant une étude qui exploiterait les données brutes si bien publiées par L. Severs et E. Warmenbol.

Alain DIERKENS

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

Prix de vente : 400 F. (+ 30 F. de port pour la Belgique)
(+ 50 F. de port pour l'étranger)
300 F. pour les étudiants

Compte Crédit Communal : 068-0716860-57
(Gérance - Annales - ULB)

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.