

# DIGITHÈQUE

## Université libre de Bruxelles

---

*Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Bruxelles : L'Université, 1982.

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117\\_1982\\_000\\_04\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1982_000_04_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/>



IV  
1982

Université Libre de Bruxelles

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





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

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

## *Comité de Rédaction*

Lydie HADERMANN-MISGUICH □ Pierre BONENFANT □ Paul PHILIPPOT, *directeurs*. Catheline PÉRIER-D'ETEREN □ Georges RAEP-SAET, *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, du Groupe A.G., de la Banque Degroof et aux nombreuses souscriptions dont plusieurs majorées spontanément.

C. PÉRIER-D'IETEREN

L'Annonciation du Louvre et la Vierge de Houston  
sont-elles des œuvres autographes  
de Rogier Van der Weyden ?, p. 7

L. HADERMANN-MISGUICH

François du Quesnoy restaurateur d'antiques, p. 27

M. WYNN-AINSWORTH - J. BREALEY - E. HAVERKAMP-BEGEMANN

P. MEYERS

Autoradiography, Principles of the Technique  
and its use for the History of Art :  
Aspects of Van Dyck's creative Process, p. 43

M.-F. WILLAUMEZ

Les galeries sous verrière du XIX<sup>e</sup> siècle, à Bruxelles, p. 57

F.S. GERARD

Entre Boccace et Giotto  
Le « Decameròn » de P.P. Pasolini, p. 73

M. MATTYS-SOLVEL

L'espace de la peinture japonaise  
Analyse formelle du Genji monogatari e-maki, p. 87

P.-P. BONENFANT - E. HUYSECOM

Retranchements préhistoriques à Thuin (Hainaut), p. 103

Chronique des chantiers archéologiques  
du service des fouilles, p. 115

Chronique de la Section, p. 131



## EDITORIAL

Le troisième tome des Annales avait, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la Fondation archéologique, accordé une place importante à l'archéologie de l'Antiquité classique. Ce nouveau volume réunit des contributions d'origines diverses qui illustrent d'autres orientations de recherches de la section en histoire de l'art et font une place significative à des travaux d'anciens étudiants qui viennent d'achever leur licence.

Les articles de M<sup>me</sup> L. HADERMANN-MISGUICH et de M<sup>me</sup> C. PÉRIER-D'IETEREN, axés sur des problèmes d'intégration de l'histoire de l'art, de la restauration et de l'étude technologique, reflètent des exposés présentés dans le cadre du cycle de valorisation de la formation. M<sup>mes</sup> Marie-France WILLAUMEZ et Madeleine MATTYS-SOLVEL, reprennent les conclusions de recherches réalisées dans le cadre de leur mémoire de licence. La première apporte d'utiles précisions sur un épisode important de l'architecture bruxelloise du XIX<sup>e</sup> s. situé dans le contexte européen, tandis que la seconde propose, pour la première fois, une lecture d'une œuvre japonaise en termes de conception de l'espace comme forme symbolique. M. F.S. GÉRARD présente, en marge de son récent ouvrage sur Pasolini, ses observations sur les interrelations artistiques dans la genèse du « Decameron » du grand poète-cinéaste italien.

Enfin, les Annales sont heureuses de pouvoir présenter à leurs lecteurs un texte de M<sup>me</sup> M. WYNN-AINSWORTH et MM. J. BREALEY, E. HAVERKAMP-BEGEMANN et P. MEYERS emprunté à l'ouvrage que cette équipe de chercheurs du Metropolitan Museum of Art vient de publier sur une nouvelle méthode d'examen technologique des peintures, l'autoradiographie.

Paul PHILIPPOT,  
Président de la Section.





## L'ANNONCIATION DU LOUVRE ET LA VIERGE DE HOUSTON SONT-ELLES DES ŒUVRES AUTOGRAPHES DE ROGIER VAN DER WEYDEN ?

C. PÉRIER-D'ETEREN

L'*Annonciation* du Louvre et la *Vierge de Houston* sont-elles des œuvres autographes de Rogier Van der Weyden ? Voilà une question qui a, depuis longtemps, fait l'objet de controverses. Les opinions de plusieurs historiens d'art divergent à ce sujet. Certains y reconnaissent la main du maître, d'autres y voient des peintures issues de son atelier ou exécutées par un émule.

Notre intention n'est pas d'apporter une réponse définitive à ce délicat problème d'attribution mais plutôt de faire progresser nos connaissances en présentant des arguments nouveaux qui résultent de l'examen de la technique d'exécution et, dans une moindre mesure, de l'interprétation des documents de laboratoire.

Résumons en premier lieu les opinions émises par les érudits sur la genèse et l'attribution de ces deux œuvres. L'*Annonciation*<sup>1</sup> serait le panneau central d'un triptyque assemblé pour la première fois à l'exposition internationale de Bruxelles en 1935. Les volets présentant à gauche le donateur et à droite la *Visitation* sont conservés à la Galerie Sabauda de Turin. C'est F. Winkler qui, en 1924, fut le premier à rapprocher ces peintures et à les donner à Van der Weyden, suivi en cela par Hulin de Loo<sup>2</sup>.

Pour E. Panofsky<sup>3</sup>, l'*Annonciation* est sans conteste une œuvre de Rogier Van der Weyden, combinant les influences eyckiennes à celles du Maître de Flémalle. Les volets par contre seraient peints par un émule du maître.

<sup>1</sup> Chêne parqueté, 86,1 × 92,2 × 0,1 cm, conservé au Musée du Louvre, Paris (Inv. 1982 MR 813). Barbe et bord non peint dans le bas seulement.

<sup>2</sup> F. WINKLER, dans Thieme et Becker, XXXV, 1942, p. 472 et HULIN DE LOO, dans Biographie Nationale, XXVII, 1938, col. 234.

<sup>3</sup> E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting* (Vol. I) (réédition Icon 1971), Harvard, pp. 252-256.

L'auteur situe l'exécution du panneau central vers 1434-35 et voit dans les volets des additions tardives. Selon lui, un membre de la famille de Villa aurait acquis le panneau de l'*Annonciation* et aurait ultérieurement constitué un triptyque avec donateur, opération qui ne serait pas antérieure à 1455<sup>4</sup>. Comme Winkler et Hulin de Loo, mais contrairement à l'avis de Panofsky, les auteurs du Corpus de la Galerie Sabauda de Turin<sup>5</sup> attribuent les volets à Rogier Van der Weyden, relevant une série d'analogies de style, de composition et de couleurs avec plusieurs œuvres autographes du maître ; ils datent l'ensemble des années 1435-38.

Le jugement de M.J. Friedländer<sup>6</sup> est moins tranché que celui de Panofsky : l'*Annonciation* est un « tableau particulièrement gracieux et charmant ». S'il s'agit d'une œuvre de Van der Weyden, elle a dû être exécutée autour de 1435 et elle dénote une influence du Maître de Flémalle dans la représentation de l'espace et de la lumière. Enfin, il ajoute prudemment que le tableau est fréquemment donné à un suiveur. Dans les addendas de la réédition anglaise du livre de Friedländer, N. Veronee-Verhaegen ne prend pas position.

E. Renders<sup>7</sup> a d'abord considéré l'*Annonciation* comme la réplique d'une œuvre perdue, puis il a y vu une composition originale de Van der Weyden, peinte en 1438.

Enfin, E. Michel, dans son catalogue raisonné<sup>8</sup>, accepte sans restriction la thèse d'Hulin de Loo, de Winkler et de Beenken, selon laquelle l'*Annonciation* est une œuvre caractéristique de la jeunesse de Van der Weyden. Il place son exécution vers 1432-35.

D'un autre côté, plusieurs historiens d'art attribuent de manière péremptoire l'*Annonciation* à un élève de Rogier. Œuvre « d'imitateur » dit Van Puyvelde<sup>9</sup>, œuvre d'un inconnu de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> en rapport avec Tournai, écrit P. Leprieur<sup>10</sup>, œuvre d'un disciple de Van der Weyden réalisée

<sup>4</sup> E. PANOFSKY, *op. cit.*, p. 301, relève des analogies stylistiques entre les volets de Turin et ceux du triptyque Abegg qui seraient contemporains. Ces analogies ne nous paraissent pas évidentes.

<sup>5</sup> C. ARU et E. DE GERADON, *La Galerie Sabauda de Turin* (Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV<sup>e</sup> siècle), Bruxelles, 1952, pp. 21-27. Nous n'avons pu étudier ces volets que d'après des photographies ; nous concentrerons donc notre attention sur l'*Annonciation* proprement dite, que nous avons eu l'occasion d'examiner avec soin.

<sup>6</sup> M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting* (réédition A.W. Sijthoff), Leyden, 1967, p. 62.

<sup>7</sup> E. RENDERS, *Roger Van der Weyden*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, t. 4, 1930, p. 25.

<sup>8</sup> E. MICHEL, *Musée National du Louvre, Catalogue raisonné des peintures du Moyen-Âge, de la Renaissance et des Temps Modernes. Peintures flamandes du XV<sup>e</sup> et du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1953, pp. 272-275. Donne un état de la question de la bibliographie jusqu'en 1953.

<sup>9</sup> L. VAN PUYVELDE, *Les Primitifs flamands à l'exposition de Bruxelles*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, V, 1935, pp. 311-318.

<sup>10</sup> P. LEPRIEUR, *Un triptyque de Roger Van der Weyden au Musée du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, t. 10, 1913, p. 258.

d'après un modèle du maître selon Schulz<sup>11</sup>, tandis que Scheibler<sup>12</sup> qualifie le tableau d'une copie d'école passablement laborieuse, opinion partagée par Schöne<sup>13</sup>.

Reprenons de la même manière les avis émis à propos de la *Vierge de Houston*<sup>14</sup>. Certains historiens d'art, comme Pauwels, la considèrent comme un panneau de diptyque<sup>15</sup>; pour d'autres, comme Friedländer, Davis et Marlier, il s'agirait d'une œuvre de dévotion indépendante, ce que confirme l'absence de traces de charnière en bordure du panneau. Comme pour l'*Annonciation*, les experts s'interrogent : est-ce une œuvre originale de Van der Weyden ou une réplique d'atelier ?

Winkler, Friedländer, Destrée et Schöne y voient une œuvre peinte par Van der Weyden tandis que Panofsky pense qu'il s'agit d'une excellente réplique et que Beenken refuse d'attribuer à Rogier la conception même du tableau. Son exécution, de l'avis général, serait tardive ; elle se situerait entre 1459 et 1460.

Ce bref survol des attributions données à l'*Annonciation* et à la *Vierge de Houston* met immédiatement en évidence la complexité du problème. Non seulement les avis sont contradictoires mais encore un même spécialiste revoit son jugement ou hésite à le formuler avec autorité, les seuls critères stylistiques n'offrant pas, semble-t-il, une base d'appréciation suffisante. La difficulté dans le cas des deux œuvres étudiées est encore accrue du fait de leur réelle qualité picturale qui invite, il est vrai, à la prudence. C'est dans un domaine aussi ardu et périlleux que celui de l'attribution de pareils tableaux<sup>16</sup> que l'examen de la technique picturale et l'exploitation des méthodes de laboratoire nous paraissent être un auxiliaire particulièrement utile. Précisons que, dans notre esprit, utile ne signifie pas « décisif » car, comme le soulignait Panofsky, « les méthodes permettent à l'historien d'art de voir davantage que ce qu'il verrait sans elles ; mais sur ce qu'il voit, elles n'indiquent rien : la nécessité demeure entière d'une interprétation stylistique, comme pour ce qu'il perçoit à l'œil nu »<sup>17</sup>.

<sup>11</sup> A. SCHULZ, *The Columbia Altarpiece and Roger Van der Weyden stylistic Development*, dans *Munchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Munich, 3<sup>e</sup> s., t. XXII, 1971, p. 110, note 40.

<sup>12</sup> L. SCHEIBLER, *Die Kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Berlin, XXVII, 1904, p. 530.

<sup>13</sup> W. SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin-Leipzig, 1938, p. 62.

<sup>14</sup> Panneau de chêne doublé, 31,8 × 22,7 × 0,34 cm, conservé au Musée des Beaux-Arts de Houston, Texas (Inv. 44-535, Cat. n° 27), quatre bords non peints avec barbe. Pour plus de détails sur l'histoire et l'attribution de l'œuvre et pour les références bibliographiques, voir les *Catalogues Flanders in the Fifteenth Century*, Detroit, 1960, n° 8, et *Rogier Van der Weyden, peintre officiel de la Ville de Bruxelles*, Bruxelles, 1979, n° 6.

<sup>15</sup> H. PAUWELS, dans le catalogue *Le Siècle des Primitifs Flamands*, Bruges, 1960, n° 16.

<sup>16</sup> La *Revue de l'Art*, n° 42, 1978, est entièrement consacrée au problème de l'attribution des œuvres d'art.

<sup>17</sup> *The History of Art as a humanistic Discipline*, 1940, recueilli dans *l'Œuvre d'art et ses significations, Essai sur les arts visuels*, Paris, 1969, p. 43.

Voyons successivement pour l'Annonciation et la Madone de Houston quelles sont les données objectives nouvelles, fournies par l'examen technologique, qui peuvent éclairer le débat.

## L'ANNONCIATION (Fig. 1)

Dans l'ensemble, la technique d'exécution de l'*Annonciation*, en bon état de conservation<sup>18</sup>, est très soignée et l'écriture picturale est serrée. Toutefois, selon nous, elle ne s'apparente pas directement à celle des œuvres d'attribution reconnue à Van der Weyden, situées par les experts autour de 1434-38, ou même à des œuvres plus tardives<sup>19</sup>.

Dans toute la composition (Fig. 2 et 3), les couleurs sont mêlées à une quantité de blanc de plomb plus élevée que celle qu'on rencontre généralement dans les peintures flamandes de la première moitié du XV<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup> et, en particulier, dans celle de Van der Weyden; cette observation est notamment confirmée par la lecture comparée des radiographies de l'*Annonciation* et du *Polyptyque de Beaune*<sup>21</sup>.

Ainsi, le modelé du visage de l'archange (Fig. 4), qui comprend beaucoup de blanc dans le ton couvrant, est plus opaque que celui de l'archange de Beaune (Fig. 5). De plus, de larges accents de lumière mis en pâte et non plus estompés et lisses sont juxtaposés à des plages d'ombre qui ont perdu leur transparence, ce qui confère aux carnations un aspect lourd et un manque de profondeur étrangers à l'œuvre de Van der Weyden.

L'examen de la structure du bleu révèle une utilisation généralisée du blanc même dans les ombres profondes, particularité que l'on rencontre dans les peintures de la fin du XV<sup>e</sup> siècle mais non dans les modelés de type eyckien où dans les parties très ombrées l'azurite est le plus souvent utilisé comme pigment pur.

L'analyse quantitative du blanc en microfluorescence X<sup>22</sup> montre que la distribution de ce pigment n'est pas uniforme, comme la lecture de la radiogra-

<sup>18</sup> L'examen des radiographies montre de rares lacunes, de peu d'étendue; le joint droit a été ouvert et a provoqué de petites chutes de couleurs. Le repeint le plus gênant est celui qui marque le front de l'ange.

<sup>19</sup> Nous comparerons en particulier l'Annonciation avec le polyptyque de Beaune dont l'exécution se situe autour de 1448 (commandé par Nicolas Rolin en 1443) et avec le triptyque Braque peint dans les années 1451-1452.

<sup>20</sup> Pour l'évolution de la structure picturale dans les peintures flamandes du XV<sup>e</sup> siècle, voir C. PÉRIER-D'ETEREN, *Colyn de Coter et les ateliers brabançons de peinture de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat défendue à l'ULB en avril 1981, pp. 18-47.

<sup>21</sup> La radiographie du visage de l'archange de Beaune a été publiée dans le *Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV<sup>e</sup> siècle, l'Hôtel Dieu de Beaune*, 1973, pl. LXCVI.

<sup>22</sup> Nous remercions vivement Monsieur Foucart de nous avoir autorisée à examiner l'Annonciation au Laboratoire de Recherche des Musées de France. Notre gratitude va aussi à M<sup>me</sup> Hours et à M. Lahanier qui ont accepté d'expérimenter la méthode de microfluorescence X sur une peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle. Les résultats détaillés seront publiés ultérieurement dans le cadre d'un travail de collaboration réalisé pour l'ICOM, mais dès à présent ils ont déjà apporté des éléments d'appréciation utiles.



Fig. 1. R. Van der Weyden (?), Annonciation, Musée du Louvre, Paris.

(Cl. A.C.L., Bruxelles)

phie (Fig. 3) pourrait le laisser entendre, mais accuse de fortes variations suivant l'intensité du bleu. Abondant dans les clairs, le blanc diminue d'un tiers environ dans les tons moyens tandis que sa concentration devient plus faible encore dans les plages foncées.

Par rapport aux peintures du début du XV<sup>e</sup> siècle, on observe donc un renversement des épaisseurs dans l'usage des couleurs, le bleu azurite étant dans l'ensemble en faible proportion par rapport au blanc de plomb<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> C. PÉRIER-D'ETEREN, *Méthodes scientifiques d'examen à mettre en œuvre pour améliorer les connaissances de la technique picturale des Primitifs flamands*, 6<sup>e</sup> réunion triennale de l'ICOM, Ottawa, 1981 (Préprint).

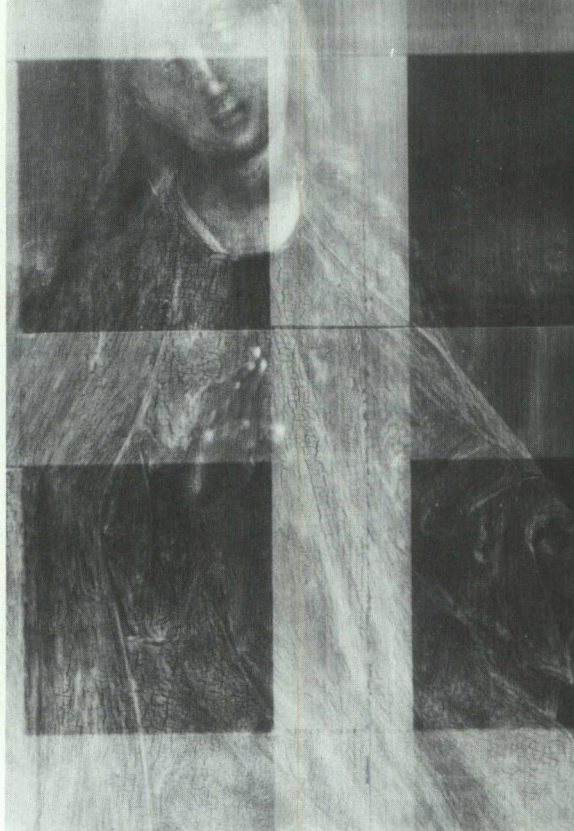


Fig. 2-3. Annonciation, radiographies de détails.

(Cl. du Laboratoire de Recherche des Musées de France)

L'exécution du brocart (Fig. 8) est plus sommaire que dans les œuvres de Van der Weyden. L'écriture est rigoureuse mais, comparée à celle de l'archange du *Polyptyque de Beaune* (Fig. 9) par exemple, elle répond déjà à une série de systèmes qui connaîtront un large développement à partir des années 1480. Les motifs sont projetés par aplats sur un ton de fond opaque et foncé, alors que dans l'œuvre de Van der Weyden ils apparaissent en relief sur un ton couvrant modulé par des glacis. Il y a une uniformité d'éclairage et de densité des fils d'or qui sont peints sur toute la surface du tissu sans plus tenir compte des effets variés d'épaisseur de la matière et d'intensité lumineuse.

L'aube de l'archange (Fig. 1) n'est pas ombrée par un habile jeu de glacis superposés conformément à la technique des grands Primitifs flamands mais bien, comme l'a prouvé l'examen en microfluorescence X, par une couche de bleu azurite plus ou moins couvrante. Cette dernière contraste assez brutalement avec les parties blanches de l'étoffe empâtées dans les lumières. L'utilisation d'un pigment coloré pour marquer l'ombre en lieu et place de glacis s'observe aussi dans le brocart où du vermillon est additionné au jaune d'étain.

Le paysage (Fig. 10) est « joli » mais ne présente pas l'acuité du détail et les délicats effets de lumière qui caractérisent ceux que Rogier a peints dans tous ses tableaux d'attribution reconnue, et en particulier dans le *Triptyque Braque* (Fig. 11). Les montagnes, l'architecture et la végétation ne sont qu'esquissées par de simples masses de couleur empâtées tandis que leur facture est sommairement soulignée dans la matière.

Enfin, les formes du lustre ne sont pas subtilement modelées par la lumière enveloppante mais sont structurées de manière conventionnelle par une alternance de parties claires et foncées. Un lustre identique est repris par Colyn de Coter dans le *Renom*, un des panneaux illustrant la *Légende de St-Rombaut* peint vers 1485, et son exécution picturale est très comparable.

L'examen du dessin sous-jacent en réflectographie dans l'infra-rouge n'apporte pas d'éléments nouveaux à notre recherche, parce que les documents correspondants se rapportant à des œuvres autographes de Van der Weyden font défaut<sup>24</sup>. Il fournit toutefois des informations sur l'élaboration de la peinture.

On observe des changements de composition importants dans le dessin de la fenêtre (Fig. 15). Celle-ci était initialement plus large et limitée dans sa partie inférieure par un appui courant à l'emplacement actuel du meuble. Ce dessin a été suivi lors d'une première phase picturale comme le révèle l'image radiographique, des éléments de ciel et de paysage apparaissant sous les volets. L'aspect primitif de l'ensemble se rapprochait de celui que présente la baie de l'*Annonciation* du Metropolitan Museum<sup>25</sup>, ce qui pourrait faire soupçonner l'existence d'une source d'inspiration commune aux deux œuvres.

Le dessin de mise en place dans les visages est rare ; on en décèle par contre dans la main de la Vierge, qui est soumise à plusieurs repentirs, et dans sa robe bleue pour indiquer les plis. Un dessin de modelé constitué de hachures parallèles ou entrecroisées apparaît dans la courtine du lit (Fig. 14) et marque l'ombre portée du banc sur le mur. Peint hâtivement et de manière désordonnée, il indique l'emplacement de l'ombre plutôt qu'un modelé progressif interne à la forme, ce qui est conforme à l'évolution du dessin dans le dernier tiers du XV<sup>e</sup> siècle<sup>26</sup>.

A ces caractéristiques techniques, qui toutes dénotent, selon nous, une exécution postérieure aux années 1434-1438 qui ont été assignées à l'œuvre, s'ajoutent une série de relâchements d'ordre stylistique. La main de la Vierge (Fig. 12) est d'un tracé peu rigoureux et même maladroit. Le volume qui naît de brusques accents d'ombre et de lumière et qui est repris par un cerne appuyé n'a plus rien de commun avec le volume fermé, au modelé profond et

<sup>24</sup> Le Dr. J.R.J. Van Asperen de Boer travaille activement à l'examen des œuvres de Van der Weyden en réflectographie dans l'infra-rouge. Toutefois jusqu'à ce jour rares sont les réflectogrammes qui ont été publiés.

<sup>25</sup> Voir l'illustration dans M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, 1967, pl. 69.

<sup>26</sup> C. PÉRIER-D'IIETEREN, *op. cit.*, thèse 1981, p. 48.







4	5
6	7

8	9
---	---

Fig. 4-6. Annonciation, macrophotographies des visages de l'archange et de la Vierge.

(Cl. A.C.L., Bruxelles)

Fig. 5-7. R. Van der Weyden, Polyptyque de Beaune et Triptyque Braque, macrophotographies des visages de l'archange et de Marie Madeleine.

(Cl. A.C.L., Bruxelles)

Fig. 8. Annonciation, brocart de l'archange.

(Cl. A.C.L., Bruxelles)

Fig. 9. R. Van der Weyden, Polyptyque de Beaune, brocart de l'archange.

(Cl. A.C.L., Bruxelles)

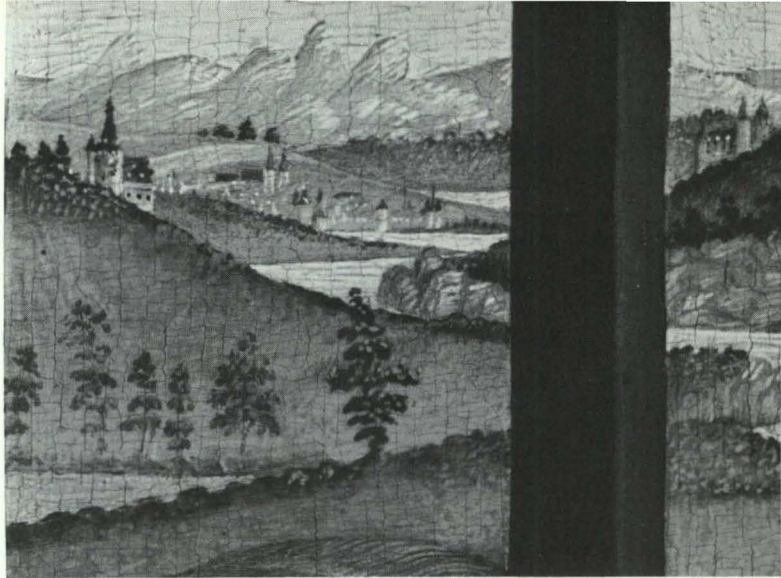


Fig. 10  
Annonciation, détail  
du paysage.  
(Cl. A.C.L., Bruxelles)

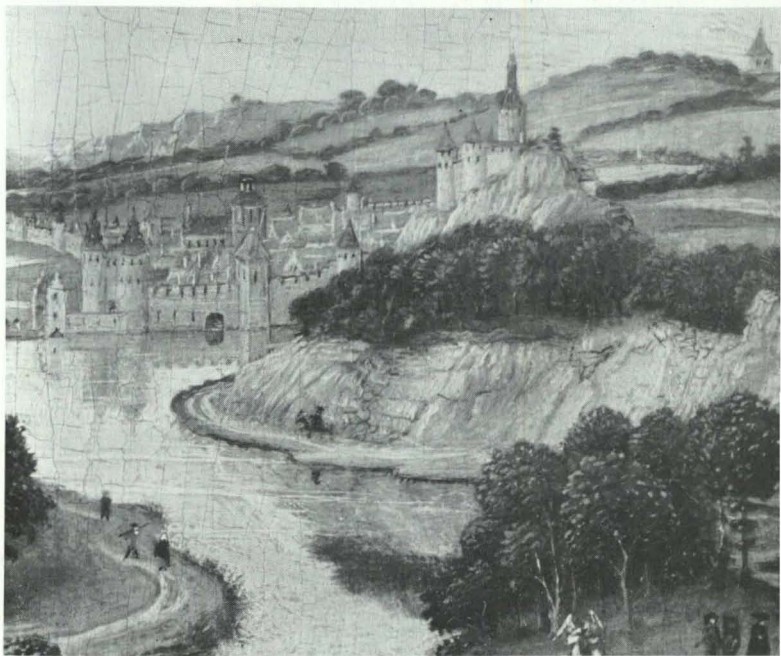


Fig. 11  
Triptyque Braque,  
détail du paysage, volet  
de St. Jean Baptiste.  
(Cl. A.C.L., Bruxelles)

Fig. 12  
Annonciation, main de  
la Vierge.  
(Cl. A.C.L., Bruxelles)

Fig. 13  
Triptyque Braque,  
main de Marie-  
Madeleine.  
(Cl. A.C.L., Bruxelles)



lumineux de la très belle main de Marie-Madeleine dans le *Triptyque Braque* (Fig. 13). Le paysage est peint trop hâtivement et le drap posé sur le prie-dieu est orné de motifs aux formes mal définies. Enfin, les traits des visages de l'archange et de la Vierge (Fig. 4 et 6) n'allient pas la rigueur de tracé et la souplesse de la ligne qui font le raffinement si caractéristique des personnages peints par Van der Weyden (Fig. 5 et 7).

Que conclure de ces observations ?

L'*Annonciation* du Louvre est incontestablement une œuvre de grande qualité picturale. Il suffit de détailler la ravissante nature morte formée par la fiole et les deux fruits posés sur le rebord de la cheminée pour s'en convaincre. Toutefois l'exécution picturale de l'ensemble de la composition nous paraît moins subtile dans ses modelés et moins rigoureuse dans son écriture que celle de la *Madone Thyssen*, de la *Descente de Croix*, du *Jugement Dernier* de Beaune, du *Triptyque Braque* et du *Retable Columba* pour ne citer que quelques-unes des œuvres principales de Van der Weyden. En outre, si nous nous référons à ces œuvres clés, nous constatons que la technique picturale a été modifiée. Nous retiendrons en particulier l'utilisation plus généralisée du blanc de plomb, spécialement dans les bleus, l'addition d'un pigment coloré dans les ombres et la schématisation de la structure des brocarts qui sont autant de caractéristiques rappelant, selon nous, l'évolution que suit la peinture flamande dès les années 1470-80.

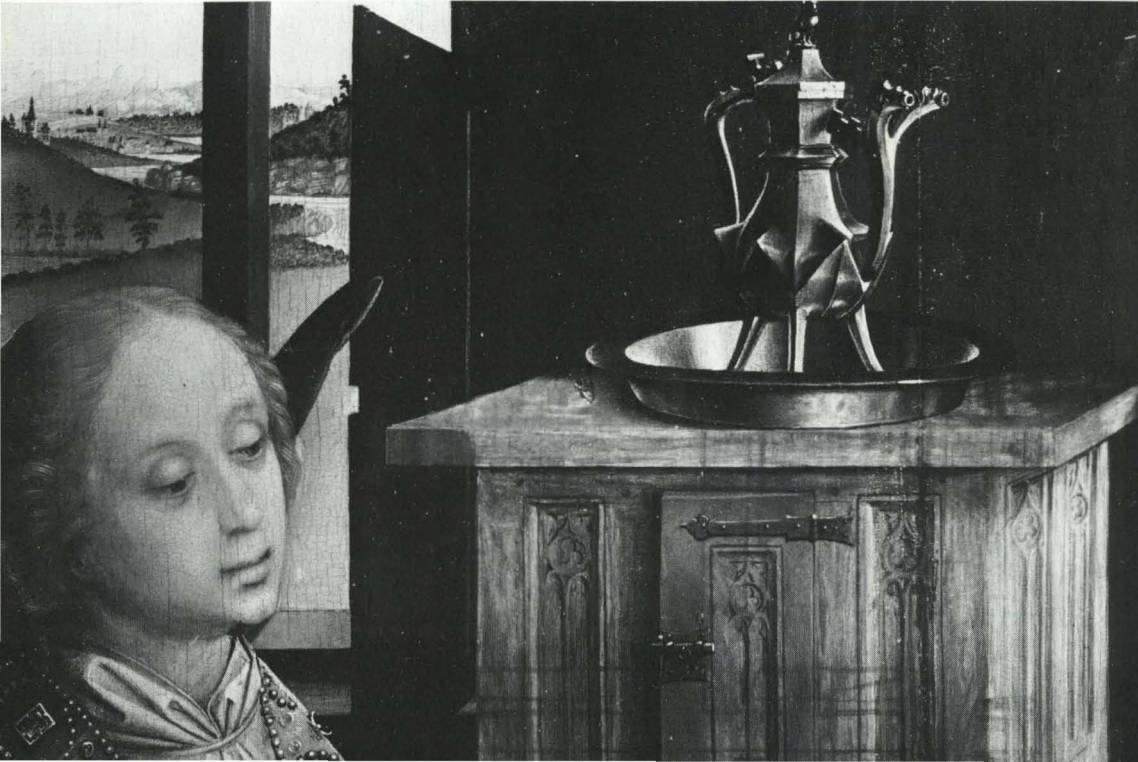
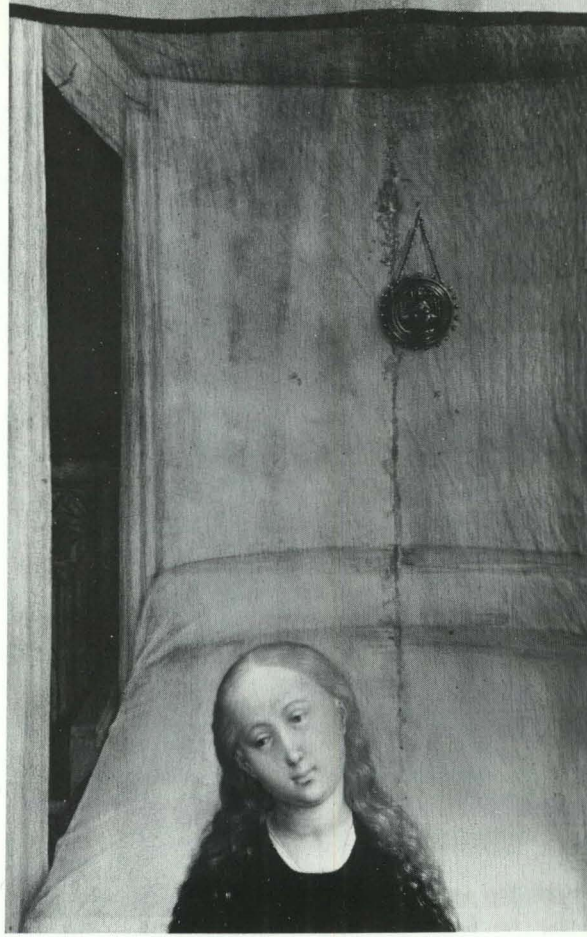
Nous pourrions classer l'*Annonciation* parmi les multiples œuvres données sans autres précisions à l'atelier de Van der Weyden, par manque, faut-il le dire, d'informations historiques. L'examen conjoint du style et de la technique nous permet toutefois de formuler une hypothèse plus poussée. Nous n'avons certainement pas affaire à une peinture « médiocre ou laborieuse », comme l'écrivaient Scheibler et Schöne, mais plutôt à une œuvre de premier plan, peinte par un élève du maître. Celui-ci, travaillant dans la foulée de Van der Weyden, aurait parfaitement assimilé sa « manière » mais la retranscrirait partiellement dans une technique simplifiée et novatrice, par rapport à celle qui était en usage vers 1435 et même dans les années 1450-60.

L'utilisation encore timide de ces nouveaux procédés picturaux et la prédominance de caractères stylistiques de type rogièresque nous pousseront à y voir une de ces œuvres charnières exécutées entre la fin de la carrière de Van der Weyden et les années qui ont vu la floraison des petits maîtres brabançons du tournant du XV<sup>e</sup> siècle. L'*Annonciation* du Louvre nous paraît par exemple être beaucoup plus proche de la technique picturale rogièresque que l'*Annonciation* du Metropolitan Museum de même inspiration ou encore que les versions du *Saint-Luc peignant la Vierge* de la Pinacothèque de Munich et du Musée Communal de Bruges<sup>27</sup>, trois tableaux qui présentent chacun à leur

<sup>27</sup> Voir l'illustration dans M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, 1967, pl. 119.

Fig. 14-15  
Annonciation, détails de la courtine et de la  
fenêtre en infra-rouge.

(Cl. A.C.L., Bruxelles)



manière, mais de façon bien plus évidente, les caractères techniques de maîtres bruxellois de la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

La composition quant à elle, nettement marquée par l'influence du Maître de Flémalle (*Retables de Mérode et Werl*), doit remonter à un prototype perdu de Van der Weyden, bien antérieur, peint sans doute dans les années 1435-40.

## LA VIERGE DE HOUSTON (Fig. 16)

Nous avons signalé le bon état de conservation de l'*Annonciation*; la *Vierge de Houston*, au contraire, a été l'objet de nombreux surpeints, qui n'apparaissent toutefois pas au premier examen.

La photographie dans l'ultra-violet montre que les parties les plus remaniées sont les carnations de l'Enfant, le cou et les mains de la Vierge. Le visage de la Madone par contre est bien conservé<sup>28</sup> et la qualité du modelé — subtilité des transitions progressives de l'ombre à la lumière, addition légère de blanc au ton couvrant carnate, perçu sous un fin glacis, ombre transparente — appuierait l'hypothèse d'une œuvre autographe de Van der Weyden. De même, la qualité d'émail de la surface picturale, la gamme froide des couleurs, l'écriture serrée des motifs peints en or, et non en jaune, en bordure de la coiffe de la Vierge et enfin la structure, comme l'effet optique très nuancé, des manches rouges de la robe, sont autant de particularités qui se retrouvent dans les œuvres du grand maître.

Néanmoins, un examen plus approfondi du style et de la technique d'exécution a mis en évidence plusieurs anomalies. Un cerne foncé, large, très appuyé et hésitant par endroits reprend le contour de toutes les formes qu'il détache trop brutalement. Il est différent dans l'écriture du cerne plus mince au tracé souple et nuancé de Van der Weyden, très bien illustré dans les portraits de *Jean Gros* et d'*Antoine de Bourgogne*. Le dessin de la bouche, des yeux et de oreilles est faible et peu expressif; il fait d'ailleurs l'objet de plusieurs corrections dès le stade du dessin sous-jacent. Enfin, on est frappé par l'uniformisation de la morphologie des yeux de la Vierge et de son fils ainsi que de leur couleur.

La technique d'exécution du serre-tête de la Vierge, qui a été légèrement déplacé, est tout-à-fait relâchée, les perles manquent de volume et ne jouent pas à la lumière, celles qui occupent les extrémités sont à peine ébauchées. Cette schématisation extrême dans une partie très en vue de la composition est peu conforme aux habitudes de Van der Weyden.

Sous-jacente au bleu de la robe de Marie, apparaît une couleur vert-bleu. Très visible au microscope binoculaire, elle est décelable aussi à l'œil nu. La présence de cette couche étrangère à la structure traditionnelle du bleu n'a pu

<sup>28</sup> Seules deux zones de petites lacunes apparaissent sur la tempe et la joue droites de la Vierge.

Fig. 16

R. Van der Weyden (?), *Vierge de Houston*,  
Museum of Fine Arts, Houston.

(Cl. A.C.L., Bruxelles)



Fig. 17

*Vierge de Houston*, ensemble infra-rouge.

(Cl. A.C.L., Bruxelles)



être expliquée par le laboratoire<sup>29</sup> mais a fait douter de l'ancienneté de la peinture. Cette couleur est aussi présente à d'autres endroits de la composition (fond noir, barbe du panneau, cheveux ...) mais toujours en bordure du vêtement bleu. Ne pourrait-il s'agir d'une altération de la couche couvrante de bleu azurite ou encore d'une intervention tardive du restaurateur ?

La question serait d'autant plus importante à résoudre que les autres observations sur la technique picturale plaident, comme nous le verrons, en faveur d'une peinture du XV<sup>e</sup> siècle.

L'examen du dessin sous-jacent (Fig. 17) révèle un usage combiné du poncif et du pinceau.

Les points du dessin au poncif ne sont sensibles qu'aux endroits où le tracé a dévié et n'est pas recouvert par le cerne foncé qui cherche à masquer ce type de dessin mécanique (Fig. 21). Ni la photographie dans l'infra-rouge, ni la réflectographie ne font clairement apparaître ces points, masqués sans doute par la couleur sombre du cerne foncé ou par son épaisseur. Ceci expliquerait que ce dessin au poncif ait échappé à l'attention des chercheurs jusqu'à ce jour. C'est la grande largeur et l'irrégularité du cerne (Fig. 20), systématiquement liées selon nous à ce procédé de reproduction, qui nous ont révélé son emploi<sup>30</sup>. Nous avons relevé les mêmes particularités dans d'autres « Vierge et Enfant » du groupe Van der Weyden, ainsi que dans un grand nombre de peintures flamandes des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

Par ailleurs, on relève sur la radiographie de minces contours réservés entre les différentes formes. Doit-on les interpréter de manière traditionnelle comme des retraits volontaires destinés à éviter, dans une peinture translucide par nature, l'effet optique sur le ton final des couleurs sous-jacentes ? (cette manière de procéder est entre autres utilisée par Memling). Ou bien s'agit-il d'une délimitation nette des volumes parce que l'artiste, utilisant un poncif, se ménage de la place pour joindre les points qu'il désire cacher par un trait épais<sup>31</sup> ?

Le dessin au pinceau est employé pour indiquer certains plis de la coiffe de la Vierge et de la robe de l'Enfant. Dans la coiffe, les traits nets et appuyés se cassent à angle droit tandis que dans la robe ils sont plus hésitants et plusieurs d'entre eux ne sont pas suivis lors de l'exécution picturale. On en trouve aussi, combiné au poncif, dans les carnations où les changements de composition sont nombreux (Fig. 17). Ils portent entre autres sur la position des jambes et des pieds de l'Enfant, l'emplacement du nez, de l'œil et de l'oreille de la

<sup>29</sup> Lors de l'examen de l'œuvre à l'IRPA, aucun prélèvement de matière n'a pu être fait pour nous éclairer sur la nature de la couche verte. Toutefois, L. Kockaert pense que « dans le cas le plus favorable la peinture serait exécutée sur un panneau ancien de récupération », opinion que nous ne partageons pas.

<sup>30</sup> A certains endroits, l'aspect appuyé du cerne est encore accru, par la restauration. En effet, l'examen au microscope binoculaire de la main gauche de la Vierge et du bras de l'Enfant a fait apparaître sous le cerne actuel un cerne original un rien moins large et moins foncé.

<sup>31</sup> Pour confirmer cette hypothèse, il conviendrait de relever des exemples analogues dans d'autres copies de peintures flamandes de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle.



Vierge (offrant deux représentations successives) ainsi que sur la main gauche (son volume, sa hauteur et le dessin du pouce)<sup>32</sup>.

La lecture de la radiographie révèle encore d'autres modifications, cette fois au stade de l'exécution picturale. On note une diminution du volume du crâne de Jésus et un déplacement de son pied droit dont la position originale était horizontale. Ces corrections, qui rapprochent de son corps les jambes de l'Enfant et présentent les pieds dressés, orteils écartés, donnent à la figure une allure tout-à-fait comparable à celle de l'Enfant des Vierges de *Caen*, *Chicago* et *Tournai*. Enfin, la forme de la robe de Jésus, d'un type inhabituel chez Van der Weyden, a été changée. Un morceau de tissu apparaissait primitivement entre les pieds de l'Enfant, tandis que dans le dos un pan de manteau arrondi remontait sur l'épaule droite<sup>33</sup>.

Ces changements de composition variés du dessin lui-même, ou entre le dessin et l'exécution picturale, dénotent une œuvre élaborée par étapes successives et non pas une simple copie d'atelier appliquée. L'utilisation du pinceau à côté du poncif en constitue un indice supplémentaire. L'artiste ne s'est pas contenté de la reproduction mécanique d'un modèle circulant dans l'atelier mais a apporté à la composition une série de modifications, les unes l'amenant à se rapprocher davantage du style de Van der Weyden, d'autres convenant sans doute mieux à sa propre conception de l'œuvre. Pour peindre les mains de la Vierge et la figure de l'Enfant par exemple, nous avons vu que le peintre semble avoir ébauché un premier dessin au pinceau qui n'a pas été très suivi et qu'il a ensuite complété ou précisé par un dessin au poncif. Ce dessin est lui-même encore corrigé à plusieurs endroits lors de l'exécution picturale. Le poncif dans ce cas a aidé l'artiste à reproduire une image appréciée et a certainement facilité son travail, sans toutefois exclure l'interprétation personnelle<sup>34</sup>.

La technique d'exécution du dessin et du modelé s'apparente à celle des peintres flamands de la deuxième moitié du XV<sup>e</sup> siècle ; et elle est très proche dans son aspect optique final de la « manière » de Van der Weyden, surtout parce que la profondeur lumineuse et l'aspect émaillé des couleurs sont encore obtenus par le jeu des glacis. Toutefois comme pour l'*Annonciation*, plusieurs relâchements d'écriture trahissent une œuvre d'atelier, opinion encore confortée par le style un peu hybride de la composition (Fig. 16). Le type de l'Enfant est très proche de ceux peints par Van der Weyden, de même que les mains de la Vierge ; par contre, la morphologie de son visage, assez large dans la partie supérieure, diffère un peu des types féminins connus de Van der Weyden tan-

<sup>32</sup> D'autres détails ont encore fait l'objet de modifications, mais il serait trop long de les décrire ici.

<sup>33</sup> Le pan de tissu figurant sous la main de la Madone est un surpeint, comme l'indiquent l'aspect terne de la matière picturale et la fluorescence jaunâtre propre au blanc de zinc.

<sup>34</sup> L'utilisation du poncif au XV<sup>e</sup> siècle est beaucoup plus répandue qu'on ne l'a cru jusqu'ici. Plus nous en découvrons d'exemples, plus nous nous rendons compte que ce type de dessin est employé, tant par des peintres de premier plan que par des peintres secondaires, dans des buts très différents et qu'il présente un grand nombre de modalités d'exécution.

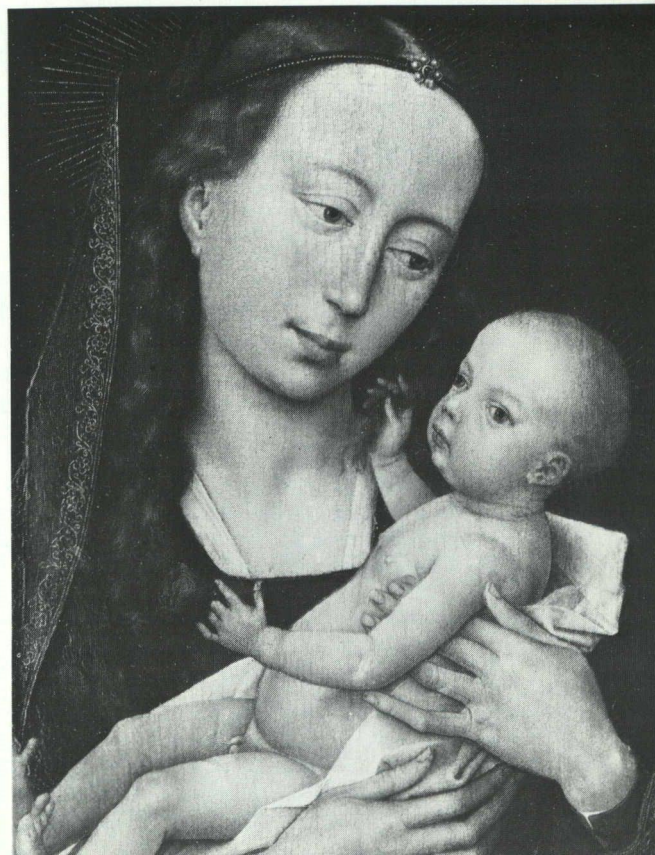
Fig. 18  
R. Van der Weyden, Vierge à l'Enfant,  
Musée des Beaux-Arts, Tournai.

(Cl. A.C.L., Bruxelles)



Fig. 19  
R. Van der Weyden (?), Vierge à l'Enfant,  
ex. Collection Springer, Berlin.

(Cl. A.C.L., Bruxelles)



dis que le dessin des traits est mou et ne répond pas au raffinement graphique habituel au maître.

Le visage de la *Vierge de Tournai* (*Dptyque Gros*) (Fig. 18), parmi les « Vierge et Enfant » attribués à Van der Weyden, est le seul à présenter certaines analogies de proportions et de dessin avec celui de la *Vierge de Houston*. La *Vierge et Enfant* de l'ex-collection Dr. Springer à Berlin (Fig. 19) est aussi apparentée à la *Vierge de Tournai*, mais ce tableau est selon nous une copie, comme l'indiquent les cernes de contour des formes, de nature identique aux cernes de la *Vierge de Houston*. Comme eux, ils cachent un dessin au poncif perceptible en vision directe à plusieurs endroits du tracé.

Ces deux versions de « Vierge et Enfant » ne sont cependant pas des copies fidèles de la *Vierge de Tournai* ; elles ne s'y apparentent que par des parties de composition. Ainsi, si le visage de la *Vierge de Tournai* et celui de la *Vierge de Berlin* sont du même type, ce sont les mains de la *Vierge de Houston* et de *Berlin* qui sont similaires, tandis que le dessin des pieds de l'*Enfant de Houston* a été corrigé lors de l'exécution picturale, se rapprochant ainsi de celui de l'*Enfant de Tournai*<sup>36</sup>.

Au contraire, le dessin primitif du pouce de la *Vierge de Houston* occupait l'emplacement du pouce peint de la *Vierge de Berlin* tandis que l'orientation des doigts, qui dans l'exemplaire de Berlin passaient sous l'aisselle de l'Enfant, a été modifiée. C'est sans aucun doute la position tordue du bras de l'Enfant, sans équivalent dans l'œuvre de Van der Weyden, qui a entraîné ce changement de composition.

La *Vierge de Houston* et la *Vierge et Enfant de Berlin* sont donc bien des copies éclectiques qui mêlent différents emprunts à des innovations personnelles.

Aussi, dans l'état actuel de nos connaissances, pensons-nous pouvoir retenir la thèse de Panofsky : « La Madone de Houston est une bonne réplique d'atelier »<sup>37</sup>. Celle-ci a dû être réalisée après 1460 par un élève ou émule très proche de Van der Weyden.

Nous croyons avoir apporté au débat des attributions de l'*Annonciation* et de la *Vierge de Houston* de nouveaux critères d'appréciation, permettant de situer plus précisément ces deux compositions dans l'énorme production d'œuvres s'inspirant de celles du grand maître. Elles sortent de l'ordinaire et

<sup>35</sup> Il s'agit du tableau de la *Vierge et Enfant* de la Donaueschingen Gallery, acheté en 1938 par le Dr. Springer de Berlin. Cette œuvre est entrée en 1950 dans une collection privée d'Allemagne du Sud mais reste désignée par le nom de son propriétaire antérieur. Voir l'illustration dans M.J. FRIEDLÄNDER, *op. cit.*, 1967, pl. 122.

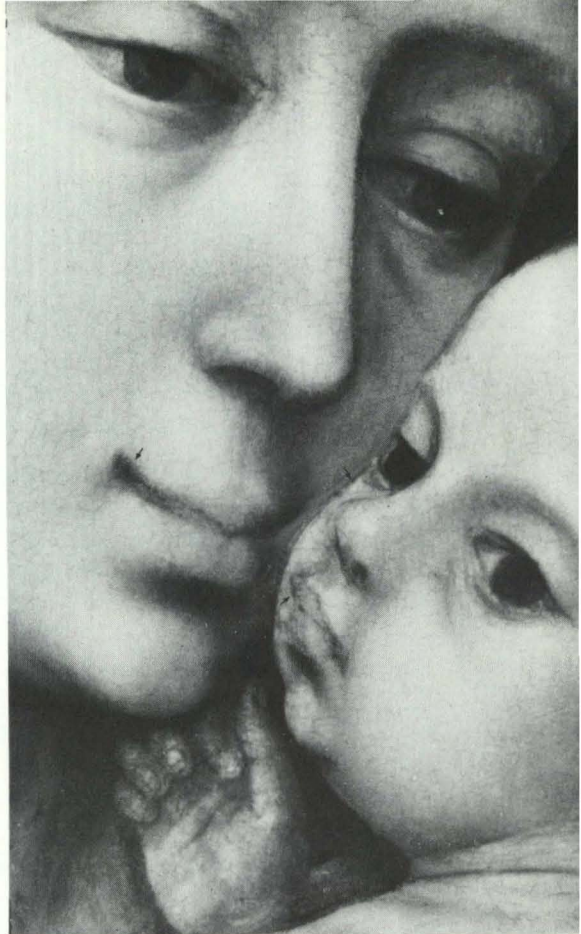
<sup>36</sup> Si on inverse la présentation de l'Enfant (de gauche à droite), on retrouve exactement la même position des pieds, insérés toutefois avec moins d'aisance dans l'espace. L'intérêt de ce type de dessin au poncif, qui ne porte que sur certains éléments, réside justement dans la possibilité de l'utiliser à n'importe quel endroit de la composition et dans des sens différents.

<sup>37</sup> E. PANOSKY, *op. cit.*, réédition Icon, 1971, p. 296.

Fig. 20-21

Vierge de Houston, infra-rouge des visages et  
macrophotographie de la main gauche de la  
Vierge.

(Cl. A.C.L., Bruxelles)



constituent l'une et l'autre des copies libres, de grande qualité, de thèmes en vogue. En particulier la structure des couleurs dans l'*Annonciation* et la manière d'utiliser le poncif dans la *Vierge de Houston* plaident en faveur de peintures dont l'exécution ne remonte certainement pas avant les années 1460. Elles ne sont pas pour autant beaucoup plus tardives, car leur technique se rapproche encore trop, en apparence du moins, de la technique traditionnelle. Aussi les situerions-nous dans un groupe d'œuvres d'exécution serrée, peintes sans doute dans l'atelier du maître entre 1460 et 1470<sup>38</sup>.

Plusieurs points douteux doivent toutefois encore être éclaircis. L'analyse technologique a en effet soulevé de nouvelles questions qui, à leur tour, exigent une interprétation de l'historien d'art. Or celui-ci, privé de données comparatives suffisantes ou de documents adéquats, n'a pas toujours pu dépasser le cap des hypothèses.

En admettant que l'*Annonciation* et la *Vierge de Houston* soient des œuvres d'atelier, nous n'avons fait que reculer le seuil de nos connaissances, car il nous faudrait encore définir les critères de valeur de ce type de peinture, préciser leur datation relative et comprendre les mécanismes du travail d'atelier.

En nous inspirant de l'éditorial de la Revue de l'Art de 1978 consacré au problème des attributions, nous pouvons conclure en disant que si « la batterie des divers examens peut être une condition nécessaire » — et nous pensons qu'elle l'est — « elle n'est pratiquement jamais une condition suffisante pour décider à elle seule d'une attribution »<sup>39</sup> ou pour trancher de manière décisive un problème délicat d'histoire de l'art ; l'œil et la sensibilité du chercheur dans son contact avec l'œuvre-même restent les éléments primordiaux.

<sup>38</sup> La situation chronologique de ce type d'œuvre d'exécution serrée est extrêmement délicate à préciser. Peter Klein dans un récent article, *Dendrochronologische Untersuchungen an Eichenholztafeln von Rogier Van der Weyden*, démontre que le retable de St-Jean conservé à Francfort aurait été exécuté vers 1508, ce que l'examen de la peinture à première vue n'aurait pas laissé supposer. P. Klein, *op. cit.*, dans *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Neue Folge*, Berlin, Band 23, 1981, p. 122.

<sup>39</sup> Revue de l'Art, n° 42, 1978, p. 6.

## FRANÇOIS DU QUESNOY RESTAURATEUR D'ANTIQUES

Lydie HADERMANN-MISGUICH

Ces pages auraient pu s'intituler « Sous le signe d'Antinoüs » tant il m'est apparu — au cours de l'étude des restaurations exécutées par François du Quesnoy et de ses œuvres elles-mêmes — que l'influence exercée par le soi-disant Antinoüs du Belvédère sur le jeune sculpteur avait été grande.

François du Quesnoy avait quitté Bruxelles pour Rome en 1618 assuré d'une pension de l'archiduc Albert<sup>1</sup>. La mort de celui-ci, en 1621, le priva de ce revenu mais assez rapidement l'artiste jouit de nouvelles protections comme celle de Pietro Pescatore, riche marchand flamand, et celle du connétable Filippo Colonna qui, en plus d'autres travaux, lui confia la restauration de quelques statues qui ornaient son palais<sup>2</sup>.

Dans cette Rome des années 20 où les fouilles continuent à révéler des antiquités et, surtout, où les princes laïcs et les prélats décorent leurs jardins et les murs mêmes de leurs villas de reliefs et de statues antiques, le métier de restaurateur fut exercé par plusieurs jeunes sculpteurs. La liberté dont on jouissait alors dans ce domaine est bien connue. Elle permet souvent de saisir la personnalité de l'artiste moderne dans sa ré-invention de l'antique.

La manière de travailler d'Ippolito Buzzi, du Bernin et de l'Algarde, les trois sculpteurs que le cardinal Ludovico Ludovisi engagea successivement entre 1620 et 1630 pour restaurer ses antiques, est révélatrice à cet égard<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> L'étude de base sur François du Quesnoy reste celle de M. FRANSOLET, *François du Quesnoy, sculpteur d'Urbain VIII, 1597-1643*, Bruxelles, Palais des Académies, 1942. On trouvera une bibliographie récente dans *La sculpture au siècle de Rubens dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège*, catalogue de l'exposition du Musée d'art ancien, Bruxelles, 15 juillet-2 octobre 1977, pp. 70-84, pp. 366-368.

<sup>2</sup> G. PASSERI, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Rome 1772, p. 85 ; *Die Künstlerbiographien von Giov. Battista Passeri*, edit. J. HESS, Leipzig et Vienne 1934, pp. 103-104. Pour la restauration de la Muse du Palais Colonna, cf. J. HESS, *Notes sur le sculpteur François Duquesnoy*, dans *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1936, pp. 21-36 ; pp. 27-29, fig. 11.

<sup>3</sup> Y. BRUAND, *La restauration des sculptures antiques du Cardinal Ludovisi (1621-1632)*, dans *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* (Ecole fr. de Rome), LXVI, 1956, pp. 397-418.

Comme beaucoup de ses contemporains, Buzzi pouvait « bricoler » certaines de ses restaurations, unissant des morceaux n'appartenant pas à la même œuvre, coupant les anciennes cassures pour avoir des sections franches, retravaillant les parties juxtaposées et obtenant, en fin de compte, des œuvres complètes, cohérentes, mais ne présentant pas toujours de rapport étroit avec l'original et n'ayant généralement pas de réelle personnalité moderne. La restauration du *Gaulois mourant* du Capitole témoigne de sa rigueur dans la copie lorsqu'il devait reconstituer des éléments de l'anatomie.

Dans ses restaurations célèbres, comme celles de l'*Arès Ludovisi* du Musée des Thermes ou de l'*Hermaphrodite* du Louvre, le Bernin, tout en respectant les parties antiques, n'hésita pas à donner sa propre vision du sujet et à avouer les morceaux de sa création, tels la tête d'Eros, à l'expression espiègle, dans le premier cas, et le fameux matelas, dans le second.

Quant à l'Algarde, il ne compléta jamais une œuvre ancienne à l'aide de fragments divers, comme le firent Buzzi et d'autres mais ses ajouts, franchement avoués, même parfois par la couleur du marbre, se veulent archéologiquement pensés. Son idéal était de retrouver, jusque dans le détail des attributs, l'esprit du modèle original. L'*Hermès Logios* de la collection Ludovisi (Musée des Thermes) et l'*Héraklès et l'Hydre* du Capitole sont parmi ses restaurations les plus connues ; le jeune *Porteur de torche* Ludovisi (Musée des Thermes) est une des plus sensibles<sup>4</sup>.

De l'avis de ses contemporains, François du Quesnoy se classait parmi les meilleurs restaurateurs de son époque. Ses biographes en témoignent. Giambattista Passeri écrivit, notamment, que le sculpteur fut « perfettissimo » dans la restauration des statues antiques « parce qu'il ajoutait les parties qui manquaient avec tant de précision et de ressemblance que l'on doutait de ce qui était proprement antique ou des adjonctions modernes »<sup>5</sup>.

Dans ses *Osservazioni della scoltura antica*, écrites vers 1650-60, le sculpteur Orfeo Boselli, restaurateur lui-même, cite avec louanges le *Faune Rondanini* complété par le Fiammingo, au même titre que les plus célèbres restaurations de l'Algarde et du Bernin<sup>6</sup>. Par la suite, les auteurs de réflexions sur les restaurations d'antiques associeront toujours ces trois noms comme les plus fameux dans le genre pour l'époque baroque.

<sup>4</sup> Au sujet de l'Algarde, dont l'œuvre de restaurateur fut plus souvent étudiée, voir également : M. NEUSSER, *Alessandro Algardi als Antikenrestaurator*, dans *Belvedere* (Vienne), XIII, 1928, pp. 3-9 ; A. NAVA CELLINI, *L'Algardi restauratore a Villa Pamphilij*, dans *Paragone*, CLXI, 1963, pp. 25-37 ; M. HEIMBURGER-RAVALLI, *Alessandro Algardi*, Rome, Istituto di Studi romani, 1973, pp. 25-30. Pour les restaurations d'antiques à l'époque baroque, voir aussi : A. MUÑOS, *La scultura barocca e l'antico*, dans *l'Arte*, XIX, 1916, pp. 129-160 ; M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Il gusto nel restauro delle opere d'arte antiche*, Rome, Olympus, 1948, pp. 25 ss. ; A. CONTI, *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*, Milan, Electa Editrice, s.d. (1974 ?), pp. 104 ss.

<sup>5</sup> G. PASSERI, *op. cit.*, p. 92 ; edit. Hess, p. 112.

<sup>6</sup> O. BOSELLI, *Osservazioni della scoltura*, dai Manoscritti Corsini e Doria. Ed. Ph. D. WEIL, Florence, S.P.E.S., 1978, p. 172 ; notes pp. 44, 100.

A partir de trois torses masculins complétés quasi-certainement par François du Quesnoy, je voudrais essayer de cerner sa personnalité de restaurateur et montrer qu'elle était en rapport étroit avec son activité de créateur dans ces années 1625-30, si importantes pour l'éclosion de son génie. Les deux statues féminines qu'il restaura, la *Minerve* d'albâtre Vitelleschi et la *Muse Colonna* sont, à mon sens, moins significatives à cause du caractère plus contraignant des données de départ<sup>7</sup>.

L'« *Antinoüs* » du Belvédère (fig. 1) eut une profonde influence sur la conception que se fit François de la figure humaine debout, dans ses créations originales comme dans ses restaurations. L'œuvre antique que l'on désignait sous ce nom depuis sa découverte vers 1543 est, en fait, un *Hermès*, une copie romaine de l'Hermès praxitélien dont il existe d'autres versions, notamment au Musée national d'Athènes (Hermès d'Andros) et au British Museum<sup>8</sup>. Comme l'*Apollon*, le *Laocoon* et le *Torse* du Belvédère, l'*Antinoüs* faisait l'objet d'études approfondies, de mesures et de copies de la part des artistes qui se formaient à Rome à l'école de l'Antiquité.

Bellori, le grand théoricien romain du classicisme et le biographe de François du Quesnoy et de Nicolas Poussin, rapporte que les deux artistes — qui vivaient d'ailleurs dès 1626 dans la même maison — « s'appliquaient ensemble attentivement aux choses antiques » et mesurèrent ensemble l'*Antinoüs* du Belvédère<sup>9</sup>. André Félibien, dans son *Entretien* sur Poussin, relate aussi que les deux amis « mesuraient ensemble toutes les statues antiques et en observaient les proportions » mais il ajoute que d'après un mémoire de Jean Duguet, beau-frère du peintre, ce serait l'Algarde et non du Quesnoy qui aurait accompagné Poussin dans ses mesures de l'*Antinoüs*<sup>10</sup>. Les deux ne s'excluent pas et l'on sait que François, qui donna une réduction du *Torse* et du *Laocoon*, fit aussi une copie de l'*Antinoüs*.

L'*Antinoüs* de du Quesnoy nous est connu par deux gravures de la *Galerie* du sculpteur Girardon ; peut-être par une peinture et, plus hypothétiquement encore, par des bronzes.

La collection de sculptures, antiques et modernes, de François Girardon fut reproduite en une série de gravures dessinées par René Charpentier et gravées par Nicolas Chevallier dans un décor imaginaire créé par l'ornemaniste Gilles Oppenord. Cette *Galerie de Girardon*, éditée en 1709 ou 1710, est, comme on le sait, d'une grande importance pour l'histoire de la sculpture et,

<sup>7</sup> Minerve Vitelleschi cf. G.P. BELLORI, *Le Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Rome 1672, p. 282 ; ed. E. BOREA, Turin, Einaudi, 1976, p. 300 ; J. HESS, *Notes...*, p. 26. Muse Colonna : J. HESS, *op. cit.*, pp. 27-29, fig. 11.

<sup>8</sup> W. AMELUNG, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, II, 1908, n° 53, pp. 132-138 et pl. 12. W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom*, I, *Die Päpstlichen Sammlungen im Vatikan und Lateran*, Tübingen, Wasmuth, 1964<sup>4</sup>, n° 246, pp. 190-191.

<sup>9</sup> G.P. BELLORI, *op. cit.*, pp. 411-412 ; ed. E. BOREA, p. 426.

<sup>10</sup> A. FELIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris, éd. 1685-88, II, pp. 316-317.



en particulier, pour l'œuvre de du Quesnoy dont l'artiste français possédait plus de quatre-vingt terres cuites et quatre bronzes<sup>11</sup>.

L'*Antinoüs* du Fiammingo, un *Lantin* comme on disait en France, apparaît deux fois dans la *Galerie*. La première fois, il est représenté de façon réaliste en tant que statuette, avec le tronc de palmier typique de l'original, placé sur une corniche, entre un médaillon et un buste ; il est désigné comme « un petit Lantin de terre cuite, modèle de F. Quesnoy »<sup>12</sup> ; la deuxième fois, il est figuré de manière imaginaire, semble-t-il, promu au rang d'œuvre monumentale, pour s'inscrire en pendant au bourreau de Jean-Baptiste (en réalité aussi une statuette) dans un ensemble symétriquement composé de figures « modelées de terre de Rome par François du Quesnoy... »<sup>13</sup> (fig. 2). Dans les deux cas, le sculpteur a représenté l'*Antinoüs* tel qu'il avait, peut-être, été restauré dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle : le dos de la main droite s'appuyant sur la hanche et la main gauche tenant le pan de draperie complété jusque sous le mollet. Cette reconstitution aurait été dictée par les traces d'arrachement laissées par le dos de la main, d'une part, et l'extrémité de la chlamyde, d'autre part. A partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle, cette statue sera souvent représentée dé-restaurée en gravure alors qu'en sculpture, notamment dans les différentes versions de Versailles, elle est reconstituée<sup>14</sup>. D'après les gravures de Cheval-

<sup>11</sup> Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. Fr. SOUCHAL, *La Collection du sculpteur Girardon d'après son inventaire après décès*, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1973, pp. 1-98 ; pp. 16-17. Pour l'auteur (p. 2), les planches de la *Galerie* auraient déjà été tirées en 1709 ; dans sa *Description de la ville de Paris, et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable*, Paris 1713<sup>6</sup>, I, pp. 120-121, Germain BRICE donne la date de 1710 pour le volume d'estampes.

<sup>12</sup> Pl. IV, n° 6 de la *Galerie*. Fr. SOUCHAL, *op. cit.*, p. 8, pl. III (partie de gauche) et p. 69, fig. 141.

<sup>13</sup> Pl. VIII de la *Galerie*. Fr. SOUCHAL, *op. cit.*, p. 24, pl. VIII. Pour l'identification du bourreau de Jean-Baptiste, voir : I. TOESCA, *A Group by Duquesnoy ?*, dans *The Burlington Magazine*, 1975, pp. 668-671.

<sup>14</sup> Pour la restauration et la dé-restauration de l'*Antinoüs* ainsi que pour les gravures qui le représentent voir A. MICHAELIS, *Geschichte des Statuenhofes im Vaticanischen Belvedere*, dans *Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts*, V, 1890, pp. 5-72 ; p. 35, note 126, H.H. BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1970, pp. 210-214.

Les gravure et dessin d' A. Eisenhoit et H. Goltzius peuvent faire penser que la main gauche n'a pas été restaurée au XVI<sup>e</sup> s. (*ibid.*, figg. 198-199) mais la question n'est pas résolue comme me l'a aimablement confirmé M.G. DALTRUP, conservateur du Département des Antiquités aux Musées du Vatican, que je remercie ici. Dans son ouvrage de 1672, après la *Vita* de Poussin, Bellori a inséré deux gravures (d'après Charles Errard, selon Félibien) montrant la statue sans ajout moderne comme c'est souvent le cas à l'époque (*op. cit.*, éd. E. BOREA, p. 472 n. 5 et pp. 475, 477). Par contre, dans son *Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura oder Teutsche Academie der edlen Bau-Bild und Mahlerey Kuenste*, Nurenberg, I, 1675, p. 35, Joachim von Sandrart précise qu'un bras manque alors que l'autre repose dans un tissu mais, à la planche d, il représente ce bras manquant et non la main gauche tandis que dans le t. II de 1679, il montre l'*Antinoüs* complet dans un dessin daté de 1678. A Versailles, trois *Antinoüs* ont été réalisés, avec de légères variantes, dans les années 1680 : l'un, en bronze, fondu par les Keller, se trouve devant la façade occidentale du château ; deux autres, en marbre, ornent les rampes du parterre de Latone, ils sont de Legros et de Lacroix (Fr. SOUCHAL, *French Sculptors of the 17th and 18th Centuries*, Oxford, Cassirer, 1981, II, pp. 193, 262, 263).

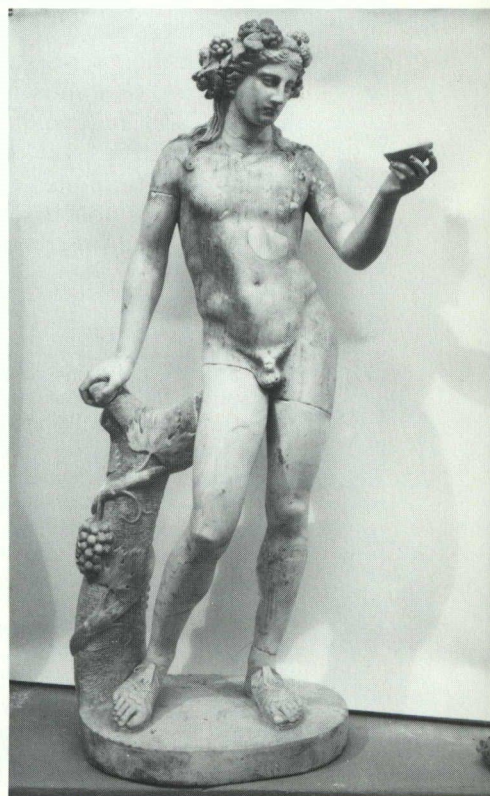
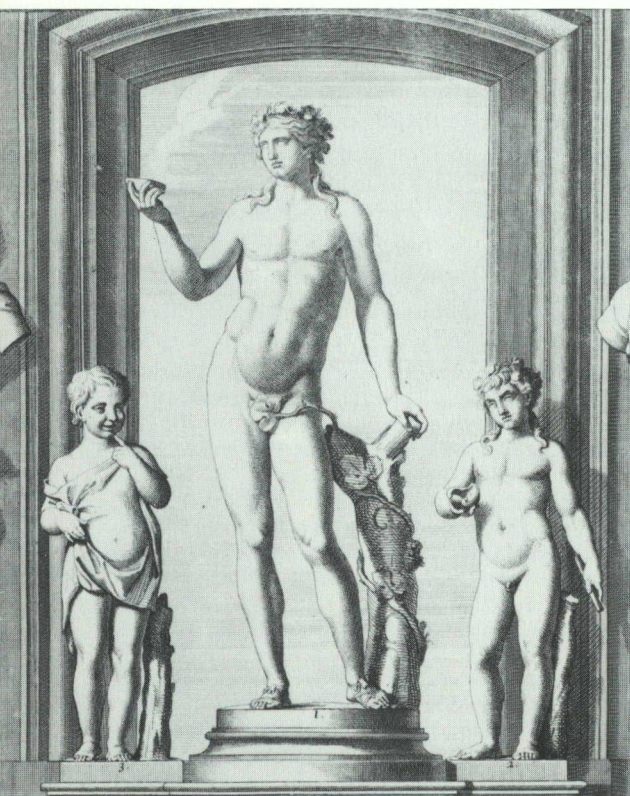
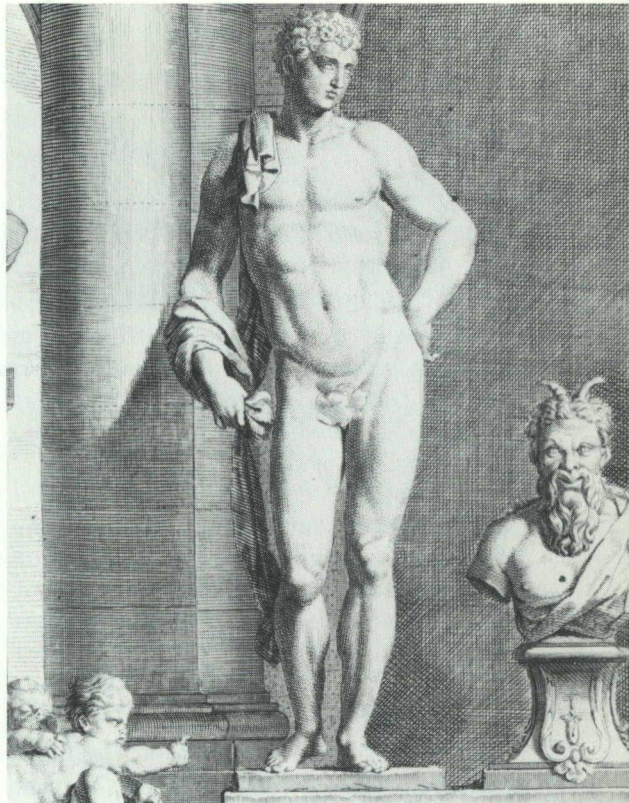
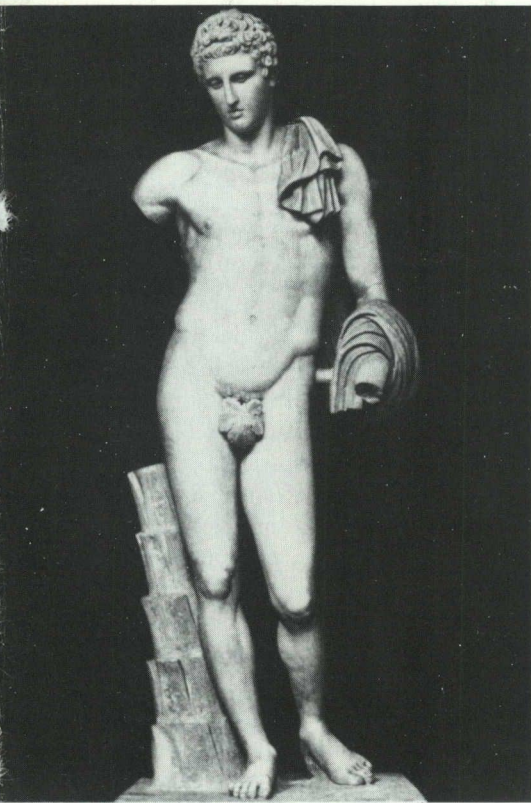


Fig. 1. « Antinoüs » du Belvédère. Rome, Vatican.

Fig. 2. Galerie de Girardon, Antinoüs de du Quesnoy. Paris, Cab. des Estampes.

Fig. 3. Galerie de Girardon, Bacchus. Paris, Cab. des Estampes.

(D'après Amelung).

(Photo B.N.)

(Photo B.N.)

lier, l'*Antinoüs* du Fiammingo paraît avoir eu une musculature plus accentuée et, surtout, un déhanché plus marqué que dans la sculpture antique mais c'est là le propre de plusieurs interprétations graphiques de cette statue du Vatican.

En 1940, Elisabeth Gutman a identifié deux petits bronzes, l'un à l'Institute of Arts de Détroit et l'autre au Louvre comme des reproductions de l'*Antinoüs* de François à cause de leur ressemblance avec l'œuvre de la *Galerie de Girardon*, d'une part, et avec la statuette d'*Antinoüs* que tient le sculpteur, sur le présumé portrait de du Quesnoy attribué à Jacques Blanchard, d'autre part. Etant donné les nombreuses reproductions, avec variantes, qu'inspira l'*Antinoüs* du Belvédère, ces identifications sont peu étayées. On peut toutefois noter que dans la statuette du Louvre (la seule que j'aie examinée), qui est généralement considérée comme une œuvre du XVI<sup>e</sup> siècle, le déhanché est très accentué<sup>15</sup>. Le sculpteur a, en effet, fait basculer le torse du modèle pour accentuer le creux des reins et donner à l'œuvre la « *linea serpentina* » qui est un trait maniériste et qui, par ailleurs, est si caractéristique de figures de du Quesnoy comme l'excellent petit *Bacchus* de la galerie Doria Pamphili (fig. 8) ou les bronzes *Giustiniani* (fig. 7)<sup>16</sup>.

Ces transformations par rapport au rythme antique, ce double mouvement en S, dans le plan et dans l'espace, sont une des profondes singularités de cet artiste considéré pourtant comme essentiellement classique.

La même vision a présidé à la restauration de deux torses antiques qui, par des chemins divers, se retrouvent aujourd'hui au Louvre. L'un devint un *Bacchus* (figg. 4, 6), l'autre un *Adonis* (fig. 5)<sup>17</sup>. Ils avaient en commun un hanchement assez marqué que devait exploiter le sculpteur moderne. Les statues achevées gardent (sauf dans le mouvement de la tête d'*Adonis*) le rythme inversé de l'*Antinoüs*. Toutes deux offrent, dans une vue de trois quarts droits, un semblable basculement du torse vers l'arrière. D'autre part, toutes deux ont une façon comparable d'employer un tronc d'arbre — traité d'ailleurs de manière analogue — comme appui. Toutes ces similitudes se retrou-

<sup>15</sup> E. GUTMAN, *An Unknown Small Bronze by Frans Duquesnoy*, dans *The Art Quarterly*, 1940, pp. 267-271. — Je remercie vivement Monsieur Amaury LEFEBURE, conservateur au Département des objets d'art, de m'avoir permis d'examiner la statuette et de m'en avoir donné des photographies. Une statuette analogue existe au Bargello : H.R. WEIHRAUCH, *Europäische Bronzestatuetten, 15-18 Jahrhundert*, Brunswick, Klinkhardt & Biermann, 1967, p. 473, n° 560.

<sup>16</sup> A. NAVA CELLINI a relevé l'influence qu'a eue l'*Antinoüs* du Belvédère dans l'œuvre de du Quesnoy et de Poussin mais, pour elle, ce serait surtout le *Bacchus-Apollon* de Poussin à Stockholm qui aurait inspiré François pour le *Bacchus* Doria Pamphili et les bronzes *Giustiniani* (*Duquesnoy e Poussin, nuovi contributi*, dans *Paragone*, 155, 1966, pp. 30-59 ; p. 42). Personnellement, je crois que la filiation *Antinoüs* - sculptures de François est directe et que le *Bacchus-Apollon* de Poussin (au contrapposto moins marqué, comme le note cet auteur) n'intervient pas nécessairement ici.

<sup>17</sup> Je tiens à remercier chaleureusement Monsieur François BARATTE, conservateur au Département des Antiquités grecques et romaines du Louvre et Monsieur Jean-René GABORIT, conservateur au Département des Sculptures, qui ont aimablement examiné les pièces en question avec moi, qui m'ont donné des renseignements à leur sujet et m'ont procuré les photographies reproduites ici. Le *Bacchus* mesure 1,48 m, l'*Adonis* 1,85 m.

vent dans le célèbre *Mercur*e que François exécuta pour le marquis Giustiniani (fig. 7). Nous verrons que, pour de multiples raisons, l'attribution de ces deux restaurations à du Quesnoy paraît tout à fait fondée.

Dans l'*Adonis*, seul le torse est antique. Les jambes, cassées à peu près à la même hauteur, ont été refaites dans le même bloc de marbre que la base et le tronc. Parties anciennes et parties modernes s'harmonisent : les marbres se ressemblent et le restaurateur a adapté son style à celui de l'original. Le dos a néanmoins été retravaillé pour répondre à la nouvelle conception spatiale de l'œuvre.

Le *Bacchus* a subi exactement le même genre de restaurations (bras ajoutés ; jambes, arbre et terrasse en un bloc) mais l'artiste a employé une tête antique qui n'appartenait pas à l'original ; le marbre (de Carrare ?) en est plus blanc. Les extrémités bouclées des longues mèches de cheveux qui retombaient sur le torse de marbre grec et suggéraient l'image de Dionysos ont été reliées à la coiffure par des mèches modelées en plâtre sauf dans la nuque où le raccord est en marbre. Dans la chevelure antique, ornée d'un diadème de feuilles de lierre et de corymbes, un fragment moderne a été ajouté du côté droit : les feuilles y sont épaisses et pulpeuses ; les baies en grappes y ont la même vigueur que sur le tronc d'arbre (fig. 6). Comme pour l'*Adonis*, le sculpteur s'est inspiré du style du fragment antique ; il a même surenchéri sur la jeunesse et la grâce de l'original car le torse a quelque chose de nerveux qui disparaît dans la suavité du modelé des membres.

Ce *Bacchus*, qui porte le n° 222 depuis le catalogue de W. Fröhner en 1878<sup>18</sup>, est conservé dans les réserves du Département des Antiquités grecques et romaines du Louvre. S'il est un peu oublié aujourd'hui parmi des centaines de pièces, il fut pendant trois siècles, à cause de sa grâce et de sa jeunesse, un des « antiques » les plus célèbres de France.

Sa pose assez particulière, le geste du bras gauche tenant une coupelle, le décor végétal de sa coiffure et du tronc permettent facilement de le reconnaître dans les descriptions ; en outre, des gravures aident à suivre sa destinée.

En 1643, le *Bacchus* est décrit (sous le n° 134) dans l'inventaire après décès du Cardinal de Richelieu. Il se trouve alors au Palais-Cardinal<sup>19</sup>. On n'a pas de document sur l'acquisition de cette statue mais on peut rappeler à ce propos qu'en 1640 Richelieu a renouvelé l'invitation de Louis XIII, incitant François du Quesnoy à se rendre à Paris avec Nicolas Poussin et que, la même année, l'érudit Paul Féart de Chantelou avait pour mission de ramener au Cardinal — en plus des deux artistes — des moulages des plus belles antiquités de Rome. Richelieu avait, en effet, une collection d'antiques et d'imitations d'antiques qu'il avait commencée au moins en 1623<sup>20</sup>. Si François du Quesnoy

<sup>18</sup> W. FRÖHNER, *Notice de la sculpture antique du Musée National du Louvre*, I, Paris 1878, p. 237, n° 222.

<sup>19</sup> A. DE BOISLILE, *Les collections de sculpture du cardinal de Richelieu*, dans les *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, XLII, 1881, pp. 71-128 ; p. 96, n° 134.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 75-76, 79.

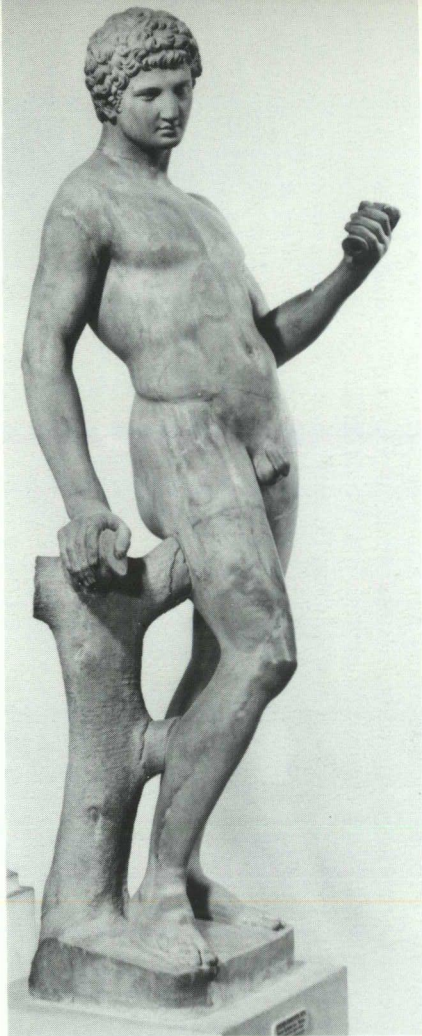


Fig. 5. Adonis Mazarin. Paris, Louvre.  
(Photo Archives du Départ. des Sculptures)

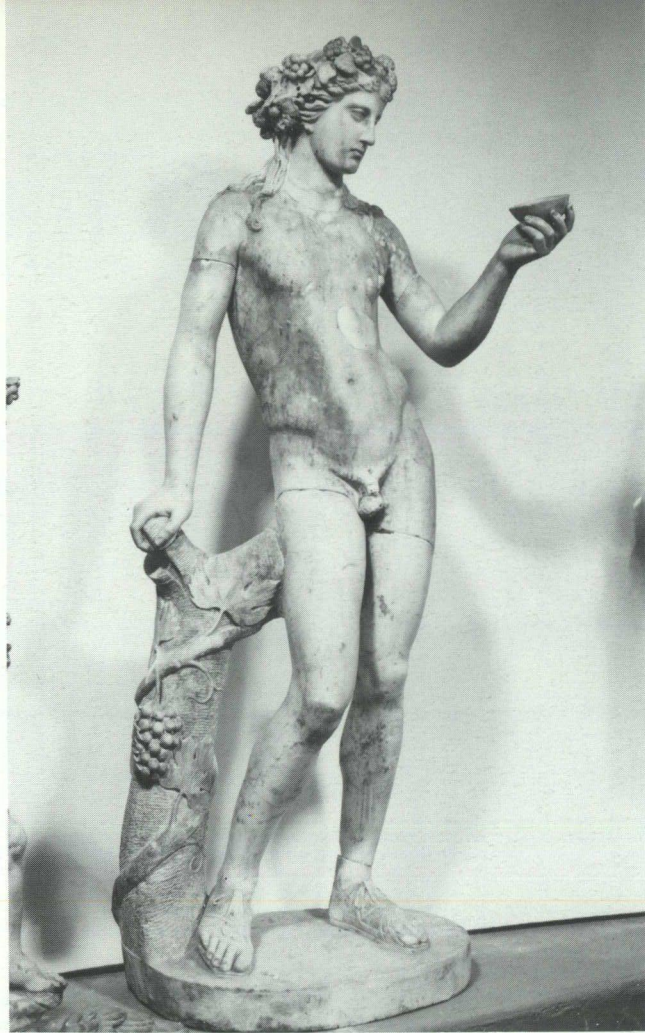


Fig. 6. Bacchus 222, Louvre. (Photo Départ. Antiquités grecques et romaines)



Fig. 7. *Galleria Giustiniana*, Mercure de du Quesnoy.  
(Photo Bibl. Royale de Bruxelles)



Fig. 8. Fr. du Quesnoy, Bacchus. Rome, Galerie Doria Pamphili.  
(Photo Fratelli Fabbri)

mourut avant d'arriver en France, il avait eu néanmoins l'occasion de réaliser un buste du Cardinal. Tout ceci rend très vraisemblable l'acquisition par Richelieu d'un antique complété par François.

Le Bacchus passe ensuite dans la collection de la duchesse d'Aiguillon, nièce et héritière du Cardinal (n° 921) et, de là, dans celle du sculpteur Girardon où nous le connaissons d'abord par la gravure de Chevallier (fig. 3) puis par l'inventaire après décès de 1715<sup>21</sup>. Il faut souligner sa mise en évidence dans la *Galerie*, devant une baie cintrée et au centre de sept sculptures disposées symétriquement. Il est désigné comme « Bacchus figure antique haute de 4 pieds 3 pouces ». Le célèbre collectionneur Pierre Crozat, marquis de Châtel, l'acquiert après la mort de Girardon et c'est pour le Catalogue de la collection Crozat que Pierre-Jean Mariette écrivit, en 1750, la page célèbre qu'il reprendra dans son *Abecedario* et que P. Rémy citera en 1772 lorsqu'il dressera l'inventaire des biens du Baron de Thiers, neveu de Crozat : « — Bacchus, dans cette aimable fleur de l'âge, où le corps, ayant achevé de se former, a acquis son entière perfection. La figure est debout, son bras appuyé sur un tronc d'arbre, et elle tient de la main gauche une coupe qu'elle semble vouloir porter à sa bouche. Cette statue, qui est de marbre blanc, a 4 pieds de haut ; elle est antique, et a appartenu au Sr Girardon, sculpteur célèbre. Il la regardoit comme l'un des plus beaux morceaux de son cabinet ; l'on ne peut assez priser la justesse de ses contours et l'élégance de ses proportions. Il ne restoit d'entiers que la tête et le corps ; les bras, les cuisses et les jambes manquoient, et ont été ajoutés par François Flamand. Quel restaurateur ! Y eut-il jamais homme qui sut mieux manier le marbre, et mettre dans l'expression de la chair plus de vérité et plus de souplesse ? Et cependant son travail paroît sec en comparaison de celui du sculpteur grec. Il en faut convenir, et être en cela de bonne foi, la sculpture moderne risque trop d'être mise en parallèle avec la sculpture ancienne »<sup>22</sup>.

En 1804, le *Bacchus* appartient au Musée Napoléon (n° 79) dans le catalogue duquel il est représenté en gravure et décrit avec insistance sur la « mollesse du fils de Sémélé » et sa « pose souple »<sup>23</sup>. On le retrouve ensuite dans tous les catalogues du Musée des Antiques et du Musée du Louvre au XIX<sup>e</sup> siècle mais la référence à du Quesnoy n'est plus reprise<sup>24</sup>. Ce n'est qu'en 1936

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 97 : Fr. SOUCHAL, *La collection...*, p. 28, pl. XII et p. 87, n° 234. Je remercie Madame LAURAIN-PORTEMER qui, au début de mes recherches, a bien voulu m'indiquer que le Bacchus 222 n'était pas passé par la collection de Mazarin.

<sup>22</sup> P. J. MARIETTE, *Abecedario et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, publié par PH. DE CHENNEVIÈRES et A. DE MONTAIGLON, Paris, J.-B. Dumoulin, 1851-1853 (réimpression F. De Nobele, 1966), II, p. 137.

<sup>23</sup> *Les monuments antiques du Musée Napoléon*, dessinés et gravés par J. G. SCHWEIGHAEUSER, publiés par F. et P. PIRANESI frères, Paris, an XII, 1804, I, n° 79, pp. 183-184.

<sup>24</sup> E. MICHON est le premier, me semble-t-il, à avoir retracé presque tout l'itinéraire du Bacchus 222 : collections de Richelieu, de la duchesse d'Aiguillon, cabinet de Girardon, Louvre ; mais il a sauté les étapes des collections Crozat et, par conséquent, l'attribution de la restauration à du Quesnoy (communication du 13 juin 1894, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1894, pp. 168-174 ; pp. 169-170).

que Jacob Hess intégrera cette œuvre dans ses *Notes sur le sculpteur François du Quesnoy*<sup>25</sup>.

Si le XIX<sup>e</sup> siècle ne s'est plus préoccupé du restaurateur du *Bacchus*, il a néanmoins attaché une grande importance à la charmante figure juvénile créée par François puisqu'il en a placé une copie dans une des niches de la façade sud de la Cour Carrée du Louvre où elle se trouve encore aujourd'hui.

L'attribution du Bacchus 222 à du Quesnoy-restaurateur repose donc uniquement sur l'affirmation de Mariette mais les ressemblances que l'on peut noter avec l'*Antinoüs*, avec le *Bacchus* Doria-Pamphili, surtout avec le *Mercur*e *Giustiniani* ainsi qu'avec les autres restaurations, confirment l'assertion de cet amateur d'art averti.

L'*Adonis* du Louvre est une attribution très récente au ciseau de du Quesnoy restaurateur. Elle est due à M. Jean-René Gaborit, conservateur au Louvre, et a été publiée en 1977 mais le titre de l'article, orienté sur l'identification de l'œuvre, ne laisse pas prévoir son contenu<sup>26</sup>.

Cette sculpture, identifiée comme un Adonis, est décrite sous le n° 18 dans l'inventaire des biens de Mazarin dressé en 1653. Elle y est dite tenir un cor<sup>27</sup>. Sa plinthe porte encore la double numérotation, en chiffres arabes et en chiffres romains, caractéristique de plusieurs antiques de la collection du Cardinal<sup>28</sup>. En 1670, elle est toujours au Palais Mazarin. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, on la trouve parmi les antiques du Louvre (n° M.R. 239) ; elle ornera la façade est du pavillon central du Palais des Tuileries jusqu'à la démolition de ce dernier en 1882. Elle passera ensuite dans le département de la sculpture moderne du Louvre car l'importance de ses restaurations a désormais plus de poids pour son appréciation que le fragment d'antique qui a inspiré sa création.

Jusqu'à l'étude de Jean-René Gaborit, ces restaurations étaient considérées comme l'œuvre d'un atelier florentin du XVI<sup>e</sup> siècle. Ceci est, à mon sens, très significatif et relève du même jugement esthétique qui fit considérer, jusqu'à l'aube de ce siècle, différentes versions des bronzes *Giustiniani* comme des sculptures de la Renaissance.

Dans son étude, M. Gaborit a mis en évidence les étroites ressemblances qui existent entre l'*Adonis* Mazarin et le fameux *Mercur*e que le Fiammingo exécuta pour le marquis Vincenzo Giustiniani et que Claude Mellan grava parmi les antiques de la *Galleria Giustiniana* (figg. 5 et 7) : « même attitude générale très cambrée en arrière, même position des membres, même forme du tronc qui sert de point d'appui ». Il a également fait remarquer que la plinthe de l'*Adonis* avait été découpée à l'emplacement où figure l'amour assis dans le

<sup>25</sup> J. HESS, *Notes...*, pp. 26-28, fig. 10.

<sup>26</sup> J.-R. GABORIT, *A propos de l'Hercule de Fontainebleau*, dans la *Revue de l'Art*, 1977, pp. 57-60.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 58, fig. 3.



groupe de *Mercur*e, comme si un *putto* créé par François en avait été détaché<sup>29</sup>.

Bien que les épaules et le dos du torse antique aient été retravaillés de façon à permettre l'intégration de celui-ci au sein d'une statue fortement déhanchée et inclinée vers l'arrière, les exigences du point de départ expliquent que le mouvement soit moins accentué dans l'*Adonis* que dans le *Mercur*e, que la stabilité y soit plus grande. Pour Jean-René Gaborit, du Quesnoy aurait, peut-être, d'abord complété un torse antique puis, de cette composition originale, il aurait donné une réduction, plus libre, dans le bronze qui devrait ainsi à son origine de figurer parmi les antiques Giustiniani. Quels qu'aient été, au départ, les rapports entre les deux œuvres (le *Mercur*e réalisé pour le marquis Giustiniani n'était d'ailleurs pas nécessairement un bronze), le lien qui les unit est évident et l'*Adonis* du Louvre porte toutes les caractéristiques d'une re-création selon l'esthétique de François du Quesnoy.

On peut donc constater que le *Bacchus* et l'*Adonis* du Louvre s'inscrivent dans une chaîne de rapports justifiant, il me semble, l'attribution de leur restauration à du Quesnoy : non seulement ils ont entre eux les ressemblances que nous avons soulignées plus haut mais ils doivent tous deux leur rythme à l'*Antinoüs* du Belvédère que François étudia et copia et qui l'inspira, comme le confirme Bellori, pour l'attitude de l'*Apollon* Giustiniani, pendant du *Mercur*e. En outre, tous deux témoignent de la même volonté de prendre possession de l'espace en inscrivant la ligne sinueuse du torse antique dans un mouvement de basculement vers l'arrière, inflexion typique non seulement du *Mercur*e et de l'*Apollon* Giustiniani mais aussi du *Bacchus* Doria Pamphili et, dans une certaine mesure encore, de la *Sainte Suzanne*. Il semble que le choix même de ces torses réponde au goût de l'artiste.

Dans sa *Vita* de du Quesnoy, Bellori cite le *Faune* d'Alexandre Rondanini et la *Minerve* d'albâtre d'Ippolyte Vitelleschi comme les deux fameuses statues antiques restaurées par François<sup>30</sup>. Le *Faune*, amené en Angleterre par Thomas Shew de Bath, a été acquis par le British Museum en 1826 et il est actuellement une des pièces maîtresses d'une des nouvelles salles de sculptures baroques du Victoria and Albert Museum, comme prêt du British Museum (B.M. n° 1655), parmi des Bernin et des Algardi (figg. 9-12)<sup>31</sup>.

C'est une des plus dynamiques créations de François du Quesnoy ; il invite à la rotation, je dirais presque à la danse.

De nouveau, l'artiste avait comme point de départ un torse antique mais plus d'éléments guidaient la reconstitution. La donnée iconographique était fournie par la queue du faune tandis que le départ du cou et des deux bras, la torsion du dos et, surtout, la jambe droite portante, conservée jusqu'en des-

<sup>29</sup> *Ibidem*, pp. 59-60 ; p. 60 n. 17.

<sup>30</sup> G.P. BELLORI, *op. cit.*, p. 282 ; éd. E. BOREA, p. 300.

<sup>31</sup> A.H. SMITH, *A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities*, III, Londres 1904, p. 56, n° 1655. Le Faune Rondanini mesure 1,75 m.



Fig. 9. Faune Rondanini. Londres, Victoria and Albert Museum.  
(Photo Hadermann)

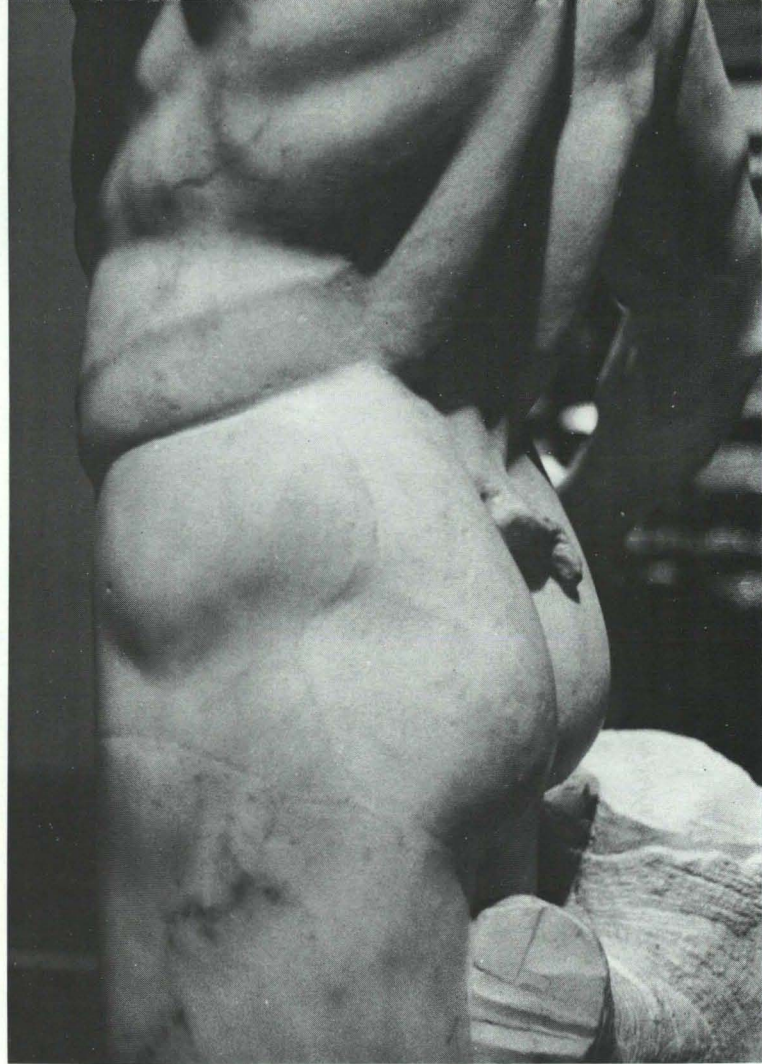


Fig. 10. Faune Rondanini. Londres, Victoria and Albert Museum.  
(Photo Hadermann)

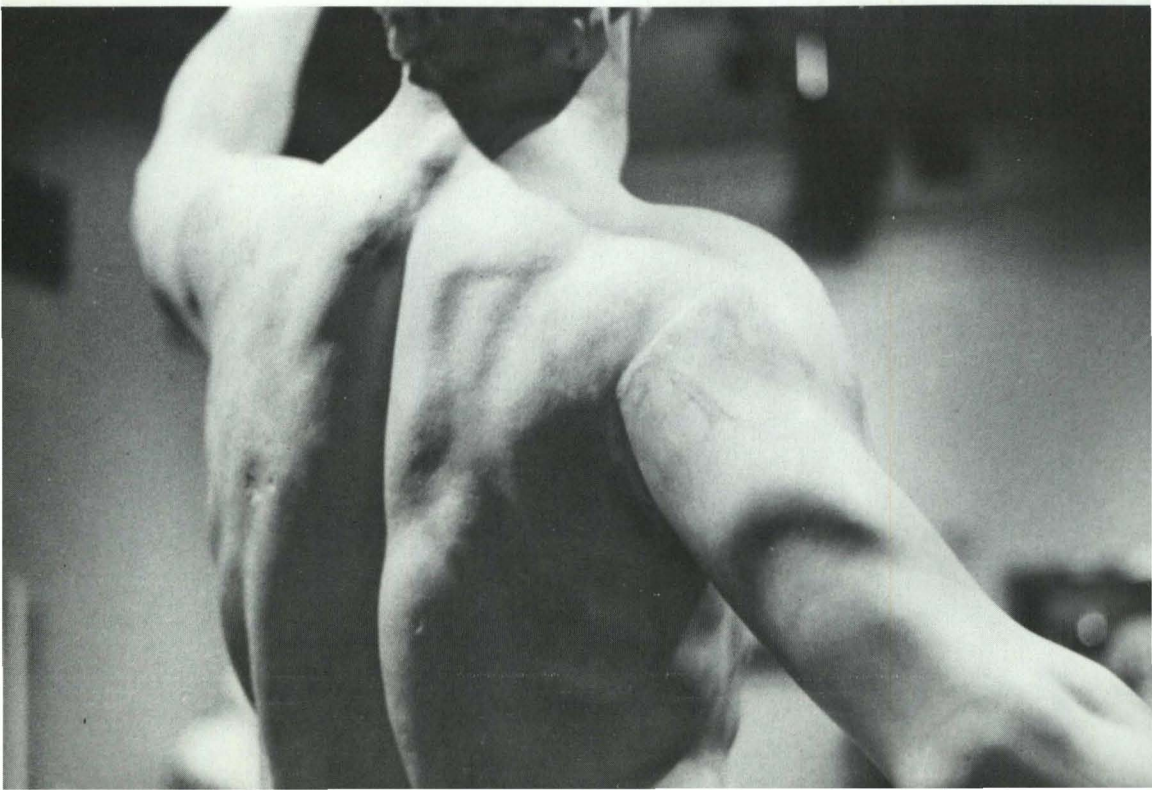


Fig. 11. Faune Rondanini. Londres, Victoria and Albert Museum.

(Photo Hadermann)

Fig. 12. Faune Rondanini. Londres, Victoria and Albert Museum.

(Photo Hadermann)



sous du genou, indiquaient les grandes lignes du mouvement original. Dans son étude de 1936, Jacob Hess a considéré que du Quesnoy avait complété l'antique en se basant sur une statue de faune de la collection Giustiniani<sup>32</sup>.

Par rapport aux restaurations du *Bacchus* et de l'*Adonis*, le *Faune Rondanini* présente un caractère plus dynamique, une verticalité plus grande et l'abandon de la ligne en S. Ces différences sont essentiellement dues, je crois, au caractère du fragment initial et au fait que son meilleur état de conservation donnait plus de directives au sculpteur. Non seulement la structure de l'œuvre était en grande partie indiquée mais son style était également suggéré. Ce torse vigoureux et très musclé exigeait d'être complété de manière nerveuse et la forme de ses découpes — particulièrement au niveau de la hanche et de la fesse gauches (fig. 10) — demandait une intégration complète des parties restaurées. Il est intéressant de noter que malgré cet effort d'intégration voulu par du Quesnoy même au niveau de la matière, notamment dans le choix du marbre et de ses différents degrés de polissage, son modelé reste plus doux que celui du sculpteur antique ; l'élégance nerveuse prime sur la force.

Il est difficile de tirer des conclusions de la manière dont les statues restaurées s'inscrivent sur leur terrasse moderne. On peut toutefois relever, pour les trois œuvres dont il est question ici, une disposition semblable de membres traités de façon comparable. On peut, en outre, souligner la grande parenté dans le rendu des trois troncs d'arbre. Non seulement celui du *Bacchus* et celui de l'*Adonis* ont des formes très semblables pour permettre un appui presque identique des statues mais, dans les trois cas, l'écorce est traduite par un travail patient de la gradine en veines parallèles. Cette rugosité du « bois » contrastant avec l'aspect lisse des nudités est bien d'un effet à la du Quesnoy. On trouve constamment de pareilles oppositions dans son œuvre, dans ses rondes-bosses comme dans ses reliefs.

On ne possède pas de précisions chronologiques au sujet de ces trois restaurations. Du fait que Giambattista Passeri lie les travaux de restauration de François (notamment ceux qu'il exécuta pour Filippo Colonna) à son besoin d'argent après le décès de l'archiduc Albert, on a tendance à situer ce type d'œuvres très tôt dans sa carrière. Claudia Freytag, dans sa très bonne synthèse sur les dernières découvertes concernant le sculpteur, date l'achèvement du *Faune Rondanini* des environs de 1620-25, surtout par analogie avec la petite tête de satyre de Vienne<sup>33</sup>. Celle-ci semble se situer vers 1622 puisqu'elle apparaît sur le portrait présumé du Fiammingo par Van Dyck, conservé aux Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles<sup>34</sup>.

La ressemblance, notée plus haut, entre le rendu pictural de l'ajout dans la coiffure du *Bacchus* et le traitement du bronze de Vienne ne me paraît pas nécessairement impliquer une date aussi haute pour le *Bacchus*.

<sup>32</sup> J. HESS, *Notes...*, p. 27.

<sup>33</sup> Cl. FREYTAG, *Neuentdeckte Werke des François du Quesnoy*, dans *Pantheon*, XXXIV, 1976, pp. 199-211 ; p. 200.

<sup>34</sup> *La sculpture au Siècle de Rubens*, pp. 70-71, n° 38.

Personnellement, j'aurais tendance à descendre la date de ces trois restaurations pour la lier à l'activité de François dans les années 1625-30, c'est-à-dire à les situer vers le moment de l'exécution de son *Antinoüs* (vers 26 ?), du *Bacchus* Doria Pamphili (vers 26-27), et de la *Sainte Suzanne* (esquisse en 27/marbre de 29 à 33).

Le caractère plus délicat, plus pictural et peut-être moins audacieux du *Bacchus* du Louvre, pourrait le faire situer vers 1625-26, tandis que l'allure plus classique et la plus grande maîtrise de l'*Adonis* et du *Faune* les rapprocheraient des années 30, moment où l'art du Fiammingo se teinte de plus de sobriété. En outre, ces deux œuvres sont, comme nous l'avons vu, liées à la collection Giustiniani dont le premier tome de la publication paraîtra vers 1635<sup>35</sup>.

\*  
\* \*

L'examen du *Bacchus* et de l'*Adonis* du Louvre ainsi que celui du *Faune* Rondanini confirment ce que les contemporains de François du Quesnoy avaient déjà noté, c'est-à-dire l'adaptation remarquable de son art au fragment antique qu'il restaurait. L'« aimable fleur de l'âge » du *Bacchus* n'est pas la vigueur dansante du *Faune*. Pour cette adaptation, François a recherché l'harmonie des marbres mais il n'a pas hésité à retravailler le morceau antique quand cela répondait à la vision de la nouvelle œuvre qu'il projetait. Dans sa restauration du *Bacchus* et de l'*Adonis*, il a exploité la ligne sinueuse de l'antique dans une composition plus spatiale et plus maniériste qui reflète sa propre esthétique entre le moment de ses observations sur l'*Antinoüs* du Belvédère et celui de l'élaboration de la *Sainte Suzanne*.

François du Quesnoy n'a pas seulement rendu une identité et des membres aux troncs mutilés qu'il complétait ; il leur a redonné vie. En utilisant la suggestion du mouvement incluse dans les torsos, il a engendré un rythme qui lui est propre et qui passe dans la totalité de la sculpture ; en communiant avec l'antique, il a fait œuvre de créateur.

<sup>35</sup> Deux volumes in f°, Rome, s.d. Le portrait de Vincenzo Giustiniani, dessiné et gravé par Claude Mellan date de 1631. La date généralement retenue est 1635. Pour d'autres éléments de chronologie, voir J. HESS, *Notes...*, p. 29.

AUTORADIOGRAPHY, PRINCIPLES OF THE TECHNIQUE  
AND ITS USE FOR THE HISTORY OF ART:  
ASPECTS OF VAN DYCK'S CREATIVE PROCESS \*

Maryan Wynn-AINSWORTH  
John BREALEY  
Egbert HAVERKAMP-BEGEMANN  
Pieter MEYERS

An artist's creative process and the evolution of a painting may be studied by various means: with the aid of occasional surviving documentation, through the artist's preparatory sketches, by close examination of the work for pentimenti and overlapping edges and forms, and by technical means such as X-ray radiography and infrared photography. Added to these is a new method of remarkable significance, neutron activation autoradiography.<sup>1</sup> First developed by Heather N. Lechtman and Edward V. Sayre,<sup>2</sup> autoradiography was subsequently employed in an investigation of nineteenth-century American paintings and, later, of various paintings at the Heckscher

\* This article is an excerpt from the book, *Art and Autoradiography: Insights into the Genesis of Paintings by Rembrandt, Van Dyck and Vermeer*, published by the Metropolitan Museum of Art, May 1982.

<sup>1</sup> From this point in the text autoradiography will be the term used when neutron activation autoradiography is meant.

<sup>2</sup> Edward V. SAYRE, "Revelation of Internal Structure of Paintings Through Neutron Activation Autoradiography," *1966 Proceedings First International Conference on Forensic Activation Analysis* (San Deigo, Calif.), pp. 119-132; Heather N. LECHTMAN, "Neutron Activation Autoradiography of Oil Paintings" (M.A. diss. New York University, 1966); Edward V. SAYRE and Heather N. LECHTMAN, "Neutron Activation Autoradiography of Oil Paintings," *Studies in Conservation* 13 (1968), pp. 161-185.

Museum, Huntington, N.Y.<sup>3</sup> Most recently (June 1976 to September 1980) a group of seventeenth-century Dutch and Flemish paintings from The Metropolitan Museum of Art was analyzed through this technique.

Autoradiography is a nondestructive technique used here for the examination of underlying paint layers. With this method a mild transient radioactivity is generated by placing the painting in a beam of thermal neutrons for a short period of time. Immediately following the activation procedure, a series of photographic films is placed in contact with the surface of the painting. For each exposure standard-sized films (of a type commonly used in X-ray radiography) are cut and pieced together to form the exact dimensions of the painting. Beta particles (electrons), emitted in the decay of the radioactive elements present in the painting, sensitize the film.

Upon development and fixing, the film will show the distribution (location and density) of those pigments and other painting materials that contain radioactive elements at the time of film exposure. This process is schematically shown in Figure 1. A series of such full-scale photographic images, called autoradiographs, consists of several consecutive exposures: the first ones are short exposures obtained only minutes after the neutron activation; later ex-

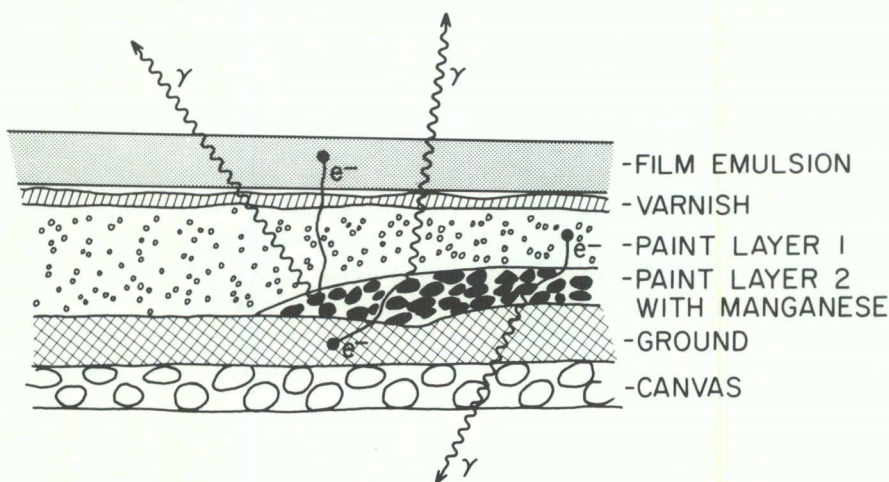


Fig. 1. Diagram of principles of autoradiography.

<sup>3</sup> Maurice J. COTTER, Pieter MEYERS, Lambertus VAN ZELST, and Edward V. SAYRE, "Authentication of Paintings by Ralph A. BLAKELOCK, Through Neutron Activation Autoradiography," *Journal of Radioanalytical Chemistry* 15 (1973), pp. 265-282; Maurice J. COTTER, Pieter MEYERS, Lambertus VAN ZELST, Charles OLIN, and Edward V. SAYRE, "A Study of the Material and Techniques Used by Some Nineteenth Century American Oil Painters by Means of Neutron Activation Autoradiography," *Applicazione dei metodi nucleari nel campo delle opere d'arte* (1976), pp. 161-203; Maurice J. COTTER and Kathleen K. TAYLOR, "Neutron Activation Analysis of Paintings," *The Physics Teacher* (May 1978), pp. 263-271; *The Seeing Eye*, exhibition, Heckscher Museum, Huntington, N.Y., Dec. 1977-Jan. 1978, research by Kathleen K. TAYLOR and Maurice J. COTTER, material assembled by Eva T. GATTLING, Kate C. LEFFERTS, Pieter MEYERS, and Edward V. SAYRE; Maurice J. COTTER, "Neutron Activation Analysis of Paintings," *American Scientist* (Jan.-Feb. 1981), pp. 17-27.

exposures are started hours, days, and even weeks after activation. Film exposure times vary accordingly from several minutes for the first autoradiograph to several weeks for the last one. Figure 2 presents a schedule of experiments that take place during the fifty-day period following activation in which nine autoradiographs are produced. Because of the differences in the decay times of the radioactive elements, different images are generally observed among the series of nine autoradiographs. This does not mean, however, that each of the nine autoradiographs is different; consecutively produced autoradiographs may show identical images. For this article a selection has been made of the most informative autoradiographs for each painting discussed.

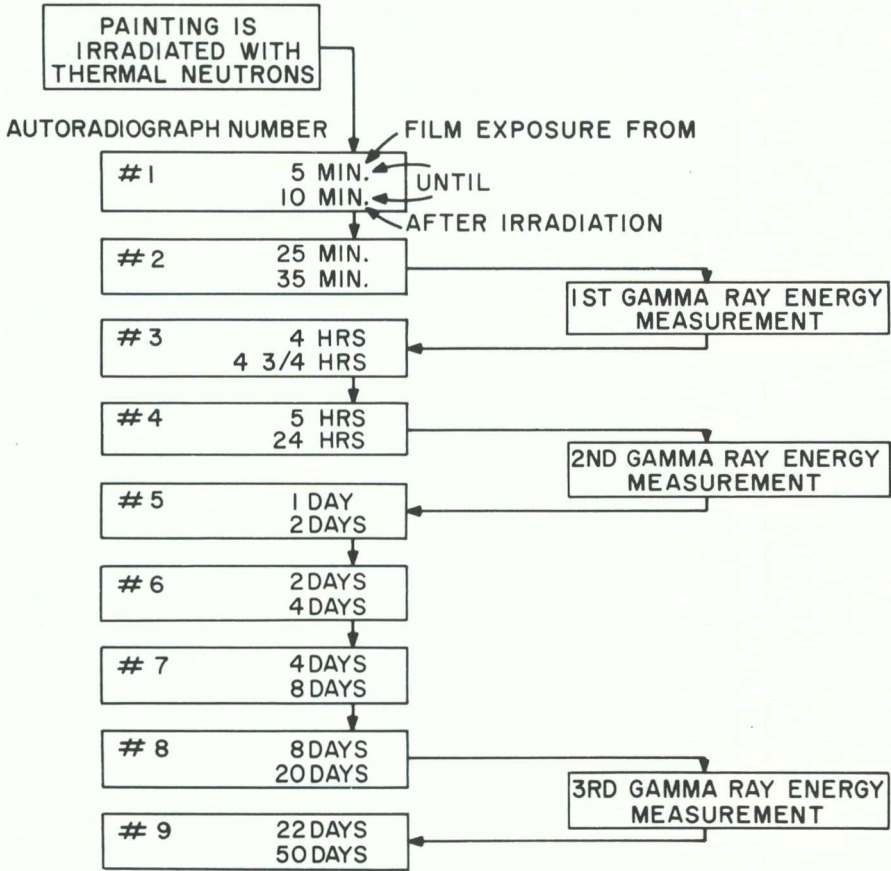


Fig. 2. Schedule for film exposures and gamma-ray energy measurements.

At three different times in between autoradiographic exposures, gamma-ray energy spectra measurements are taken in order to identify which elements are present and to make quantitative estimates of the relative abundances of these elements in the painting. Such measurements also allow the calculation



of electron emission rates for each of the elements detected. this in turn makes it possible to determine, for any given period after activation, which elements contribute to the blackening of the film and to estimate the extent of blackening attributed to each of these elements.

Figure 3 shows a listing of the various pigments that were commonly used in seventeenth-century Dutch and Flemish paintings. This table also contains information on the chemical elements, with their associated painting materials, whose distribution can be observed in autoradiographs. However, not all elements present in a painting form radioactive products suitable for autoradiography. Examples in this category are lead and iron, even though they are among the most abundant in paintings (i.e. lead in lead white and iron in ochers and umbers). The distribution of lead white, however, can be accurately observed in X-ray radiography, a technique that in this respect conveniently complements autoradiography. Since carbon, hydrogen, and oxygen are also among those elements that do not form radioactive elements useful in autoradiography, this technique will generally not yield information about the presence and distribution of organic pigments.<sup>4</sup>

Chemical element	Associated pigment	Radioactive isotope formed during activation and its half-life	Time period after activation during which best images in autoradiographs are produced
manganese	umber, dark ocher	Mn <sup>54</sup> , 2.6 hours	0-24 hours
copper	malachite, azurite, verdigris	Cu <sup>66</sup> , 5.1 minutes Cu <sup>64</sup> , 12.8 hours	0-20 minutes 1-3 days
sodium	glue, medium, canvas, ultramarine	Na <sup>24</sup> , 15.0 hours	1-3 days
arsenic	smalt, glass	As <sup>76</sup> , 26.5 hours	2-8 days
phosphorus	bone black	P <sup>32</sup> , 14.3 days	8-30 days
mercury	vermilion	Hg <sup>203</sup> , 48 days	more than 25 days
cobalt	smalt, glass	Co <sup>60</sup> , 5.3 years	more than 25 days

Fig. 1. Chemical elements and associated pigments most frequently observed in autoradiography of seventeenth-century Dutch and Flemish paintings.

<sup>4</sup> Exceptions are organic painting materials containing additional elements that form radioactive isotopes upon neutron activation, such as bone black, which contains phosphorus; a dye or a mordant containing aluminum; or linseed oil if it contains sodium chloride.

The pigments or pigment mixtures in the paint applications of images seen in autoradiographs can be identified in nearly all cases. The autoradiographs, however, do not provide information about the depth below the surface at which these paint applications occur. For that purpose microscopic examination of paint cross sections can be employed to locate a specific paint application.

As the distribution of pigments on a canvas results from the process of painting, autoradiography may recapture unique evidence of working methods: from the application of the ground layers, to the underpainted sketch, to blocking out, and, finally, to the addition of multiple paint layers in the working up of the image. The character of brushstrokes is part of the identification or "handwriting" of an artist that may be studied more comprehensively through this method. In addition, brushwork that has become illegible in paint layers considerably darkened over time is once more apparent. This makes it possible to recover areas of subtle tonal transitions as in the backgrounds of Rembrandt paintings and details that appear on the surface of the painting as confusing remnants. *Pentimenti*, too, may be more clearly deciphered for their contribution to the understanding of an artist's style and sometimes of the iconography of the painting.

Because autoradiography can distinguish fine details of paint application, it is useful in questions of attribution and authenticity. In some cases, a painting of a later century may be recovered under a purportedly earlier one or a "period" work may be found totally lacking in conventional structure.<sup>5</sup> These are obvious examples of deceit. To distinguish the efforts of a master from those of his pupils or followers, however, necessitates the scrutiny of multiple autograph works.

Finally, this technique is helpful to the conservator in cases where X-ray radiography is of virtually no use. X-ray radiography shows almost exclusively lead-based pigments (especially lead white). Because these pigments are remarkably durable, an X-ray radiograph seldom will yield a great deal of information about a painting's condition. Much of the damage usually occurs in the browns and blacks, which are not visible in the X-ray radiograph. These pigments by nature are fugitive. In addition, some become darker with age (e.g., umbers) or fade to a gray tone with exposure to light (e.g., Van Dyck brown). As many of these pigments are recorded by autoradiography, it is now possible to discern the exact extent of losses in areas that are largely overpainted. Restorations can never simulate convincingly either the brushwork or the pigment composition of the original paint, and therefore are conspicuous features in autoradiographs.

<sup>5</sup> For example, missing the characteristic buildup of paint layers seen in autoradiographs of seventeenth-century Dutch paintings are the Metropolitan Museum's *Head of Christ* (17.120.222), *Rembrandt's Son Titus* (14.40.608), and *Portrait of a Man with a Beard* (89.15.3).



Fig. 4. A. van Dyck: *St. Rosalie Interceding for the Plaguestricken in Palermo*, ca. 1624, 99.7 × 73.7 cm. The Metropolitan Museum of Art, Purchase, 1871.

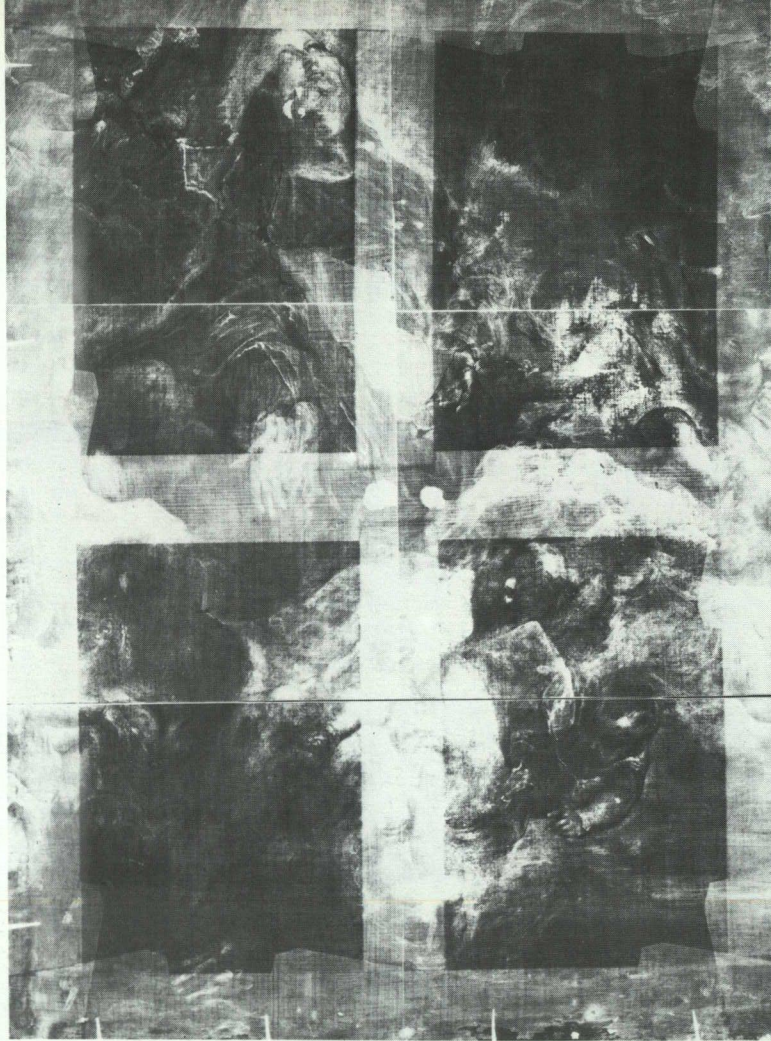


Fig. 5. X-ray radiograph, *St. Rosalie*.

Anthony van Dyck:

*Saint Rosalie Interceding for the Plague-stricken of Palermo*

Of all the works studied through autoradiography in our project, *Saint Rosalie Interceding for the Plague-stricken of Palermo* (Figure 4) shows most fully the potential of the technique. The Metropolitan Museum's work is one of several representations of this subject painted by Van Dyck during his Italian sojourn (1621-27).<sup>6</sup> Among the many extant versions are two nearly identical to the Museum's picture, one in the Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, and one in the Museo del Prado, Madrid.<sup>7</sup> By recovering visual documentation of Van Dyck's painting procedure, autoradiography adds arguments in favor of the priority of the New York painting over other versions.

In the third autoradiograph (Figure 6) the even, overall darkening of the films is due to the distribution of radioactive manganese in the umber of the ground layers. Also clearly visible and again due to the presence of umber is the underpainted sketch for the *Saint Rosalie* design.<sup>8</sup> Horst Vey observed that there are no surviving oil sketches from Van Dyck's Italian sojourn.<sup>9</sup> There remain, as well, very few compositional drawings for paintings that were produced during that period.<sup>10</sup> This leads to conjecture about Van Dyck's use of a preliminary sketch in the underlying paint layers; autoradiography now seems to confirm the hypothesis.

The summary indications of forms, alteration of contours (the angel's head at the far right), and freedom of the sketch (not all of which was followed in the upper paint layers)<sup>11</sup> show an evolving design. Conspicuously absent from Van Dyck's preliminary idea for the composition is the angel who crowns Saint Rosalie in the upper left corner of the completed picture. Because the cult of Saint Rosalie was founded only when she became the patron of the plague victims of Palermo in 1624, it fell to Van Dyck to establish a suitable iconography.<sup>12</sup> The addition of the angel with a wreath of

<sup>6</sup> John Rupert MARTIN and Gail FEIGENBAUM, *Van Dyck as Religious Artist* (Princeton, 1979), pp. 125-131; Charles STERLING, "Van Dyck's Paintings of St. Rosalie," *Burlington Magazine* 74 (1939), pp. 53-62; Maurice VAES, "Le Séjour d'Antoine van Dyck en Italie," *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome* 4 (1924), pp. 214-218.

<sup>7</sup> Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich, inv. no. 7449; Museo del Prado, Madrid, inv. no. 2556, ill. in Matías Díaz Padrón, *Escuela Flamenca I* (1977), p. 128, pl. 85.

<sup>8</sup> Microscopic examination of paint cross sections shows that the brown sketch was composed of umber, lead white, an organic red pigment, and some ochre.

<sup>9</sup> Horst VEY, "Anton van Dyck's Ölskizzen," *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts* 5 (1956), p. 174.

<sup>10</sup> MARTIN and FEIGENBAUM, *Van Dyck*, p. 28.

<sup>11</sup> For example, the right leg and head of the angel at the lower right were subsequently covered by clouds.

<sup>12</sup> MARTIN and FEIGENBAUM, *Van Dyck*, p. 126.

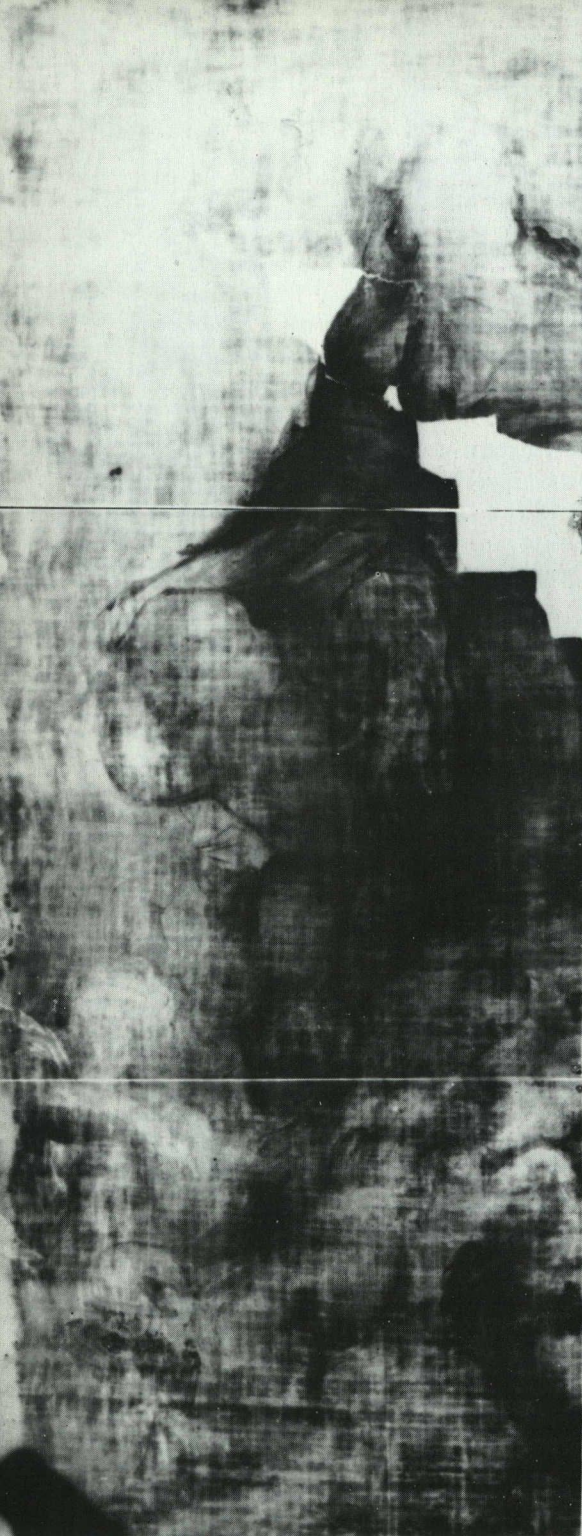
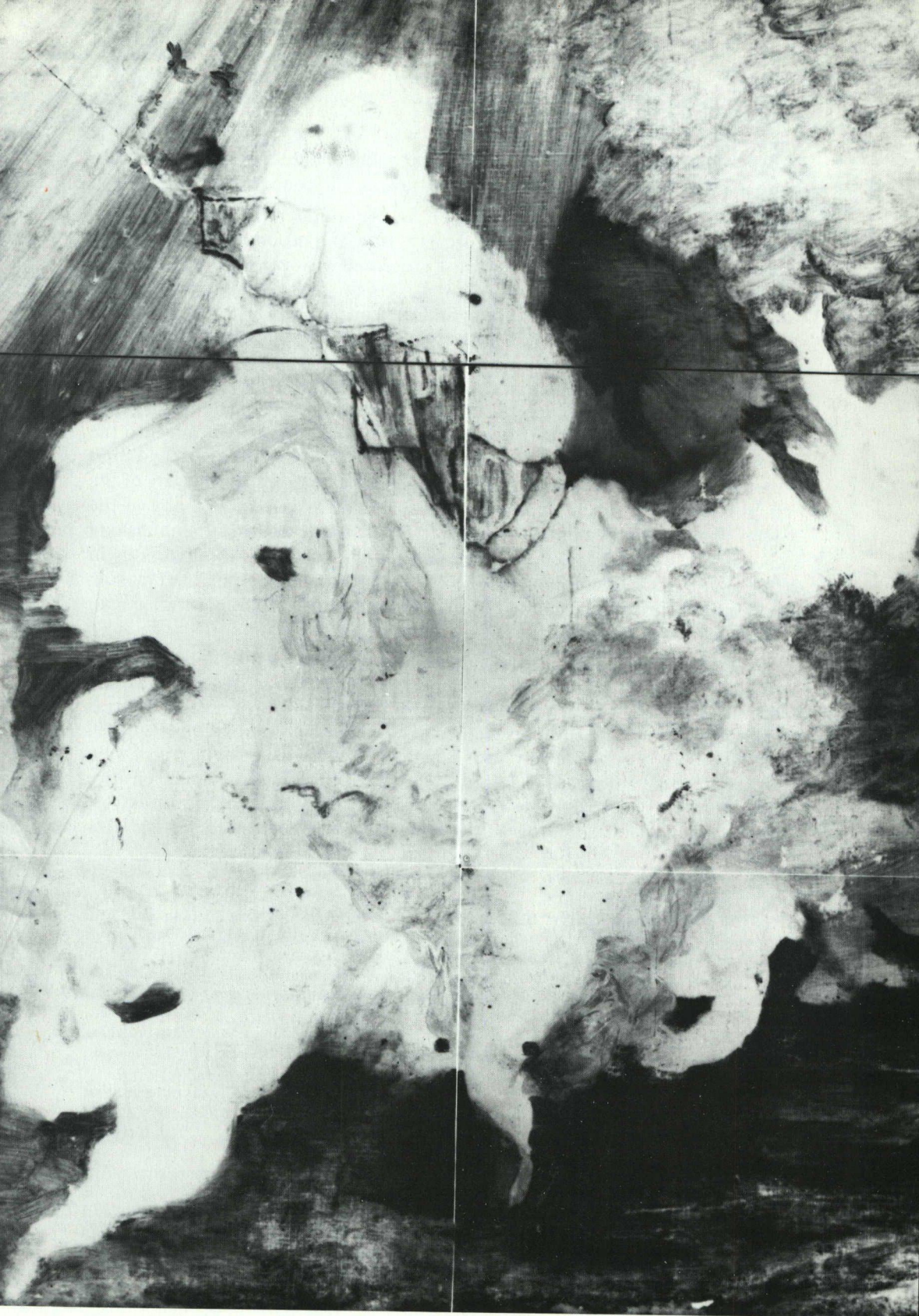


Fig. 6. Third autoradiograph, *St. Rosalie*.



Fig. 7. Sixth autoradiograph, *St. Rosalie*.



roses (denoting heavenly blessing and the name of the saint)<sup>13</sup> may indicate progressive stages in the development of a specific iconography.

Van Dyck's traditional technique<sup>14</sup> is exemplified further in the sixth autoradiograph of the series (Figure 7). After the ground application and preliminary sketch (Figure 6), the artist proceeded to a stage in which he freely filled in the background, varying his strokes for rays of light, clouds, and landscape features.<sup>15</sup> The energetic and direct approach of the artist is well demonstrated in the clarity of these discrete areas of brushwork. Van Dyck left the figural group in reserve and freely worked around and occasionally over portions of the preliminary design (e.g., the forehead of Saint Rosalie). Here and there, perhaps, he considered the alteration of certain details (e.g., repositioning the lower central angel's left leg; painting out the angel to the lower right and portions of the bodies of the two upper right angels). Within the reserved area a confusion of shapes represents superimposed layers of the final building up of the painting. Only comparative autoradiography of the Munich and Madrid paintings could add further evidence toward establishing the New York work as a prototype. However, the numerous alterations in design at every stage of painting (i.e., in the underpainted sketch, in blocking out, and in the final layers) indicate an evolving creative process rather than the fixed design of a replica.<sup>16</sup>

This painting by Van Dyck is a good example of the occasional startling revelation offered by autoradiography. Through X-ray radiography the exact details of a head appearing upside down in the lower portion of the canvas (Figure 5.) cannot be clearly discerned. The eighth autoradiograph (Figure 9) unmasked the sitter's identity. It is a painted sketch of the young Van Dyck, whose characteristic features (large eyes; long, prominent nose; full, sensitive lips) are clearly recognizable from several contemporary self-portraits (see Figure 8).<sup>17</sup> As in some of his drawings for and first states of the *Ico-*

<sup>13</sup> In other, perhaps later paintings (Wellington Museum, Apsley House, London; and Menil Foundation Collection, Houston), the crowning of Saint Rosalie is featured. For reproductions see MARTIN and FEIGENBAUM, *Van Dyck*, pp. 127, 129.

<sup>14</sup> Van Dyck's comments on technique may be found in a manuscript in the Bodleian Library, Oxford. See Horst VEY, "Anton van Dyck über Maltechnik," *Bulletin van de Koninklijke Musea voor Schone Kunsten* 9 (1960), pp. 193-201.

<sup>15</sup> Note that this blocking-out stage also makes no allowance for the upper-left crowning angel. The wreath is evident here because of the presence of copper in the green leaves; it bears no relationship to a design phase.

<sup>16</sup> In addition, Martha WOLFF of the National Gallery, Washington, D.C., has observed that "some areas such as the highlights on the scarf draped over the saint's arm or the leg of the angel at the upper right, are simplified or misunderstood in the Munich and Prado paintings" (personal communication, 1978).

<sup>17</sup> Other closely related portraits are in the Bayerische Staatsgemäldesammlungen Alte Pinakothek, Munich (inv. no. 405); the State Hermitage Museum, Leningrad (inv. no. 548); the Musée des Beaux Arts, Strasbourg (these three ill. in G. GLÜCK, *Van Dyck, Klassiker der Kunst* [Stuttgart, 1931], pp. 121, 122, 119); and in the Akademie der bildenden Künste, Vienna (ill. in *Akademie der Bildenden Künste-Gemäldegalerie* [Vienna, 1972], cat. no. 170, ill. 20).



Fig. 8. Anthony van Dyck : *Self-portrait* (detail of head), ca. 1622. 119.7 × 87.9 cm. The Metropolitan Museum of Art, The Jules Bache Collection, 1949, 49.7.25.

Fig. 9 et 10. Eighth Autoradiograph and X-ray radiograph, St. Rosalie, détail of lower portion, head of Van Dyck. (Documents redressed).



*nographie*, Van Dyck limited his rendering to the head and a very summary indication of the body (collar and shoulder line only). The recovery of this portrait, so ingenuous in the manner in which it address the viewer, is due to Van Dyck's choice of materials. This preliminary sketch is mainly in bone black, while that for *Saint Rosalie* is mostly in umbers.<sup>18</sup> As a result of the elemental composition of these pigments, the two images appear in autoradiographs produced at different times after activation. The recovery of either sketch is only possible through this method.

Finally, autoradiography reveals information about the physical state of the painting. A substantial canvas loss appears in the center of Figure 6 as a blank, jagged form and in Figure 7 as a repair. Original canvas also torn out but reattached in this region can be identified at Saint Rosalie's right shoulder and at the lower right end of the loss as it conforms in appearance to the adjacent, intact areas. Further restorations are immediately recognizable in the autoradiographs as small dark dots (e.g., at the edges of Figure 7).

In its use as a technique for the study of paintings, autoradiography is still in its infancy. Meaningful interpretation of these complex film images is hampered simply by a lack of familiarity with them. Even though this investigation constitutes a step closer to an accurate reading of the information available, certain features of the autoradiographs remain elusive, partly because of the limitations of the method. Though far exceeding the information accessible through X-ray radiography, what is presented in autoradiography nevertheless is incomplete. For example, as has been mentioned, the contribution of organic pigments to the makeup of a painting's structure and form is for the most part missing. Therefore, the autoradiographs are sometimes misleading in that they simplify what actually may be a more complex handling of paint. Those pigments that do appear are revealed in the film images regardless of the order in which they were applied, several different layers often being made visible simultaneously. Because of this, the examination of selected paint cross sections may be needed to establish the position of a specific paint application within the structure of the painting.

On the other hand, autoradiography is clearly an investigative method of remarkable potential. However effective, by comparison X-ray radiography now appears to have its limitations. By revealing information about the distribution of pigments other than lead white, autoradiography has increased substantially our understanding of an artist's creative process. Notable among the features now visible through this technique are the preliminary sketch and the specific manner in which an artist proceeded in working up the painting; more complete information about brushstroke and pentimenti is available. Though sometimes of significance for the iconography of a painting, these features invariably help with questions of attribution and later copies or imitations. Autoradiography is of particular value for the study of paintings in

<sup>18</sup> Cross-section analysis confirmed the use of these specific pigments.

which colors have darkened, leaving portions of the composition illegible. In these cases, one may invariably expect results from autoradiography for individual paintings of various dates and origins. In general, autoradiography allows for a more accurate reading of a painting in every way. It is hoped that further use of this technique will help to elucidate many questions regarding the state of a painting as we see it now and the creative process by which it evolved.

## RÉSUMÉ

L'autoradiographie est une technique non destructive dont les auteurs décrivent l'usage pour l'examen de la distribution des divers matériaux constitutifs d'une peinture. Le principe en est le suivant. En soumettant, pendant un temps très bref, une peinture à l'action d'un faisceau de neutrons thermiques, on engendre dans celle-ci une faible radioactivité de courte durée, qui décroît à une vitesse variable selon les éléments en présence. La distribution et la densité de ceux-ci sur l'ensemble de la surface du tableau peut dès lors être mise en évidence par une série de négatifs photographiques (du type utilisé en radiographie) mis en contact avec la surface du tableau à des intervalles de temps différents (de quelques minutes à quelques semaines après l'irradiation ; fig. 2). La majorité des pigments ou mélange de pigments apparaissant sur les autoradiographies peuvent être identifiés, à l'exception du plomb (les blancs), du fer (les ocres et les ombres), et des pigments organiques qui ne sont pas radioactifs. Les éléments lourds tels le blanc de plomb et le fer sont par contre décelés par la radiographie qui est donc une méthode d'examen complémentaire indispensable. Le niveau stratigraphique auquel se trouvent les éléments mis en évidence doit par contre être déterminé par l'examen sous microscope des coupes transversales de peinture.

Alors que la radiographie ordinaire, aux rayons X ne révèle clairement que la distribution du blanc de plomb, l'autoradiographie a donc un champ d'investigation beaucoup plus vaste, utilisable tant pour l'examen de l'état de conservation que pour celui de la technique et des phases d'exécution. Ces dernières possibilités sont illustrées par deux autoradiographies (fig. 6 et 7) — documents réalisés sur une œuvre de Van Dyck conservée au Metropolitan Museum de New York — *Sainte Rosalie intercédant pour les pestiférés de Palerme*. Dans l'autoradiographie reproduite à la fig. 6, la dominante sombre est due au manganèse présent dans la terre d'ombre des couches de fond, qui met ainsi en évidence l'esquisse sous-jacente de la figure de Sainte Rosalie, réalisée au pinceau avec le même pigment. L'autoradiographie suivante (fig. 7) montre le travail très libre du fond (jeux de brosse), laissant en réserve le groupe central. Un visage renversé, apparent dans la radiographie ordinaire (fig. 5), révèle à l'autoradiographie son esquisse sous jacente, où l'on a pu reconnaître un autoportrait de Van Dyck (fig. 8).



## LES GALERIES SOUS VERRIÈRE DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE, À BRUXELLES

MARIE-FRANCE WILLAUMEZ

Formule immobilière rénovée, les galeries sous verrière du XIX<sup>e</sup> siècle apparaissent comme un phénomène typique de la révolution industrielle et des processus de concentration urbaine.

L'occupation maximale des sols à des fins commerciales, l'emploi de matériaux neufs comme le fer et le verre, le recours aux techniques de pointe de l'époque les situent au sein de cette architecture d'avant-garde chargée de l'élaboration de programmes nouveaux répondant aux exigences de la vie moderne : gares, chemins de fer, halles, bourses, entrepôts, bâtiments de poste, marchés couverts, grands magasins...

Avec tous ces bâtiments, elles ont en commun d'appartenir à l'ensemble des espaces publics articulés autour d'une verrière<sup>1</sup> ; symboles d'un nouvel ordre, de marquer par un nouveau système socio-économique, l'appropriation des lieux et sols anciens, théâtre de la culture séculaire humaniste. Leur attache avec la tradition n'en reste cependant pas moins évidente. Mise au point à une époque où la légèreté des matériaux et la généralisation des méthodes de préfabrication auraient permis l'essor du fonctionnalisme, cette architecture lie paradoxalement son développement à la résurgence des styles historiques et assume la diffusion des motifs passéistes à une échelle mondiale.

L'architecte du XIX<sup>e</sup> siècle, duquel la scission commence à s'opérer d'avec l'ingénieur, est la plupart du temps cet homme-orchestre capable de prévoir les poussées en termes de résistance tout en agençant les matériaux lourds d'une architecture statique. Les produits de son art, dans ce foisonnement des styles remis à la mode par l'éclectisme, resteront longtemps l'expression de cette hésitation, de cet attrait partagé entre un passé qui continue d'imposer ses valeurs et un futur tout à la fois prometteur et incertain.

<sup>1</sup> D. TOUWAIDE, *Espaces couverts publics belges, 1830-1930, 1978-1979*, Ecole Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels, Bruxelles, 101 p.

Les préjugés sociaux de la nouvelle classe arrivée au pouvoir, elle-même soucieuse de s'approprier les signes de l'ordre renversé, constituent également un frein puissant à la création d'un art et d'une culture adaptés aux progrès de la science et des techniques. Sans compter le fait que l'homme artiste lui-même n'ait pu prendre conscience que progressivement et de manière fragmentaire des changements apportés à son activité par les triomphes quotidiens de la machine.

Il incombera donc à l'architecture utilitaire d'incorporer la première à ses œuvres les nouveaux produits de l'industrie, sans pour autant introduire aussitôt de modifications profondes dans la conception des édifices.

L'évolution des passages couverts est sur ce point éloquente : il faudra attendre un stade de développement très poussé avant que l'ossature n'en devienne entièrement métallique (Cleveland Arcade à Cleveland, 1890). Mais ce type d'édifice perdra alors sa spécificité : conçu de manière à créer l'illusion d'une rue, le passage, dans sa phase classique de diffusion, est construit, sauf la verrière, en matériaux lourds, avec rez-de-chaussée commercial surmonté d'un étage d'habitation.

D'une rue ordinaire il se distingue cependant par la primauté accordée aux critères esthétiques. La succession régulière et répétitive à travers l'espace d'un même type de travée choisie pour ses qualités d'harmonie et de proportions y crée un effet d'optique des plus agréables. Le luxe généralement déployé autour des vitrines, emploi de frises décoratives en fonte, déploiement de miroirs, permanence jusqu'à une heure avancée de la nuit de l'éclairage au gaz, pourtant très rare à l'époque, sont autant de moyens utilisés pour transformer peu à peu le promeneur en acheteur et permettre à la riche bourgeoisie d'apaiser sa soif de parade dans un cadre à sa mesure. Un décor sculptural, le plus souvent allégorique, complètera les galeries les plus ornées.

Outre le plaisir visuel et les commodités résultant de la concentration des différents commerces de détail, les galeries couvertes ont aussi l'avantage d'offrir à leurs occupants une gamme variée de divertissements allant du théâtre, des cafés, des clubs, à ces spectacles nouvellement mis au point du XIX<sup>e</sup> siècle que sont les dioramas, cosmoramas, panoramas, ancêtres du cinéma actuel.

Les techniques du temps, grâce à leurs attaches avec les beaux-arts traditionnels et à leur ouverture aux innovations de l'architecture utilitaire auront permis, à un rare moment d'équilibre, la réussite de ce type d'édifice. Edifice qui allait fournir un thème de choix à l'expression de la spatialité propre à l'architecture monumentale du XIX<sup>e</sup> siècle où les créations les plus significatives « visent à récupérer l'espace intérieur en le constituant comme un extérieur »<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> P. PHILIPPOT, *Les formes et l'espace dans l'architecture de l'historicisme*, in : *Poelaert et son temps*, catalogue de l'exposition organisée par l'Institut Supérieur d'Architecture Victor Horta, Palais de Justice, Bruxelles, 1980, p. 104.

Mais avant d'atteindre une autonomie d'existence, les premiers passages ne sont que des chemins abrités par lesquels on va d'une rue à l'autre en traversant plusieurs maisons. Depuis la création en 1786 au Palais Royal, à Paris, des célèbres galeries de bois (remplacées par la suite par la luxueuse galerie d'Orléans) jusqu'aux années qui précèdent la Restauration, soit jusque vers 1820, un petit nombre de passages, seulement, voit le jour : six à Paris, deux à Londres, un à Bruxelles.

Cependant, après la stagnation économique qui résulte du blocus continental, le phénomène des galeries commerciales connaît sa véritable explosion, à Paris surtout, où les passages désenclavent le vieux centre et constituent à l'intérieur de la ville un réseau autonome de circulation entièrement climatisé et réservé aux piétons. S'ils ne se définissent à l'origine que comme des couloirs étroits bordés symétriquement de boutiques et recevant lumière et aération par des vasistas à petites vitres, dès 1830, les passages se présentent comme des monuments possédant leur spatialité propre et comportant : édifice d'entrée, façades intérieures et extérieures, espace central, espaces latéraux, mais surtout la verrière y apparaît comme une constante absolue.

Dans cette phase de leur développement, de 1820 à 1840 environ, les passages se retrouvent dans tout le monde moderne, de la Russie aux Etats-Unis, et d'abord en Europe où le néo-classicisme est de mise, leur conférant une austérité d'aspect que l'invasion de la lumière bouleversera dans la phase ultérieure où l'humanisation de l'espace ambiant ira de pair avec la croissance des dimensions.

Alors que les passages étaient surtout le fait de la spéculation privée, insérés de manière désinvolte dans le tissu urbain où leur fonction faisait parfois double emploi par rapport à des rues avoisinantes, ils voient entre 1840 et 1860 leur statut soumis à une réglementation très stricte : en opposition complète avec les facilités d'expropriation accordées jusque-là aux capitalistes, le Préfet de Police fait paraître à Paris une ordonnance interdisant l'ouverture de passages publics sur terrain privé, sans avoir au préalable, obtenu son autorisation expresse<sup>3</sup>.

La spéculation immobilière est alors absorbée par la création des lignes de chemin de fer et par l'agrandissement des villes. Mais les proportions de ces galeries sont également telles que l'initiative privée, seule, ne peut assurer leur financement. Au cours de cette période, ce n'est plus à Paris, ni à Londres qu'on découvre de nouvelles implantations, mais bien dans des centres plus petits comme Hambourg, Bruxelles, Nantes, Trieste. Ces quatre exemples ont en commun de susciter un plus grand intérêt du public car ils font partie des mesures d'assainissement urbain. Leurs plans sont soumis à de longues discussions. Les galeries Saint-Hubert à Bruxelles, conçues dès 1837 par l'architecte Jean-Pierre Cluysenaar devront attendre l'année 1846 avant d'être mises en

<sup>3</sup> Préfecture de Police, *Ordonnance concernant les passages ouverts au public sur des propriétés particulières*, Paris, 30 mars 1847, article 7.

chantier grâce au soutien d'un consortium d'hommes d'affaires et d'un minimum de garanties concédées par les pouvoirs publics<sup>4</sup>.

Le roi Léopold I<sup>er</sup> en personne inaugurera ces galeries royales dont l'importance politique est à envisager dans le contexte tout récent de l'indépendance de la Belgique. Mais la valeur architecturale du monument l'emporte sur la pluralité de ses significations.

La verrière des galeries Saint-Hubert, premier exemple d'utilisation à grande échelle du métal dans l'architecture en Belgique, constitue une incroyable innovation technique<sup>5</sup>. Même si l'usage du fer y est encore limité à la couverture et à la décoration.

Par son élévation à trois étages, ce monument représente un nouveau prototype de galerie qui possède véritablement l'ampleur d'une rue. Ce qui vaut à ce passage de constituer un maillon important entre l'architecture des galeries parisiennes, généralement peu longues et étroites, et les grandes galeries postérieures de Milan et de Naples (Fig. 1).

C'est à Milan précisément, avec la galerie Vittorio Emanuele (1867) que s'amorce l'étape suivante où le passage, totalement émancipé, atteint le stade de monument public, correspondant profane de la cathédrale. Ici, pour la première fois dans l'histoire de cette architecture, la Ville est le maître d'œuvre du monument élevé par un groupe de firmes anglaises sous la direction d'un ingénieur et d'un architecte. Il aura fallu attendre un grand développement des structures métalliques pour qu'entre 1860 et 1880 puisse apparaître, hors de France, et avec la collaboration internationale, le gigantisme des galeries.

De 1880 à 1900, ce caractère ira s'accroissant dans les nombreuses galeries anglaises construites dans les villes neuves nées de la civilisation industrielle ainsi que dans les galeries commerciales de Moscou (Gum, 1888-1893), de Naples (Umberto I<sup>er</sup>, 1887-1891) et de Cleveland (Cleveland arcade, 1890). Cette galerie, avant le Friedrichstrasse passage de Berlin (1908), marque la fin d'une évolution qui s'est opérée dans le sens d'un éclatement panoramique d'une matrice spatiale où s'affirme la redondance des styles historicistes. Du point de vue fonctionnel, le processus a été mené logiquement jusqu'à ses déductions ultimes : les constructions bordant le passage s'élèvent de manière indépendante. L'ossature en est entièrement métallique mais il a perdu son caractère de rue.

Nous ne croyons pas inutile d'esquisser les phases d'une évolution que J.F. Geist a eu le mérite de retracer à une échelle mondiale dans son livre<sup>6</sup>. C'est dans ce contexte que nous voudrions tenter de situer les galeries bruxelloises

<sup>4</sup> P. SAINTENOY, J.-P. Cluysenaar, architecte des galeries Saint-Hubert, in : *Académie Royale de Belgique, Bulletin de la classe des Beaux-Arts*, 1944, pp. 125-126.

<sup>5</sup> R. VANDENDAELE, *Le métal dans l'architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, in : *Poelaert et son temps*, p. 82.

<sup>6</sup> J.F. GEIST, *Passagen Ein Bautyp des 19 Jahrhunderts*, Ed. Prestel-Verlag, Munchen (1979)<sup>3</sup>, 560 p., 265 fig., plans.



Fig. 1. Les galeries Saint-Hubert. Intérieur avant 1947. La galerie de la Reine. Vue vers la galerie du Roi.

(Cl. A.C.L., Bruxelles)



édifiées au XIX<sup>e</sup> siècle à l'intérieur du pentagone où leur extension apparaît comme un phénomène relativement limité. A notre connaissance, aucune étude d'ensemble ne leur a été consacrée.

Touchée dès 1820 par le phénomène des passages couverts avec le passage de la Monnaie, Bruxelles accuse par la suite un retard considérable par rapport à l'Angleterre et à la France et, sur le territoire même de la Belgique, par rapport à une ville de province comme Liège où s'élève dès 1836 le passage Lemonnier. Paradoxalement, c'est au moment où les passages chez nos voisins cessent de répondre à une nécessité que l'on voit dans la capitale belge surgir un complexe de galeries qui par leur ampleur et leur magnificence effacent tout ce qu'on a vu jusque-là. Les galeries Saint-Hubert, suivies en 1847 par la galerie Bortier, œuvre du même architecte, sont liées comme elle aux aménagements du centre ville dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Il faudra attendre les bourgmestres les plus actifs, ceux qui ont lancé les grands travaux urbanistiques, avant que le phénomène des passages ne resurgisse dans le centre, là où la densité commerciale est la plus forte. Si la Ville elle-même finance la construction du passage des Postes (1875) et intervient dans les transactions de la « Société anonyme du quartier Notre-Dame-aux-Neiges » pour la galerie du Parlement (1880), l'ouverture des autres chantiers reste due à la magnanimité des particuliers qui agissent isolément ou se groupent en société.

\*  
\* \*

Un retour aux origines du premier passage construit à Bruxelles en 1820, permet de constater que l'initiative privée commande l'opération financière de base: selon les sources d'archives, un particulier, l'architecte Piau de Bruxelles<sup>7</sup>, procède à l'acquisition d'un terrain situé au 3 rue de la Reine, face au théâtre de la Monnaie. Le 24 septembre 1820, il reçoit l'autorisation d'y ouvrir un passage, destiné à fournir au public du théâtre une sortie immédiate vers la rue de l'Ecuyer.

Les plans de ce monument exigü (25 mètres de long sur 2,50 mètres de large), soumis à l'approbation de Vifquain, ingénieur en chef du dépôt du Waterstad et auteur de la place nouvellement créée autour du théâtre, concernent vraisemblablement les états du côté de cette place. Le dossier contient également un plan plus tardif de la façade rue de l'Ecuyer, daté de 1882.

Une photographie de J. d'Osta, prise avant la destruction du passage en 1967, lors des travaux du métro, révèle un édifice étroit précédé d'un porche et dont l'élévation comporte un rez-de-chaussée aux vitrines comprises entre des pilastres, un entresol et un étage de fenêtres. L'ensemble est surmonté d'une verrière continue à pans inclinés.

<sup>7</sup> A.V.B., T.P. 16.964, Dossier Bakker.

On ne peut que regretter la destruction de ce témoin architectural qui non seulement représentait en Belgique le premier immeuble de rapport conçu sous forme de passage vitré et garni de boutiques mais était également le premier à avoir été ouvert sur le continent, hors de Paris<sup>8</sup>.

Un monde allait séparer ce petit passage-boyau des monumentales galeries (200 mètres de long, 8 mètres de large et 18 mètres de hauteur), élevées dix-sept ans plus tard par l'architecte Cluysenaar grâce à la constitution le 12 juillet 1845 de la « Société anonyme des galeries Saint-Hubert et de leurs embranchements »<sup>9</sup>.

Dès le mois de décembre 1837, le projet des galeries avait été proposé au Conseil de Régence<sup>10</sup>, mais les enjeux mis en cause par la construction de l'édifice étaient tels qu'il fallut attendre neuf années avant le début des travaux : première cassure d'esprit moderne à l'intérieur de l'enceinte médiévale, ces galeries qui devaient relier le Marché-aux-Herbes à la Montagne-aux-Herbes-Potagères, nécessitaient, outre de nombreuses expropriations, la démolition de tout un quartier qui déparait le centre ville le long de la ruelle Saint-Hubert. La substitution d'une voie royale large et dégagée au tissu compact et tortueux dont les masures abritaient tout un peuple misérable, fut une mesure extrêmement impopulaire au départ. Mais la formule de ces galeries, qui établissaient un monopole commercial et formaient un passage obligé entre la Grand-Place et la partie nord de la ville, dépassa le succès escompté. Cluysenaar lui-même en compare la complexité du programme à celle du Palais Royal à Paris<sup>11</sup>.

C'est d'ailleurs de la galerie d'Orléans de Paris, modèle d'architecture néo-classique élevée par l'architecte Fontaine pour le duc d'Orléans, de 1819 à 1831, qu'est généralement rapproché l'élégant rez-de-chaussée des galeries Saint-Hubert. Large de 9,30 mètres et couverte d'un berceau vitré, cette galerie privée à arcades, différait de la plupart des galeries parisiennes comportant une verrière à deux versants. La grande innovation de l'architecte belge est l'élévation à trois étages qui donne aux galeries de Bruxelles une nouvelle dimension esthétique et architecturale. Ramenée à la superposition des trois ordres, l'ordonnance de leurs façades masque en fait la répartition intérieure des étages. Par la pureté de leur élévation, par leur clarté rigoureuse, celles-ci attestent la sérieuse formation reçue par Cluysenaar chez l'architecte du roi T.F. Suys qui suscita l'intérêt de son élève pour les modèles de la Renaissance italienne.

<sup>8</sup> J.F.GEIST, *op. cit.*, p. 154.

<sup>9</sup> *Société anonyme des galeries Saint-Hubert et de leurs embranchements fondée à Bruxelles par acte passé devant MM. De Donker et Vanderlinden, notaires, le 5 juillet 1845, s.l., s. éd., 8 p.*, trois plans dressés par J.-P. Cluysenaar.

<sup>10</sup> J.-P. CLUYSENAAR, *Projet de communication entre le Marché-aux-Herbes et la Montagne-aux-Herbes Potagères à Bruxelles*, présenté au Conseil de Régence par MM. Ad. Hauman, Brugelmann, Jean de Mot..., s. éd., Bruxelles, 1838, 12 p.

<sup>11</sup> J.F. GEIST, *op. cit.*, pp. 155 et 161.

Cette influence prévaut aussi dans les façades extérieures, rue de la Montagne et rue de l'Ecuyer dont l'architecture évoque inmanquablement celle des « palazzi » italiens du Cinquecento. Quant au plan du passage qui traverse, comme « galerie de la Reine », le bloc de constructions débouchant sur la rue des Bouchers, franchie par un « péristyle », et se continue par la « galerie du Roi », il n'est pas sans rapport avec celui du passage Lemonnier à Liège de Louis Désiré Lemonnier.

Dans les deux cas, la configuration des terrains impose un croisement avec la voirie ancienne. A l'endroit de la « cassure », les deux architectes ont imprimé une légère déviation à leur galerie qui « en présentant les magasins ornés de marbres, de glace et de cuivre, ajoute singulièrement à la beauté de l'ensemble »<sup>12</sup>.

Encore inexistant dans le premier projet de Cluysenaar<sup>13</sup>, un passage dénommé « passage du Prince » apparaît dans le projet de 1845 comme un embranchement secondaire débouchant vers la moitié de sa longueur dans la galerie du Roi.

Un second embranchement qui consistait en un marché couvert et bâti à l'endroit occupé postérieurement par le « Vaudeville », fut également construit. Ce sont les seuls qui aient été acceptés parmi les diverses galeries supplémentaires que l'architecte envisageait<sup>14</sup>.

Avec la galerie Bortier, liaison vitrée établie en 1847 entre la rue de la Madeleine et la nouvelle rue Saint-Jean, Jean-Pierre Cluysenaar s'écarte résolument des principes qui avaient présidé à l'élaboration des galeries Saint-Hubert. Les circonstances, certes, en décidèrent, qui avaient amené son propriétaire Pierre-Louis Bortier à l'envisager comme complément de l'énorme complexe du Marché de la Madeleine. Il souhaitait rentabiliser ainsi le vaste terrain occupé jusque-là par l'Hôpital Saint-Jean pour la construction duquel il avait été fait appel à Cluysenaar<sup>15</sup>.

Avec la façade de la rue Duquesnoy, seul autre reste conservé de l'ensemble du marché, la galerie témoigne de l'évolution rapide du goût de l'architecte, passé de la sobriété des styles néo-classique et néo-renaissance à un éclectisme d'allure très composite. Celui-ci éclate à la fois dans la disparité des styles adoptés pour les trois entrées du complexe marché-galerie, rue Saint-Jean, rue de la Madeleine et rue Duquesnoy<sup>16</sup>, mais également à l'intérieur du passage en arc de cercle où la fantaisie du décor en fonte suit les méandres des rinceaux les plus capricieux.

<sup>12</sup> J.-P. CLUYSENAAR, *Plans dressés par M. Cluysenaar, architecte de deux galeries couvertes à construire à Bruxelles, entre le Marché-aux-Herbes et la Montagne-aux-Herbes Potagères...*, Soc. belge de Librairie, Hauman et Cie, Bruxelles, 1840, 20 p., 3 plans.

<sup>13</sup> (Entériné par l'A.R. du 6 février 1839).

<sup>14</sup> G.-H. DUMONT, *Comment Bruxelles fut dotée des galeries Saint-Hubert*, in : *Les cahiers léopoldiens*, série II, n° 9, 1961, p. 82.

<sup>15</sup> *Bulletin Communal de la Ville de Bruxelles*, séance du 13 février 1847.

<sup>16</sup> A.V.B., P.P. 938 5/5.

Il est à souligner que cette galerie commerciale que l'on pouvait emprunter indifféremment pour aller rue Saint-Jean ou se rendre à l'étage supérieur du marché, fonctionnait avec des accès et un horaire distincts de ce dernier. (Fig. 2).

L'histoire a confirmé la viabilité de ce passage qui s'est vu en 1974 l'objet d'une restauration complète effectuée par les frères Mignot<sup>17</sup>, alors que l'audacieuse structure métallique du Marché de la Madeleine cédait la place à la salle moderne du même nom réaménagée avant l'exposition de 1958.

Communément désignée sous le nom de galerie Hirsch par les trois générations de Bruxellois qui fréquentèrent les grands magasins de ce nom, la galerie du Commerce est le premier passage public ouvert après la percée des boulevards centraux dans le nouveau quartier de la place de Brouckère et de la « Longue rue Neuve ». (Fig. 7).

S'il était destiné à fournir un dégagement important à cette rue alors encombrée par la circulation, ce passage se rattache aussi historiquement à la place des Martyrs, d'allure très fermée, dans laquelle il était censé introduire quelque animation<sup>18</sup>.

Les plans, dressés par l'architecte E. Legraive et l'ingénieur Stasseyns reçurent l'approbation du Conseil Communal du 12 juin et du 7 avril 1871, avant l'édification sur les terrains du comte de Grünne<sup>19</sup>.

Le tracé initial proche de la forme d'une croix, devait relier des rues parallèles assez éloignées : la rue Neuve à la rue d'Argent ; la place des Martyrs à la rue Fossé-aux-Loups, mais ce dernier embranchement ne fut jamais entrepris.

Ornée de caryatides sculptées en 1887 par Auguste Van de Kerkhove et pourvue d'une magnifique verrière avec deux rotondes à calottes superposées (fig. 5), cette galerie à trois niveaux (large de 6,50 mètres, haute de 12 mètres)<sup>20</sup>, ne subsiste plus que très partiellement dans les deux bras qui relient la place des Martyrs à la rue d'Argent. Seules quelques vitrines prises dans des encadrements de bois simulant des pilastres à fûts cannelés et quelques entrées d'appartement rehaussées d'une décoration stucquée de style Empire, rappellent un ensemble sauvagement détruit en 1964, après rachat par une firme hollandaise et une entreprise de magasins à rayons multiples.

Un sort encore moins enviable allait condamner presque à sa naissance le passage des Postes qui, malgré un financement assumé par la Ville elle-même, ne remplit jamais sa fonction.

La façade, élevée au 6-8, boulevard Anspach par l'architecte Louis de Curte en 1875, avait été primée au second concours organisé par la bourgmest-

<sup>17</sup> Pour plus de renseignements au sujet de cette restauration voir : M.-F. WILLAUMEZ, *Les passages-galeries, à Bruxelles, du XIX<sup>e</sup> siècle*, mémoire présenté à l'U.L.B., 1980-1981, pp. 117-121.

<sup>18</sup> *Bulletin Communal*, séance du 16 octobre 1871.

<sup>19</sup> *Galerie du Commerce, A.V.B.*, T.P. 21.796 et 6.681.

<sup>20</sup> *Bulletin Communal*, séance du 6 novembre 1871.

# MARCHE DE LA MADELEINE.

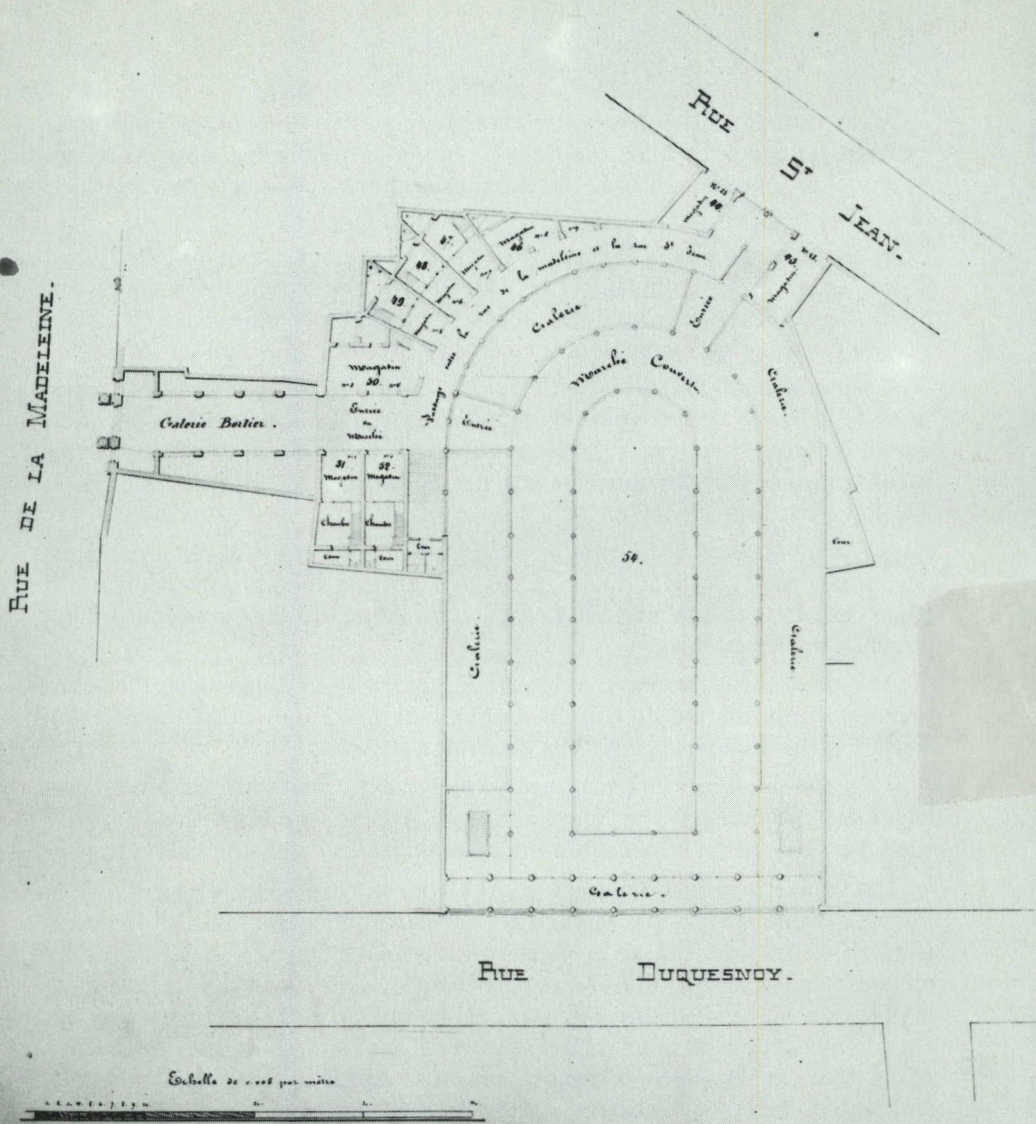


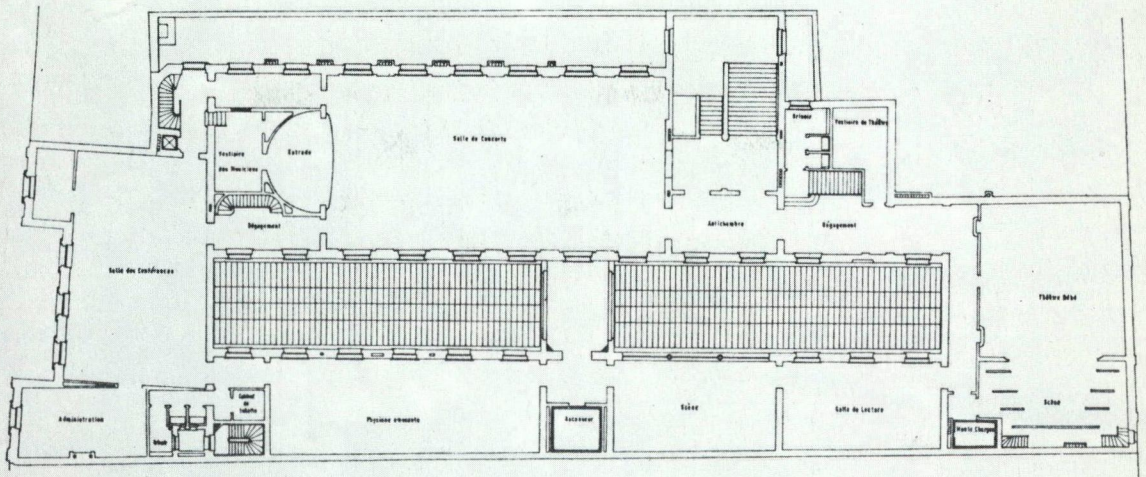
Fig. 2. Plan du Marché de la Madeleine et de la galerie Bortier. Architecte: Jean-Pierre Cluysenaar. Extrait de l'ouvrage de Dero-Becker. (Bibliothèque Royale, Bruxelles)

tre Anspach pour accélérer les constructions le long du nouveau boulevard central<sup>21</sup>.

Le passage lui-même, entrepris avant l'érection de l'Hôtel des Postes et Télégraphes dans la cour duquel il devait aboutir, place de la Monnaie, avait reçu le dénomination de « passage des postes »<sup>22</sup>. Un théâtre, le Théâtre de

<sup>21</sup> E. RICCARDI, *La création des boulevards centraux à Bruxelles*, mémoire de licence présenté à l'U.L.B., 1979-1980, pp. 37-38 et 72.

<sup>22</sup> *Bulletin Communal*, séance du 4 octobre 1877.



92 Grundriß 2. OG

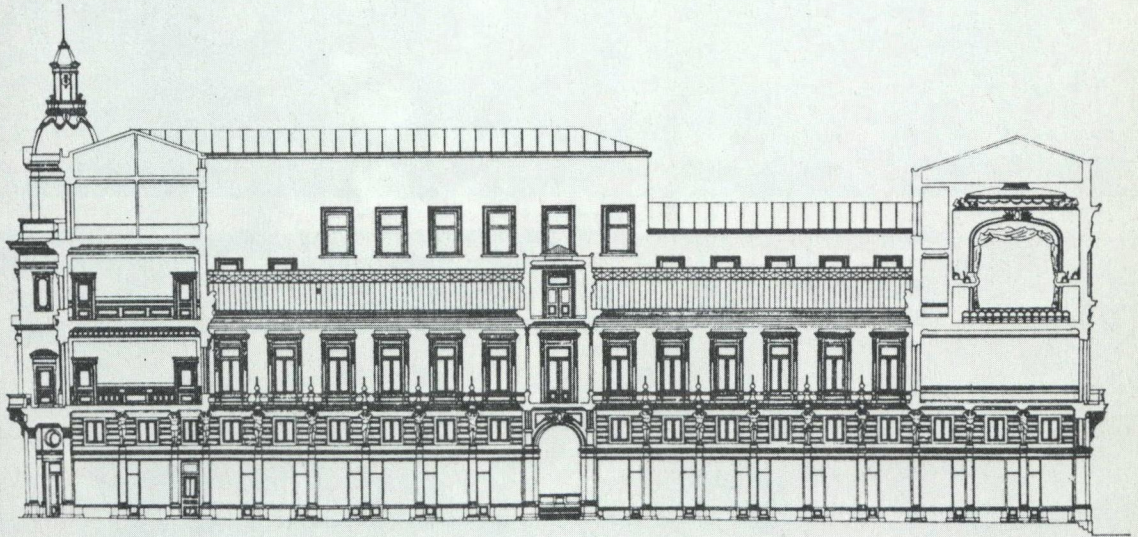


Fig. 3. Musée et passage du Nord. Plan du 2<sup>e</sup> étage et coupe. Architecte : H. Rieck. (Cl. J.F. Geist)

Verre y avait été inauguré en 1878. Cependant, un conflit s'éleva entre la Ville et le propriétaire d'un terrain de fond, à la suite duquel ce dernier fit bâtir une salle de spectacle qui obtura le passage vers la future poste. Une photo (fig. 6) restitue l'immense façade écran qui masquait l'intérieur de la galerie, détruite en 1967 pour faire place au nouveau complexe Grand-Poste et Cité Administrative.

Postérieure de trente ans aux deux galeries de Cluysenaar, la façade est un témoin avancé de l'évolution de l'éclectisme, à ce stade où la déstructuration du langage classique est systématique et où les emprunts vont jusqu'à puiser dans le répertoire de l'art oriental.



Fig. 4. Passage du Nord. Intérieur. Etat ancien.

Fig. 5. Galerie du Commerce. Intérieur avant démolition.

(Cl. A. C. I., Bruxelles)

(Cl. J. d'Osra)

Quant au « Musée et Passage du Nord » dont les travaux furent exécutés avec une rapidité particulière sous la direction de l'architecte H. Rieck<sup>23</sup>, l'emploi au lieu de la pierre, d'un enduit composé de ciment de Portland et de sable du Rhin appliqué « à la méthode viennoise », y marque les progrès de la révolution industrielle<sup>24</sup>. D'une complexité spatiale rare, ce monument, à situer en importance après les galeries Saint-Hubert, assumait autrefois une fonction muséale et culturelle qui en firent un facteur d'animation de la vie bruxelloise. Ses bâtiments regroupaient en effet au-dessus du rez-de-chaussée commercial de la galerie, des salles qui furent notamment le siège du théâtre et du musée du Nord et, à partir du 21 mai 1881, du musée Castan, célèbre par ses personnages de cire. La valeur spéculative du projet qui établissait une communication directe entre la rue Neuve et le boulevard du Nord tout en constituant une prolongation naturelle de la galerie du Commerce, justifie la grandeur de vues de l'architecte dont les plans concentrèrent sur un espace restreint de 1640 mètres carré un très grand nombre d'installations diverses<sup>25-26</sup>. (Fig. 3). Elle justifie également le luxe déployé à l'intérieur de l'espace très court de la galerie (5,69 mètres de large sur 69 mètres de long), rehaussée de trente-deux caryatides et dont les pilastres s'ornaient de miroirs aux effets récurrents. (Fig. 4).

Les revues de l'époque boudèrent pourtant cette nouvelle construction représentative du type « rue-galerie » et où le progrès dans la fabrication des verrières se mesurait à l'utilisation du verre courbe.

La situation du passage entre l'Hôtel Métropole et la maison primée d'Henri Beyaert « Hier is in der Kater en de Kat », joua en défaveur du monument, entièrement passé sous silence par la revue « l'Emulation ». Voici en quels termes la « Revue de l'Architecture en Belgique » de César Daly fustige ses façades d'une composition effectivement assez lourde : « Un peu plus loin, avant d'arriver à la place de Brouckère, le passage du Nord étale brutalement ses formes grossièrement tourmentées et les saillies outrées de ses cordons et de ses corniches, qui viennent masquer malencontreusement la petite maison du Chat, cette perle de nos boulevards »<sup>27</sup>.

Malgré la modernisation actuelle qui a rompu le rythme des travées du rez-de-chaussée, cette galerie et les salles du musée sont entièrement conservées. Ce qui n'est pas le cas de la galerie du Parlement, démolie vers les années

<sup>23</sup> (Début des fondations le 1<sup>er</sup> août 1881 ; dénomination de la voie publique sous l'appellation de « passage du Nord » le 14 février 1882 ; prise de possession des locaux par le public le 27 mai 1882.)

<sup>24</sup> C'est une société, la « Société Anonyme du Musée et Passage du Nord » qui fut à l'origine de l'opération financière de base, celle qui permettait de souscrire à l'achat des 9.500 actions formant le capital de la société.

<sup>25</sup> *A. V. B.*, T. P. 6.139.

<sup>26</sup> *Chronique des Travaux Publics, de la Finance, du Commerce et de l'Industrie*, n° 21, 22 mai 1881.

<sup>27</sup> Extrait d'un article de César Daly cité par *l'Emulation*, publication mensuelle de la S.C.A.B., 1886, col. 169-172.





Fig. 6. Passage des Postes. Façade, boulevard Anspach, avant démolition.  
(Cl. J. d'Osta)



Fig. 7. Passage du Nord. Façade, rue Neuve. (Gravure tirée de l'ouvrage de Louis Hymans).

soixante par la Ville qui souhaitait assurer son remplacement par un passage public plus moderne.

L'établissement d'un lien entre le Bain Royal et l'Eden-Théâtre et d'un dégagement pour le Cirque Royal, fut à l'origine de l'ouverture de cette galerie dont il faut envisager l'implantation dans le contexte de restructuration du quartier Notre-Dame-aux-Neiges.

Construite sur des plans de l'ingénieur Emilien Thomas, approuvés le 23 juin 1880<sup>28</sup>, cette galerie, surmontée d'une verrière en berceau, tranchait par son dépouillement sur le style débridé d'autres passages. Caractère imputable peut-être à certaines restrictions financières dues au mode particulier de son financement.

Au terme de cette étude, il est possible d'établir quelques conclusions qui à la fois distinguent les galeries bruxelloises sur le plan international et mettent l'accent sur certains caractères qui leur sont spécifiques.

Il faut d'abord souligner le fait qu'en Belgique, les galeries Saint-Hubert représentent par leurs dimensions le point le plus audacieux de l'évolution spatiale de cette architecture. Construites à un moment où une conjoncture exceptionnelle rassemblait les conditions favorables à leur création, on conçoit qu'elles n'aient pu par la suite, susciter d'émule de leur taille dans notre pays. Ce qui caractérise, au contraire, les autres galeries face à ce prototype, c'est, outre l'abandon de la pureté classique, la réduction de la monumentalité.

Aussi, ne vit-on jamais en Belgique, les passages évoluer dans le sens de ce gigantisme européen manifesté essentiellement en Angleterre en même temps que la métallisation de l'ossature. En regard de nombreux passages parisiens, les galeries de Bruxelles marquent cependant pour la plupart, une phase ultérieure de l'évolution en accentuant le mimétisme avec le verticalisme de la rue. Exception faite du passage de la Monnaie, de la galerie Bortier et du passage du Prince, leurs verrières sont courbes et à deux niveaux.

Le travail du métal, très dépouillé, exclut les ajouts tels que coursives, traverses, passerelles, à la mode dans certains pays. Les tracés des voies sont simples. Les façades qui constituent les bâtiments d'entrée sont toujours axées et peuvent, soit atteindre à la monumentalité, soit s'intégrer discrètement parmi les façades voisines.

Si l'on considère ensuite le phénomène du passage du point de vue de son insertion urbaine à Bruxelles, on ne peut qu'être frappé par la concentration manifeste des galeries au cœur de la ville où, les plans le révèlent, bien d'autres projets étaient en cours<sup>29</sup>. Qu'il s'agisse de multiplier les ramifications autour des passages existants ou d'en tracer de nouveaux, l'ingérence des pouvoirs

<sup>28</sup> *Bulletin Communal*, 1880, t. I, séance du 12 juillet.

<sup>29</sup> M.-F. WILLAUMEZ, *op. cit.*, pp. 156-157.

publics qui regroupaient les sections des Travaux Publics, des Finances, du Conseil d'Hygiène, et du Conseil Communal a certainement freiné le développement d'un phénomène appelé à prendre des proportions plus vastes.

Ce sont en effet les agents de l'Etat qui, avant l'ouverture d'une galerie, délivraient les permis de bâtir, autorisaient les expropriations, fixaient les normes d'hygiène et d'éclairage, contrôlaient les alignements, imposaient matériaux et dimensions là où l'exigeait le contexte urbain, quand ils n'allaient pas jusqu'à s'assurer l'assiette publique de la voie.

Les passages construits avec leur assentiment participent tous de la complexité structurale des îlots sans constituer des bâtiments isolables.

Dans le cas du passage de la Monnaie et de la galerie du Commerce, s'exprime la volonté d'ouvrir des espaces fermés. Mais les galeries bruxelloises restent, dans leur ensemble, l'expression d'initiatives privées et isolées et ne correspondent ni à un plan général de structuration ni à une vision urbanistique précise.

ENTRE BOCCACE ET GIOTTO  
LE « DECAMERÒN » DE P.P. PASOLINI

FABIEN S. GERARD

Il est, au sein de l'œuvre cinématographique de Pier Paolo Pasolini, une figure privilégiée qui, dès la sortie de son film *il Decameròn*, en 1971, éveilla notre fascination d'une manière particulière. Du fait, tout d'abord, qu'elle soit censée se rattacher à la personnalité d'un Maître incontesté de la peinture occidentale s'il en fut, à savoir Giotto di Bondone ; du fait aussi que le poète-cinéaste lui ait prêté ses propres traits, suscitant par ce geste une identification dont il semble dès lors impossible de faire abstraction. C'est donc sous le signe de ce rapprochement idéal — lequel ne saurait être tout à fait fortuit dans le chef d'un artiste formé à l'école du grand Roberto Longhi<sup>1</sup> —, qu'il nous a paru utile d'amorcer une analyse approfondie des sources de ce film qui demeure, certes, parmi les plus célèbres de son réalisateur, mais également parmi les plus mal compris.

Ecrit par Boccace au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, le *Décameron* est aujourd'hui unanimement tenu pour le chef-d'œuvre inaugural de la prose italienne. L'ouvrage se compose, comme chacun le sait, d'une centaine de nouvelles, issues pour la plupart de la tradition orale, que l'écrivain élaborera selon une ordonnance plus ou moins rigoureuse, prenant pour prétexte anecdotique, l'escapade imaginaire d'un petit groupe de jeunes gens — sept filles et trois garçons — au cours de la grande épidémie de peste qui ravagea la cité de Florence, en 1348.

<sup>1</sup> Etudiant en Lettres et en Histoire de l'Art à l'Université de Bologne, PPP (= P.P. Pasolini) entra pour la première fois en contact avec le futur fondateur de la revue *Paragone* à la fin des années trente, préparant par ailleurs, à cette époque, sous sa direction, un mémoire consacré à l'œuvre peint de Carrà, De Pisis et Morandi. On lira avec profit le beau témoignage que lui consacra son disciple au moment de la sortie de l'anthologie posthume *Da Cimabue a Morandi*, en 1973 (voir *Descrizioni di Descrizioni*, Turin, Einaudi, 1979, pp. 252-55).

Retranchés à l'abri d'un château de la campagne environnante, et désireux de veiller à leur détente autant qu'à leur salut, les réfugiés s'engagent à faire chacun, en l'espace de dix jours<sup>2</sup>, le récit de dix édifiantes aventures, dont l'ensemble constitue en soi le miroir vivant de toute une époque, en filigrane des aspects souvent comiques ou licencieux duquel se devine, teintée de mélancolie, l'image d'une éternelle vérité humaine.

Différence notable en regard du texte original, la volonté explicite de Pasolini, de substituer au décor toscan de Boccace, les touffeurs lumineuses de la province campanienne. Par ce choix significatif, loin de représenter quelque illustration hâtive ou complaisante, la démarche du cinéaste entend s'inscrire au niveau d'une véritable lecture *critique* de l'illustre recueil médiéval.

Il convient avant tout de garder à l'esprit qu'au moment où Pasolini entreprend la réalisation de son *Decameròn*, en 1970, le réalisateur se trouve plongé au cœur d'une réflexion théorique en fonction de laquelle, à l'issue d'une phase expressive caractérisée par une expérimentation allégorique toujours plus complexe, celui-ci ressent soudain l'impérieuse nécessité de renouer, par-delà *Teorema*, *Porcile* et *Medea*, avec les sources « épiques » et « nationales-populaires » qui, dix ans plus tôt, avaient fait le prix de ses premiers pas dans le monde du cinéma, à l'époque d'*Accattone*, *Mamma Roma* ou *il Vangelo secondo Matteo*.

En réaction contre l'emprise irrésistible des valeurs exclusives de la civilisation occidentale — dans laquelle, en visionnaire, le poète n'hésite pas à déceler l'incarnation du système totalitaire le plus insidieux, le plus accompli jamais imaginé par l'homme<sup>3</sup> —, Pasolini ambitionne de juguler son pessimisme devenu généralisé, en élaborant une vaste trilogie, *la Trilogia della Vita*, qui devrait lui permettre de célébrer une dernière fois cette plèbe paysanne et artisanale millénaire, dont fut encore illuminée sa propre jeunesse.

Au gré des multiples épisodes qui font la trame du *Decameròn*, bientôt suivi des *Canterbury Tales* (1972) et des *Mille e Una Notte* (1974), arpentant sans relâche l'Italie méridionale d'abord, puis la campagne anglaise, enfin le Yémen, le Népal et l'Iran — toujours plus loin des grands centres industriels —, le cinéaste et son équipe poursuivront leur quête des ultimes oasis « barbares », bien décidés à contester globalement les idéaux suicidaires de la société moderne, par l'affirmation de la pureté ontologique inhérente au monde archaïque.

<sup>2</sup> En imposant avec insistance la forme apocopée de *Decameròn*, en lieu et place du moderne *Decamerone*, PPP, dans ce constant souci d'archaïsme que nous lui connaissons, ne manque pas de rappeler l'étymologie originale du titre de Boccace, forgé à partir du grec ancien *deka* + *hémérai*, qui, précisément, exprime l'idée d'une période de « dix jours »...

<sup>3</sup> La production filmée de PPP est indissociable de ses activités parallèles d'écrivain et de polémiste. La lecture des articles rassemblés, en 1975, sous le titre générique d'*Ecrits Corsaires*, s'avère à cet égard indispensable pour quiconque voudrait cerner le contexte éthique de la création de la *Trilogia* pasolinienne.

Voyager, pour Pasolini, comme pour son ami l'écrivain Alberto Moravia, c'est se déplacer non seulement dans l'espace, mais, plus encore, dans le temps. Sur la base du même principe ayant déjà présidé au tournage du *Vangelo* dans l'extrême sud de l'Italie, d'*Edipo Re* aux confins du désert maghrébin, ou de l'*Orestide* en Afrique noire, la transplantation du *Decamerò*n, de Florence à Naples, répond à des visées très précises, de nature aussi bien idéologique qu'esthétique.

Mieux que toute « reconstitution », vouée d'emblée à l'échec en raison d'inévitables artifices, la règle *analogique* intuitivement mise au point par Pasolini, offre l'inestimable avantage de traduire toute l'authenticité existentielle d'une époque révolue, en pénétrant, caméra au poing, dans l'enceinte des rares bastions restés insoumis, du moins jusqu'à ce jour, à la tyrannie de l'Histoire.

Dans cet ordre d'idée, l'explosion de liberté profane propre à la bourgeoisie naissante glorifiée par Boccace, ne pouvait trouver d'équivalent plus judicieux que dans le petit peuple parthénopéen, qui, semble-t-il, a si bien réussi à préserver l'essentiel de ses racines culturelles face à la « pollution »<sup>4</sup>, au « génocide »<sup>5</sup> consumériste des dernières décennies... Telle une antique Pompéi qui aurait traversé les âges sans dommage, seule cette communauté « païenne », quasi « préhistorique » même<sup>6</sup> apparaissait dès lors en mesure de suggérer avec la verve, l'insouciance, la spontanéité requises, une exaltation de la vie physique à peine délivrée des carcans moraux imposés par le mysticisme outrancier de l'Eglise médiévale<sup>7</sup>.

Les mêmes critères éclairent en outre le choix d'interprètes du cru (en grande partie des non-professionnels, retenus pour ce que leur physionomie est susceptible de suggérer à leur insu), ainsi que, à l'échelon sonore, le recours aux accents dialectaux et aux mélodies vernaculaires : en ces temps de nivellement concerté, autant de données *particularistes* s'inscrivant en faux, dans l'esprit de Pasolini, contre « l'*establishment* romain », et, sur un plan général, contre « la Nouvelle Italie du néo-capitalisme et de la télévision »<sup>8</sup>.

Confronté aux quelque cent nouvelles de Boccace, d'entrée de jeu, le réalisateur se trouve contraint d'opérer une sélection drastique du matériau littéraire à sa disposition, avec pour guide principal, le plaisir subjectif qu'il prit lui-même à cette lecture, doublé d'une attention particulière à l'égard des récits originellement situés dans le *Mezzogiorno*.

<sup>4</sup> Voir PPP, *Volgar' Eloquio*, Naples, Athena, 1976, p. 77.

<sup>5</sup> Voir PPP, *Il « Genocidio »*, in : *Scritti Corsari*, Milan, Garzanti, 1975, pp. 281-87 ; trad. fr. in : *Ecrits Corsaires*, Paris, Flammarion, 1976, pp. 260-66.

<sup>6</sup> PPP à Dario BELLEZZA, *Io e Boccaccio*, in : *L'Espresso*, Rome, 22 novembre 1970.

<sup>7</sup> Pour une analyse générale du contexte historique de l'œuvre de Boccace, notamment par rapport à la production de Dante et de Pétrarque, voir Francesco DE SANCTIS, *Storia della Letteratura Italiana*, Milan, Mondadori, 1961, pp. 199-243.

<sup>8</sup> PPP à Dario BELLEZZA, *loc. cit.*

Tout en demeurant attaché au principe choral sur lequel se fonde le livre, Pasolini tient cependant à esquiver au maximum la présence abusivement mécanique des différents narrateurs, au profit d'une structure organique originale, plus en accord avec ses conceptions d'écriture personnelles. Une dizaine de nouvelles se partagent ainsi la faveur du cinéaste, regroupées en deux blocs autonomes, correspondant aux deux *tempi* qui déterminent, avec des bonheurs divers, l'intégralité de la distribution cinématographique en vigueur dans la péninsule<sup>9</sup>.

Pour séduisantes qu'elles soient, la plupart des réalisations pasolinienne ne manquent pourtant pas de déconcerter le public non averti, tant du point de vue du contenu que de la forme, et, en l'occurrence, une vision superficielle de ce *Decameròn* pourrait, à tort, laisser l'impression d'une fantaisie aux accents grivois, parfois singulièrement décousue.

La première partie du film comprend, en fait, quatre épisodes distincts, dont le principal, inspiré du *Génie du christianisme* [I, 1]<sup>10</sup>, sert de fil conducteur aux trois autres grâce à son développement fragmenté ; le meneur de jeu en est un fieffé brigand du nom de Ciappelletto, qui mourra sanctifié à la suite d'une confession abusive (fig. 1). *Les Parfums de Naples* [II, 5], *le Sérail du muet* [III, 1] et *la Fortune du pot* [VII, 2] complètent cet ensemble initial. Ajoutons toutefois que, enchâssé dans une des liaisons imaginées par Pasolini, le conte de *la Religieuse* [IX, 2], introduisant avec discrétion *le Sérail du muet*, fait l'objet d'une rapide narration en discours direct, par l'intermédiaire d'un vénérable bonimenteur des rues, dans lequel on peut reconnaître les traits de certain Coppo Di Borghese, évoqué en d'autres lieux dans l'ouvrage [V, 9]<sup>11</sup>.

Liée de manière plus évidente à notre point de départ, la seconde moitié du film, en revanche, s'organise tout entière autour de la figure problématique d'un peintre giottesque, destinée à faire pendant à celle de Ciappelletto (fig. 2).

Un coup d'œil au texte original nous rappelle que la cinquième nouvelle de la sixième Journée, intitulée *la Poêle se moque du chaudron*, met précisément

<sup>9</sup> Il faut savoir qu'en Italie, toute séance cinématographique prévoit un entracte obligatoire, et ce, quel que soit le minutage du film projeté. Afin d'éviter les désagréments d'une interruption arbitraire de l'action, souvent les metteurs en scène transalpins tiennent compte de cet impératif au niveau du montage, partageant eux-mêmes leur film en un *primo* et un *secondo tempo*.

<sup>10</sup> En ce qui concerne nos renvois au texte de Boccace, nous avons choisi de nous reporter à la traduction du professeur Jean BOURCIEZ, de la Faculté des Lettres de Montpellier (Paris, Garnier Frères, 1967). Les titres des nouvelles précédant chaque référence, sont ceux spécialement établis pour cette édition, et n'interviennent ici qu'à titre indicatif.

<sup>11</sup> Une étude exhaustive des questions structurelles proprement dites du film, nous entraînerait bien au-delà des limites initiales de notre propos. Aussi renverrons-nous les lecteurs intéressés à la remarquable analyse de Jean SEMOLUÉ, *Après « Le Décaméron » et « Les Contes de Canterbury »*, réflexions sur le récit chez Pasolini, publiée in : Pier Paolo Pasolini — un « cinéma de poésie », n° 112-114 des *Etudes Cinématographiques*, Paris, 1977, pp. 127-171.

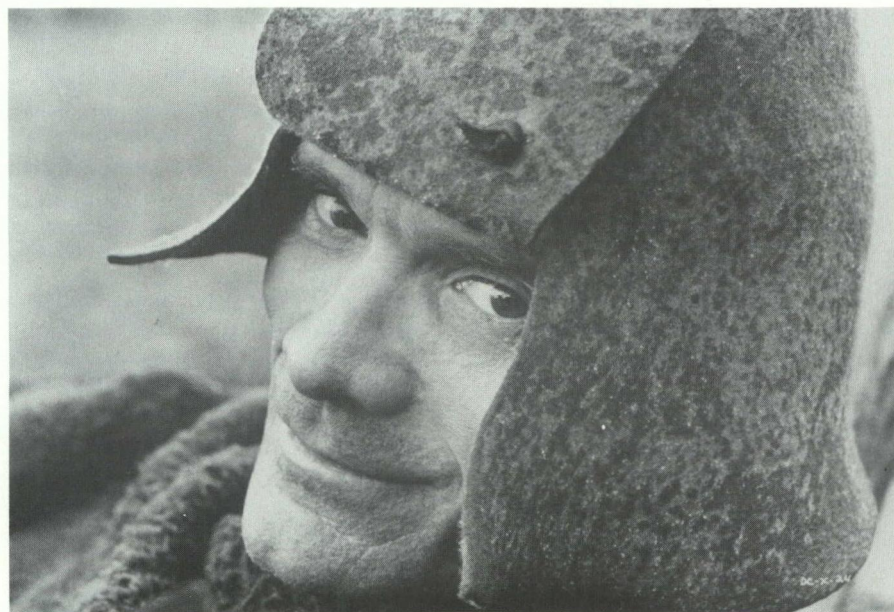


Fig. 1. L'acteur Franco Citti (à droite) interprète le brigand Ciappelletto [I, 1], dans la première partie du *Decameròn* de P.P. Pasolini. (Cl. Artistes Associés)

Fig. 2. Le réalisateur prête ses traits à un peintre giottesque [VI, 5], dans la seconde partie de son film. (Cl. Artistes Associés)



en scène un protagoniste qui n'est autre que le prestigieux Giotto en personne... Voyageant de concert avec un voisin, l'avocat Forese, le peintre regagne Florence après avoir visité ses terres de Mugello, lorsque soudain, en rase campagne, un orage oblige les deux hommes à se réfugier sous l'abri précaire d'un laboureur, et, afin de pouvoir sans tarder reprendre la route, l'un et l'autre s'équipent de frusques grossières ramassées sur place. Amusé par l'aspect pour le moins piteux de son compagnon, mal vêtu et crotté de la tête aux pieds, Forese remarque alors en s'esclaffant qu'aucun étranger le croisant dans pareille tenue, n'imaginerait avoir affaire au « plus grand peintre du monde ». Et celui-ci de répondre du tac au tac à l'impudent persifleur, guère mieux accoutré, qu'on ne croirait pas davantage s'adresser au « plus docte juriste de la région » !

Au départ de cette brève et plaisante anecdote, Pasolini va pratiquer une extrapolation grâce à laquelle, un peu à la manière de Tarkovski dans son admirable *Andréï Roublev* (1969), il pourra judicieusement relier les quatre derniers volets parachevant son adaptation<sup>12</sup>. Et bien que l'ultime répartition du conte soit ici remplacée par un éclat de rire collectif — pirouette qui confère à la scène une chute un rien abrupte, mais d'une empreinte stylistique identifiable entre mille ! —, la suite de l'épisode réserve un développement particulièrement bienvenu.

L'action se déroule désormais aux portes de Naples, ainsi que le suggère le dialogue entamé avec le laboureur, dont le nom, *Gennaro*, renvoie explicitement à saint *Janvier*, patron tutélaire de la cité. Répondant à l'invitation de la Congrégation de sainte Claire, l'artiste vient en fait réaliser une fresque destinée à orner les murs de l'église Santa Chiara<sup>13</sup>. Aussi le retrouvons-nous au moment précis où ses commanditaires l'accueillent en grande pompe sur le parvis, tandis qu'à l'intérieur de la nef, un groupe d'assistants s'occupe déjà d'installer les échafaudages, sous l'œil intrigué des quelques moines et d'enfants en haillons.

La paroi aussitôt recouverte de sa première couche de chaux, l'*arriccio* n'aura bientôt plus qu'à attendre l'inspiration du maître pour s'animer, jour après jour, de ces silhouettes si proches de la « perfection » qu'aux yeux des contemporains, copies et modèles iront jusqu'à se confondre, disait-on, en une seule réalité visuelle<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Ce qui porte à neuf le nombre des nouvelles illustrées dans le film. Il convient de préciser que deux autres épisodes également tournés par PPP, *un Bon petit diable* [III, 10] et *le Passé* [IV, 8], ont malheureusement dû être écartés lors du montage définitif, pour des raisons d'équilibre général. Les puristes auront noté que la narration en discours direct de *la Religieuse*, rétablit en quelque sorte la structure « décimale » voulue par Boccace !

<sup>13</sup> On notera, pour la précision archéologique, que l'église S. Chiara « réinventée » par PPP, est un composé de la cathédrale de Caserta Vecchia pour l'extérieur, et de l'abbaye de Fossanova pour l'intérieur.

<sup>14</sup> BOCCACE, *Le Décaméron* [VI, 5].

Entre-temps, voici le Giotto pasolinien qui déambule au milieu de la foule du marché matinal, attentif à tous et chacun — bateleurs et paysans, maraîchères et courtisanes, ruffians et boutiquiers —, à l'affût d'un visage, d'un geste, d'un détail vestimentaire susceptibles d'enrichir la corporéité de sa future comédie humaine... Investi des rôles complémentaires de l'illustrateur et du rhapsode, l'artiste cadre ainsi sur place, entre quatre doigts disposés à angle droit, telle jouvencelle que nous allons apprécier sous peu dans *la Cage du rossignol* [V, 4], ou tels badauds traversant plus loin les épisodes du *Basilic* [IV, 5], des *Deux nigauds* [IX, 10] et des *Joyeuses commères* [VII, 10].

Sans que l'ambiguïté latente qui plane sur l'identité réelle du protagoniste, n'entame le plaisir que l'on puisse goûter à la vision du *Decameròn*, quelques éclaircissements complémentaires s'imposent malgré tout quant à ce petit point d'histoire.

Sachons que le scénario de Pasolini prévoyait bien, à l'origine, l'intervention récurrente du personnage de Giotto tout au long de la seconde moitié du film — l'auteur, selon sa méthode coutumière<sup>15</sup>, ayant obtenu, pour incarner cette figure « follement mythique »<sup>16</sup>, la participation exceptionnelle du poète Sandro Penna ; mais c'était là compter sans les caprices légendaires de l'intéressé, bohème impénitent, qui, trois jours avant d'être appelé sur le plateau, devait se rétracter subitement. Pris de court, le réalisateur se tourna aussitôt vers le romancier Paolo Volponi, également pressenti<sup>17</sup>, lequel à son tour lui fera faux bond la veille même du tournage !

En désespoir de cause, et pressé par ses collaborateurs, il ne restait plus dès lors à Pasolini qu'à endosser lui-même les hardes du peintre, conscient des bouleversements implicites d'une telle décision. La perspective globale du film perdait en effet, par la même occasion, son objectivité initiale en faveur d'une très évidente *mise en abyme* ; l'œuvre qui s'annonçait la moins subjective de son auteur, allait soudain s'avérer la plus « agressivement autobiographique »<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> PPP, toujours enclin à choisir ses interprètes pour ce qu'ils expriment inconsciemment, plutôt que pour leur habileté professionnelle, fit ainsi souvent appel à des amis écrivains afin de camper l'une ou l'autre figure de ses films, comme Elsa Morante dans *Accattone*, Paolo Volponi dans *Mamma Roma*, Natalia Ginzburg, Alfonso Gatto, Francesco Leonetti et Enzo Siciliano dans *il Vangelo*, ou encore Giorgio Bassani doublant la voix d'Orson Welles dans *la Ricotta* !

<sup>16</sup> PPP à Dario BELLEZZA, *loc. cit.*

<sup>17</sup> P. Volponi révèle par ailleurs dans un récent témoignage, comment PPP, ayant sollicité une première fois sa participation en vue du rôle du prêtre de *Mamma Roma*, huit ans plus tôt, justifia d'emblée un tel choix par l'affinité de ses traits avec les visages « pleins » typiques de l'art de Giotto. Rien de surprenant, dès lors, à ce que nous retrouvions son nom associé à ce dernier projet — explicitement giottesque celui-ci ! (Voir : Franca FALDINI et Goffredo FOFI, *L'Avventurosa Storia del Cinema Italiano Raccontata dai suoi Protagonisti (1960-1969)*, Milan, Feltrinelli, 1981, p. 237).

<sup>18</sup> Cf. n. 16.

Retouche déterminante dictée par la dimension nouvelle du projet, la métamorphose ironique substituant à Giotto son... « meilleur disciple »<sup>19</sup> ! Il va de soi que pareil subterfuge vise pour l'essentiel à esquisser tout risque de présomption de la part du cinéaste, dont la forte personnalité s'investit naturellement dans cette figure « arbitraire » qui désormais assume le sens *métalinguistique* du film<sup>20</sup>.



Fig. 3. Giotto, *Giudizio Universale*, Padoue, 1305.  
(D'après *L'Opera Completa di Giotto*, Rizzoli, 1966).

Car si Pasolini s'amuse à justifier sa participation active devant la caméra, en insistant sur une hypothétique parenté physique avec le peintre franciscain — « *piccolo e brutto come me* », si l'on en croit la description de Boccace rapportée par le réalisateur<sup>21</sup> —, chacun peut reconnaître dans sa désarmante

<sup>19</sup> Voir découpage in extenso du film, PPP, *Trilogia della Vita*, Bologne, Cappelli, 1975, p. 35.

<sup>20</sup> PPP, Conférence de presse des *Canterbury Tales* au Festival de Berlin 1972, in : *Jeune Cinéma* n° 68, Paris, février 1973, p. 33.

<sup>21</sup> PPP, *Il Decamerone dei guaglioni*, in : *Domenica del Corriere*, Milan, 24 novembre 1970.

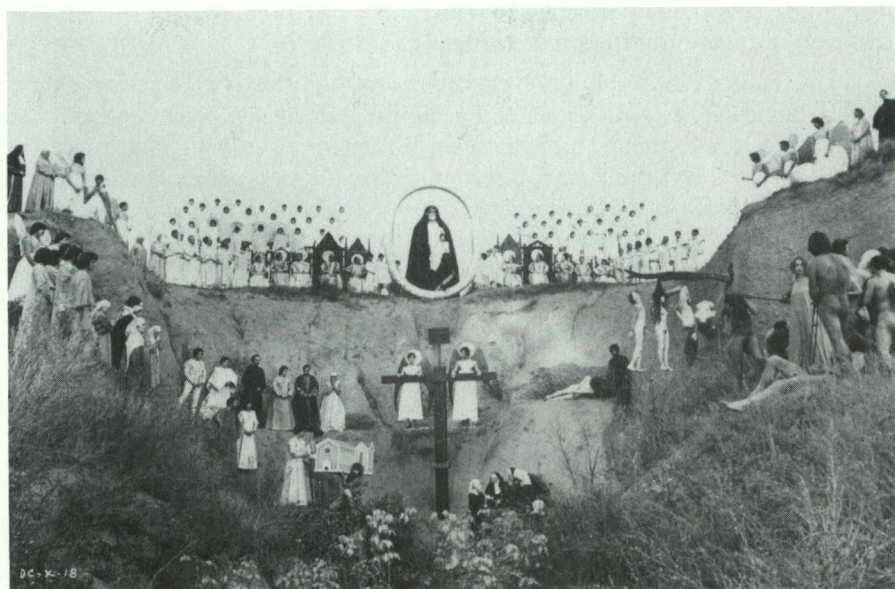


Fig. 4. Vision de l'Enfer et du Paradis, tels que les imagine le peintre, au cours du dernier épisode du *Decameròn*. (Cl. Artistes Associés)

Fig. 5. Détail de la figure centrale : la comédienne Silvana Mangano dans le rôle d'une Vierge en majesté inspirée de la *Madone d'Ognissanti* du Musée des Offices. (Cl. Artistes Associés)

ingénuité, dans son impatience dévorante, dans son intempestive frugalité, des traits de caractère qui lui appartiennent en propre<sup>22</sup>.

La référence giottesque se révèle cependant significative d'une connivence plus intime entre les aspirations de Pasolini et l'art de son prédécesseur<sup>23</sup>. Au travers de cette silhouette emblématique, le metteur en scène trouve l'occasion de matérialiser le rattachement terrien grâce auquel, en démystifiant une vision trop érudite — et souvent desséchée — du passé, il réussit à nous rendre si tangible, si familier, si présent le Trecento de son *Decameròn*, au même titre que, sept siècles auparavant, Giotto lui-même, en rupture avec les canons stylisés de la tradition byzantine, avait emporté l'adhésion de ses contemporains par l'humanisme novateur des fresques « évangeliques » d'Assise et de Padoue.

Mais, en tout état de cause, ce n'est pas tant le fait qu'il s'agisse du Maître ou de son élève qui prime en l'occurrence, que l'idéal esthétique dont se réclame Pasolini, un idéal d'authenticité fondé sur le retour au naturel, fidèle à l'inspiration populaire d'un saint pour lequel on connaît son inclination de longue date<sup>24</sup>.

Plusieurs témoignages précis illustrent en ce sens, et de manière exemplaire, la dette de l'auteur de la *Trilogia della Vita*, non seulement à l'endroit des créations de l'école de Giotto, mais aussi, dans une mesure moindre, de Bruegel l'Ancien — manifestant par là la claire intention de se reporter aux mêmes modèles.

<sup>22</sup> Nous n'en voudrions pour preuve que le savoureux portrait dressé sur le vif par son producteur Franco Rossellini, commentant la célérité de travail peu commune de PPP : « Il arrive à sept heures du matin sur le plateau, tourne une scène après l'autre en improvisant et en inventant de minute en minute, saute le repas, ne s'arrête enfin que quand le soleil est devenu trop bas sur l'horizon pour qu'on puisse encore filmer quoi que ce soit. Parfois même il nous arrive de devoir l'interrompre de force, en lui rappelant que si lui peut se passer de manger, les acteurs, les techniciens et les machinistes ont, eux, besoin de se sustenter ! » (*Pasolini come Giotto*, in : *Epoca*, Milan, 18 octobre 1970).

<sup>23</sup> Sans nous attarder à énumérer ici les nombreux éléments qui permettent de parler de la véritable « passion maniériste » de PPP, déjà développée par ailleurs (voir Marco VALLORA, *Ali dagli occhi impuri*, in : *Lo Scandalo Pasolini*, Studi Monografici di Bianco e Nero n° 23, Rome, avril 1976, pp. 156-204), qu'il suffise de constater comment cette passion va de pair avec une attirance lancinante pour la clareté, la simplicité monumentale des compositions d'un Giotto, comme si le réalisateur, par la frontalité et la symétrie récurrente des cadrages, cherchait constamment à « corriger » les évidentes spéculations intellectuelles de son montage.

<sup>24</sup> On se souvient que c'est à l'occasion d'un séjour au couvent S. Damiano d'Assise, où PPP avait été convié à un débat culturel par la *Pro Civitate Christiana*, que naquit, en 1962, le projet de tirer un film de l'*Évangile* de Matthieu, lequel sera effectivement tourné deux ans plus tard. De même, son œuvre suivante, *Uccellacci e Uccellini* (1966), comprend un long développement médiéval se voulant un corollaire imaginaire à l'épisode franciscain de la « prédication aux oiseaux ». Relevons encore la figure du père dans *Teorema* (1968), dont le dépouillement total, à la fin du film, évoque irrésistiblement la renonciation de François aux biens terrestres, devant l'Évêque Guido.

L'un d'eux, dans un hommage sans détour, consiste en la reconstitution vivante du *Jugement Dernier* de la Chapelle des Scrovegni<sup>25</sup>. Intervenant, en guise de parenthèse, peu avant la fin du film, cette séquence visionnaire interrompt brusquement le fil de l'action au moment où le peccamineux Tingoccio [VII, 10] vient d'entamer, à son insu, un sommeil réparateur d'ores et déjà voué à l'éternité... De son côté, le peintre personnifié par Pasolini, en proie à quelque songe non moins inspiré, s'éveille alors en sursaut — tel un Uccello poursuivi jusqu'au milieu de la nuit par les beautés de la perspective ! — et, redressé sur son séant face au spectateur, se frotte les yeux comme s'il se trouvait placé soudain devant une épiphanie.

Aussitôt s'impose, hiératique, l'image à la fois terrifiante et naïve de l'eschatologie moyenâgeuse, dont presque tous les détails proviennent en droite ligne de la célèbre fresque padouane (figg. 3 et 5). Sous un ciel d'azur, de part et d'autre d'une éclatante mandorle, plusieurs douzaines de chérubins, répartis en trois rangs étagés, surmontent le front des saints et des élus dominant l'abîme. En contrebas, deux anges soutiennent une croix de bois monumentale, au pied de laquelle un couple de patriciens observe la maquette d'une église que leur présente un garçon accroupi. Sur le versant gauche attend la longue file résignée des âmes du Purgatoire, tandis que sur l'autre, armé de fourches et de piques, un bataillon de diables simiesques précipite au plus profond de l'Enfer la masse houleuse des damnés. Au centre de cette scène, trônant à la place communément dévolue au Christ Juge, un plan rapproché de la caméra nous fait découvrir enfin le visage énigmatique d'une Vierge en majesté (fig. 4) — inspirée, en l'espèce, de *la Madone d'Ognissanti* du Musée des Offices —, liberté justifiée par la « napolitanisation » délibérée du film — étant entendu que la population de Naples, par tradition, préfère en toute circonstance invoquer Marie au Seigneur<sup>26</sup> !

En dépit du fait qu'elle n'intervienne jamais qu'au niveau des arrières-plans, il est tout aussi intéressant de relever, à titre de citation picturale, les références de l'œuvre que l'on voit épisodiquement s'élaborer, de la main du Maître, sur les murs de l'église Santa Chiara.

C'est, l'attention éveillée par l'image caractéristique d'une figure tombant, tête la première, du haut d'une tour, que nos recherches nous ont permis d'en retrouver la provenance ; regroupées côte à côte, les fresques montrées de façon fugitive à l'écran, reprennent avec précision, quoique dans un agencement interne nettement plus ramassé en regard des originaux, la suite des *Miracles post-mortem de saint François* située dans le bras droit du transept

<sup>25</sup> L'idée d'une telle visualisation remonte à la conception d'*Uccellacci e Uccellini*, ainsi que l'indique une scène non tournée nous décrivant un « *paradiso dipinto da Giotto* » (*Uccellacci e Uccellini*, Milan, Garzanti, pp. 131-33).

<sup>26</sup> Voir *Giudizio Universale alla napoletana per Pasolini*, in : *L'Unità*, Rome, 7 novembre 1970.

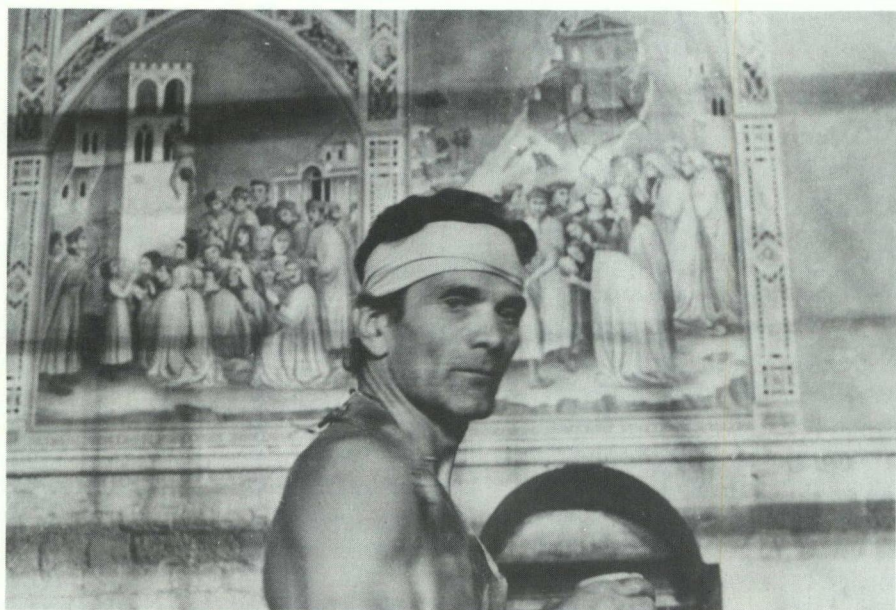


Fig. 6. L'artiste devant une fresque reprenant les grandes lignes des *Miracles post-mortem de saint François*; comparer la scène de gauche avec la fig. 7. (Cl. Artistes Associés)

Fig. 7. Ecole de Giotto, *Miracolo della fanciulla caduta da un verone*, Assise. (D'après *Giotto e i Giotteschi in Assisi*, Canesi, 1969).

de l'église inférieure d'Assise — miracles qui relatent la résurrection de deux enfants des familles Spini et di Suessa, que, d'après la légende, le *Poverello* sauva d'une mort accidentelle (figg. 6 et 7).

Quel que fût le parti pris de Pasolini lors de la mise au point de l'ornementation des lieux, on notera combien son choix s'inscrit parfaitement dans le contexte artistique du temps, puisque le décorateur anonyme du transept en question passe pour être un disciple de Giotto parmi les plus sensibles à l'évolution du Maître<sup>27</sup>. Quant à l'expédition imaginaire de notre peintre en Campanie, elle cadre aussi bien avec l'activité d'un Giotto sexagénaire à la cour de Robert d'Anjou (attestée entre 1328 et 1332), qu'avec la participation effective de plusieurs membres de son atelier à l'embellissement intérieur de Santa Chiara, aujourd'hui perdu pour l'essentiel<sup>28</sup>.

Dernier point concourant au succès de la restitution visuelle de l'univers de Boccace, la touche bruegelienne qui anticipe, en quelque sorte, les *Canterbury Tales* que le cinéaste mettra en scène dès l'année suivante<sup>29</sup>. Cette contribution inattendue de la tradition figurative des Pays-Bas, se limite en fait à deux moments bien déterminés du *Decameròn* de Pasolini, à savoir la vision impromptue intervenant tout juste avant le trépas du brigand Ciappelletto, lors de son exil au-delà des Alpes [I, 1], ainsi que les réjouissances champêtres qui nous font assister, dans l'avant-dernier récit, aux noces de la voisine du candide « compère » Pietro [IX, 10]<sup>30</sup>.

La prémonition macabre de Ciappelletto, en particulier, tranche nettement avec le reste du film ; extraite de la seule séquence tournée en dehors de la région napolitaine — à Bolzano, dans le Haut-Adige, pour être précis —, la scène évoque en cinq ou six plans quasi impressionnistes, suspendus entre le rêve et la réalité, le climat quelque peu brumeux, « inquiétant » même, des contrées du nord, et offre la juxtaposition d'une quinzaine de figures fantastiques, glânées dans *le Combat entre Carnaval et Carême, le Pays de Cocagne*, et autres *Triomphe de la Mort*<sup>31</sup> (fig. 8).

<sup>27</sup> Giovanni PREVITALI parlera d'ailleurs, sans ambiguïté, de son « alter ego » (voir *Giotto e la sua Bottega*, Milan, Fratelli Fabbri Editori, 1967, p. 94) ; Martin GOSBRUCH défendra, de son côté, l'intervention personnelle de Giotto — « à tout le moins dans le dessin » (voir l'ouvrage collectif *Giotto e i Giotteschi in Assisi*, Rome, Canesi & C° Editrice, 1969, p. 133).

<sup>28</sup> Giovanni PREVITALI, *op. cit.*, p. 121.

<sup>29</sup> Plus continental que strictement insulaire, le fond figuratif des *Tales* serait en effet à rechercher de ce côté-ci de la Manche, multipliant les renvois, outre Bruegel, à Bosch, Grünewald, Holbein, Cranach, ainsi qu'aux petits maîtres flamands et français des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles.

<sup>30</sup> Tout en insistant sur la grande fidélité de PPP aux intrigues rapportées par Boccace, on notera comment le réalisateur sait reprendre au vol la moindre suggestion du texte original — en l'occurrence, la voisine simplement décrite comme « une jeune mariée du nom de Carapresa » —, pour développer son récit avec une éloquence toute visuelle (voir aussi : Jean SEMOLUÉ, *loc. cit.*, pp. 164-169).

<sup>31</sup> Voir *Pasolini girerà a Bolzano*, in : *Alto Adige*, Bolzano, 4 octobre 1970.



Au son joyeux et cadencé d'une tarentelle, la fête d'inspiration flamande s'intègre, en revanche, sans le moindre heurt à l'atmosphère générale — signe révélateur de l'harmonie fondamentale qui relie, par-delà les siècles et les frontières, les multiples visages de cette *constante populaire* issue de la nuit des temps, à laquelle le metteur en scène a voulu consacrer, tel l'accomplissement suprême d'une nostalgie rousseauiste, sa bourdonnante trilogie.



Fig. 8. Quelques personnages tirés de l'évocation bruegelienne du conte de Ciappelletto [VI, 5].  
(Cl. Artistes Associés)

Mais à l'issue de cette entreprise placée à l'enseigne d'une irrépressible joie de vivre, conscient de leur caractère utopique autant que des manipulations sordides dont elles ne tardèrent pas à devenir l'enjeu, Pasolini finira par conclure sa démarche sur un constat d'échec qui le poussera à l'« abjuration » de ses trois dernières réalisations<sup>32</sup>.

Son œuvre ultime, *Salò o le 120 Giornate di Sodoma* (1975), transposition moderne des *120 Journées de Sodome* de Sade, présentera, dans une optique à nouveau plus allégorique, l'antithèse historique absolue du *Decameròn*. Dévié de son essence libératrice, l'érotisme insouciant du petit peuple se retrouve ici aliéné, répondant à la mécanique aveugle d'une jouissance qui n'existerait plus qu'à travers la consommation sans scrupule du partenaire. Du soleil de Boccace aux ténèbres du sulfureux Marquis, la trajectoire intellectuelle de Pasolini, au cours des dernières années de sa vie, devait s'achever dans l'image désespérément meurtrie d'une civilisation aux abois.

<sup>32</sup> Voir *Abiura dalla « Trilogia della Vita »*, in : *PPP, Lettere Luterane*, Turin, Einaudi, 1976, pp. 71-76 ; trad. fr. in : F.S. GERARD, *Pasolini ou le Mythe de la Barbarie*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981, pp. 123-126.

# L'ESPACE DE LA PEINTURE JAPONAISE ANALYSE FORMELLE DU GENJI MONOGATARI E-MAKI

M. MATTYS-SOLVEL

## INTRODUCTION

Le roman de Genji est un classique de la littérature japonaise et un chef-d'œuvre de la littérature mondiale. Il fut composé aux environs de l'an 1000 par Murasaki Shikibu, dame d'honneur de l'impératrice.

Le prince Genji, figure centrale du récit, à la fois peintre, poète, musicien, calligraphe et danseur, offre l'image idéale de l'aristocrate Heian<sup>1</sup>, brillant, raffiné et plus soucieux d'élégance que d'éthique. L'époque, pessimiste, ne pouvait cependant engendrer un héros heureux. Genji, comblé par la nature et porté au faîte des honneurs, connaît aussi la disgrâce, l'abandon et la mort de la femme qu'il aime.

Depuis sa création, le roman n'a cessé d'être un thème d'inspiration dans tous les domaines et particulièrement en peinture. Le Genji monogatari e-maki (rouleau peint tiré du roman de Genji), qui fait l'objet de cette étude, est la plus ancienne adaptation illustrée qui nous soit parvenue. Bien que postérieure au roman d'un peu plus d'un siècle (vers 1120-1140), elle naît dans une société dont les traits essentiels se sont peu modifiés : même élégance narcissique, même intransigeance de l'étiquette, même rigidité des codes d'expression et de communication, même bouddhisme ritualisé, amalgamé à un fond diffus de croyances angoissées. Quelques données relatives au climat religieux et social sont indispensables à la compréhension de l'image<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Période Heian (794-1185).

<sup>2</sup> Ouvrages de base :

Terukazu AKIYAMA, *La peinture japonaise*, Skira, Genève, 1977.

Danielle et Vadime ELISSEEFF, *La civilisation japonaise*, Arthaud, Paris, 1974.

Danielle et Vadime ELISSEEFF, *L'art de l'ancien Japon*, Mazenod, Paris, 1980.

Shikibu MURASAKI, *Le dit du Genji*. Traduit du japonais par René SIEFFERT. Publications orientalistes de France, Condé-sur-Noireau, 1978.

Hideo OKUDAIRA, *Narrative Picture-scrolls (Arts of Japan)*, Weatherhill New York/Shibundo-Tokyo, 1973.

## 1. PÉRIODE HEIAN (794-1185)

L'histoire de l'art japonais se présente comme une succession de périodes alternativement dominées par la Chine et fermées à toute immixtion étrangère.

La fin de la préhistoire est marquée au VI<sup>e</sup> siècle par un déferlement d'influences chinoises. Le Japon accueille avec avidité religion, langue, écriture, structures politiques et s'ouvre à toutes les formes d'expression artistiques du continent. L'apport nouveau cependant, s'il masque parfois le substrat autochtone, ne se substitue jamais totalement à lui.

A partir du IX<sup>e</sup> siècle, le modèle chinois perd son attrait et le Japon entre dans une phase isolationniste qui durera jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle. Toute la culture repose à l'époque Heian sur les épaules de quatre à cinq milles nobles qui seuls ont une existence officielle et seuls manient le pinceau. Ce microcosme étanche, privilégié et précieux produira des œuvres de très grande qualité.

Le domaine religieux illustre la complexité des influences subies et leur mode de coexistence.

## 2. DOMAINE RELIGIEUX

Le confucianisme, bien qu'il se superpose à certaines structures claniques nippones reste un acquis de surface. Le bouddhisme par contre, arrivé de Chine par vagues successives imprègne profondément les mentalités.

Mais c'est un bouddhisme très éloigné de ses origines indiennes, amalgamé au taoïsme et éclaté en un éventail de tendances dont certaines assignent une place prépondérante à l'art considéré comme un trait d'union indispensable entre le fidèle et son dieu.

Ces religions issues du continent n'étouffent pas le shinto. Plus qu'une religion, le shinto est une attitude devant l'existence. Ses thèmes centraux sont le respect, la joie et la gratitude vis-à-vis des beautés naturelles, lieux d'élection des dieux (kami) et, en contrepoint, l'horreur de la maladie, de la mort et de la souillure. Ces tendances s'opposent au bouddhisme, à son pessimisme foncier, à son refus du plaisir, à sa conception de la mort acceptée comme une délivrance. Cependant le caractère syncrétique du bouddhisme joint à l'extrême simplicité du shinto (ni Ecritures, ni hiérarchie sacerdotale, ni philosophie spéculative) permettent une harmonisation souple de ces deux tendances.

Ce tableau serait incomplet sans mention des croyances multiples qui interviennent dans la vie courante : le quotidien est régi non seulement par des impératifs astrologiques précis et pesants qui privilégient certaines tranches de temps mais aussi par des interdits de direction qui quadrillent l'espace selon un réseau variable de voies plus ou moins favorables.

La hantise d'adéquation à un espace-temps hétérogène et mouvant est constante. L'individu entretient avec son environnement des liens sans com-

mune mesure avec ce que nous désignons par « sentiment de la nature ». Il entre en résonance avec tout ce qui constitue son cadre de vie y compris les objets les plus modestes. Cette participation frémissante n'est cependant pas vécue dans l'allégresse. La crainte des cataclysmes, liés à la fin du monde que prévoient dans un avenir proche les textes sacrés, pèse sur les esprits.

Le ton de l'époque est rendu par l'expression « mono no aware » qui revient à tout propos dans le roman. Elle pourrait se traduire par « les larmes des choses » et correspond à la perception d'un rapport privilégié entre beauté et tristesse. L'amorce du déclin, l'annonce de la flétrissure recèlent une forme de beauté subtile perceptible seulement par l'homme de qualité. Le désespoir est le lot commun. Mais la cour de Kyoto l'appriivoise et l'éduque. Il s'y fait pierre de touche de la sensibilité, chatoisement languide perçu dans un sentiment de connivence élitiste.

### 3. STATUT DE LA FEMME

Le statut de la femme à cette époque, très particulier, appelle lui aussi quelques commentaires. Il est satisfaisant si l'on s'en tient à des normes japonaises : bien que sa liberté d'action et de mouvement demeure très restreinte, la femme peut en principe hériter et gérer ses avoirs. Mais c'est dans le domaine culturel que s'affirme son rôle spécifique depuis la mise au point d'un système de transcription syllabique de la langue japonaise dont l'apprentissage est beaucoup plus rapide que celui des caractères idéographiques chinois. Ceux-ci continuent d'être l'écriture de prestige et l'apanage des hommes mais les femmes dont la formation classique (c'est-à-dire chinoise) est généralement négligée découvrent l'écriture. La richesse et la spontanéité des œuvres féminines accusent le caractère laborieux de la littérature masculine encore écrite en chinois et donc plus limitée dans ses possibilités expressives. Cette émergence de la femme, pour timide qu'elle soit dans un système très contraignant, explique au moins en partie l'importance écrasante accordée aux relations hommes-femmes dans un roman écrit par l'une d'entre elles. Elle trouvera une transcription particulièrement claire dans l'image.

### 4. GENJI MONOGATARI E-MAKI

L'adaptation illustrée du roman de Genji comportait sans doute à l'origine quatre-vingt à quatre-vingt dix scènes séparées les unes des autres par des extraits calligraphiés du roman et groupées en une dizaine de rouleaux. Dix-neuf d'entre elles ont survécu. Elles sont peintes sur papier de deux formats différents. La hauteur est constante pour toutes (environ 22 centimètres), la longueur variable suivant l'importance accordée aux scènes : tantôt 48 centimètres, tantôt 39 centimètres.

Les rouleaux, autrefois attribués à un seul auteur sont très vraisemblablement l'œuvre de cinq équipes composées chacune d'un proche de l'empereur

chargé du choix des épisodes et de leur conception générale assisté de un ou deux peintres et d'un calligraphe. Il s'agit donc d'une œuvre collective et l'unité qui s'en dégage est d'autant plus frappante<sup>3</sup>.

## 5. CONVENTIONS DE REPRÉSENTATION

La base du système de représentation japonais à l'époque Heian est d'origine chinoise : faisceau d'obliques vues de haut c'est-à-dire perspective cavalière avec point de vue élevé. A partir de ce tronc commun aux deux pays, des différences se font jour.

Les chinois s'accommodent d'un naturalisme discret. Ils tolèrent par exemple un léger ombrage (en évitant l'excès qui leur paraît vulgaire). Ils ont aussi été tentés vers le XI<sup>e</sup> siècle par des conventions de représentation plus conformes aux lois de l'optique géométrique. Cependant les velléités de rigueur mathématique sont demeurées sans suite, étouffées par une tradition qui ressentait l'accent mis sur la précision comme une forme de fidélité castratrice faisant obstacle à la compréhension de l'essentiel.

Les japonais se détournent des artifices de représentation visant au naturalisme. Ils refusent le clair-obscur. Dans la représentation de l'architecture ils innovent : le procédé irréaliste du « toit arraché » (*fukinukiyatai*) permet au spectateur de plonger simultanément dans différentes pièces d'habitation grâce à l'absence de toit.

Ils poussent beaucoup plus loin que les chinois la schématisation des visages. Ils les uniformisent par le procédé dit « *hikime kagihana* » (une ligne pour les yeux, un crochet pour le nez) : les traits sont réduits à quelques notations linéaires qui vident la face de toute expression.

Dans l'œuvre qui nous occupe, cette mise à distance des éléments naturalistes est plus sensible encore. Ainsi le réseau d'obliques, véritable support de l'image (Pl. II, III, V) est détourné de sa vocation première qui était d'induire la profondeur. Il devient la base d'un système sémiologique complexe directement lié, comme nous le verrons plus loin, au contenu de la scène représentée. Le langage des données formelles (dont le réseau d'obliques ne constitue qu'un cas particulier) doit donc être décodé. Dans cette serre chaude que constitue la cour de Kyoto toute expression directe est malséante. L'allusion, la suggestion, le méandre régissent les comportements et envahissent l'espace pictural.

La virtuosité du sous-entendre fait de la lecture de l'image un jeu savant où créateurs et spectateurs goûtent la griserie d'une complicité élitiste. Mais comme dans toute création réelle, les données formelles révèlent davantage que ce que l'artiste a consciemment voulu communiquer à travers elles. Leur discours sous-jacent aborde tous les thèmes majeurs de la culture Heian : les

<sup>3</sup> Quatre des cinq équipes sont représentées dans les 19 planches.

rôles assignés à l'homme et à la femme et la façon dont ils les vivent, les rapports de l'individu avec son environnement et ses catégories de pensée.

J'ai tenté dans mon travail, en m'appuyant partout où cela m'a été possible sur des données quantitatives, de mettre au jour quelques-unes des conventions utilisées par les auteurs et de dégager les traits de la culture Heian dont ils ont à leur insu imprégné l'œuvre.

## ANALYSE FORMELLE

### I. RELATIONS HOMMES - FEMMES

C'est le thème essentiel sinon exclusif du roman et l'adaptation illustrée témoigne d'une fidélité exemplaire au texte. Aussi n'est-il pas surprenant que beaucoup d'éléments formels y renvoient avec insistance.

#### 1. Obliques

Elles constituent l'armature de l'image. Les unes représentent des éléments d'architecture (poutres, balustrades, etc.). Baptisons les « fixes » par opposition aux obliques « mobiles » figurant des écrans de soie qu'on peut déplacer à volonté à l'intérieur des pièces.

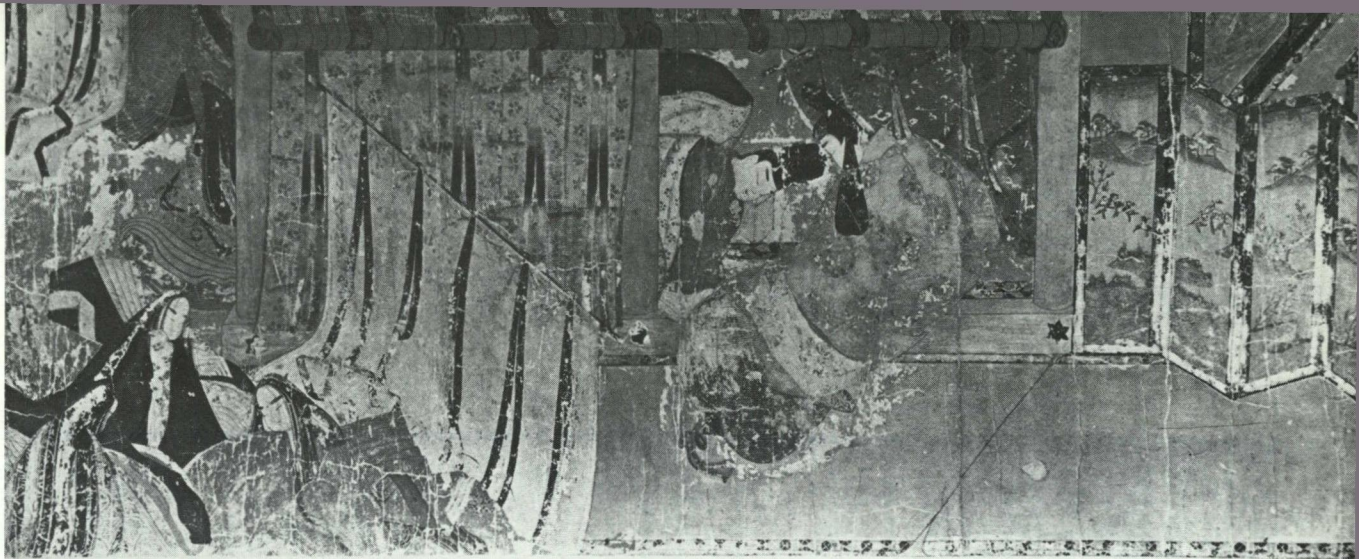
##### *Obliques fixes*

Pour une image donnée, ces obliques sont parallèles entre elles. Mais leur pente, variable d'une planche à l'autre, a une fonction bien précise : celle de révélateur des tensions de la scène. Ainsi dans la planche II Genji feint, au cours d'une cérémonie, la tendresse vis-à-vis du fils de sa jeune femme qu'il sait n'être pas de lui. la crispation du héros se traduit par une pente raide : 54°. Dans la planche III au contraire, Genji et quelques-uns de ses amis ont été invités par l'empereur retiré pour jouir ensemble de la pleine lune.

Leurs pensées, mélancoliques, sont toutefois dépourvues d'agressivité ; l'inclinaison des obliques est beaucoup plus faible : 38°. L'hypothèse que les obliques ne sont pas disposées au hasard mais qu'elles sont consciemment utilisées pour situer dès l'abord un climat psychologique, avait été émise dès 1955 par un occidental A. Soper<sup>4</sup>. Il s'était toutefois borné à une estimation rapide des pentes et ce uniquement dans le cas des obliques fixes. Il m'est apparu que cette pente n'est qu'un élément symbolique parmi d'autres. L'orientation des obliques, leur interruption éventuelle, la surface qu'elles occupent, leur position dans l'image, leurs relations avec les personnages sont autant d'informations dont l'ensemble crée un réseau formel signifiant et décryptable. Deux exemples permettront d'éclairer mon propos.

<sup>4</sup> Alexander SOPER, *Art Bulletin*, XXXVII, n° 1, mars, 1955.

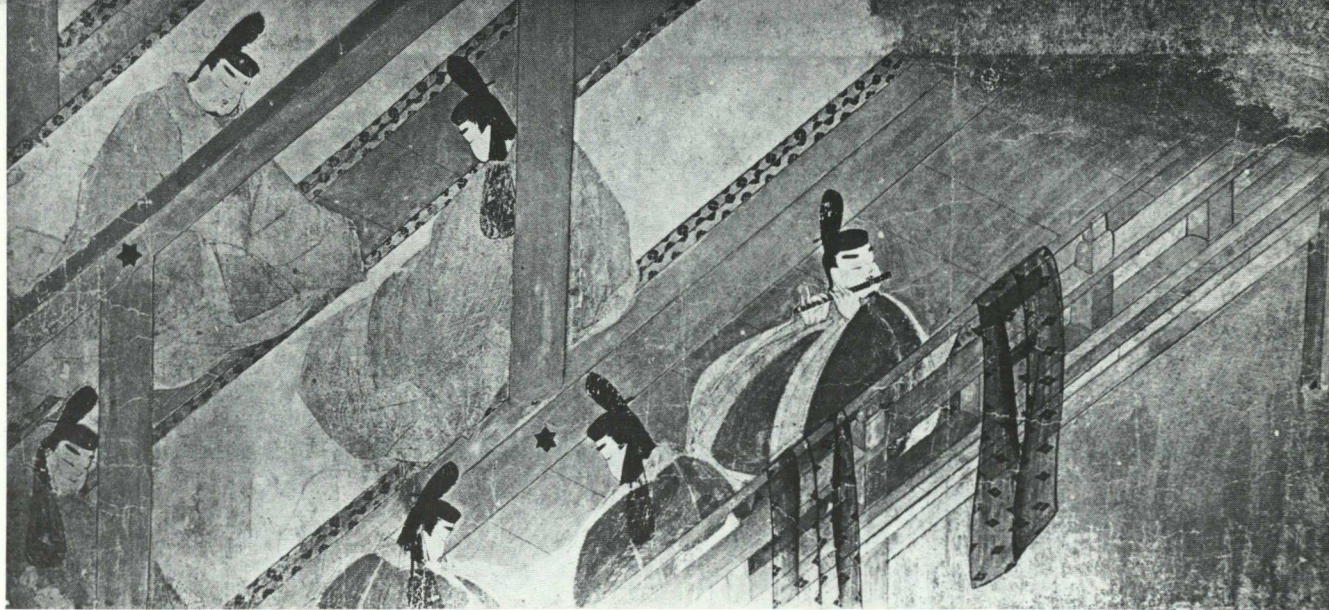
Pl. I  
Kashiwagi (couché), neveu de Genji, se meurt de remords. Il a séduit la jeune femme de son oncle et perdu l'estime de ce dernier. Son ami, Yugiri (assis) l'apaise et lui promet de s'occuper de sa femme après sa mort. A gauche cinq suivantes.



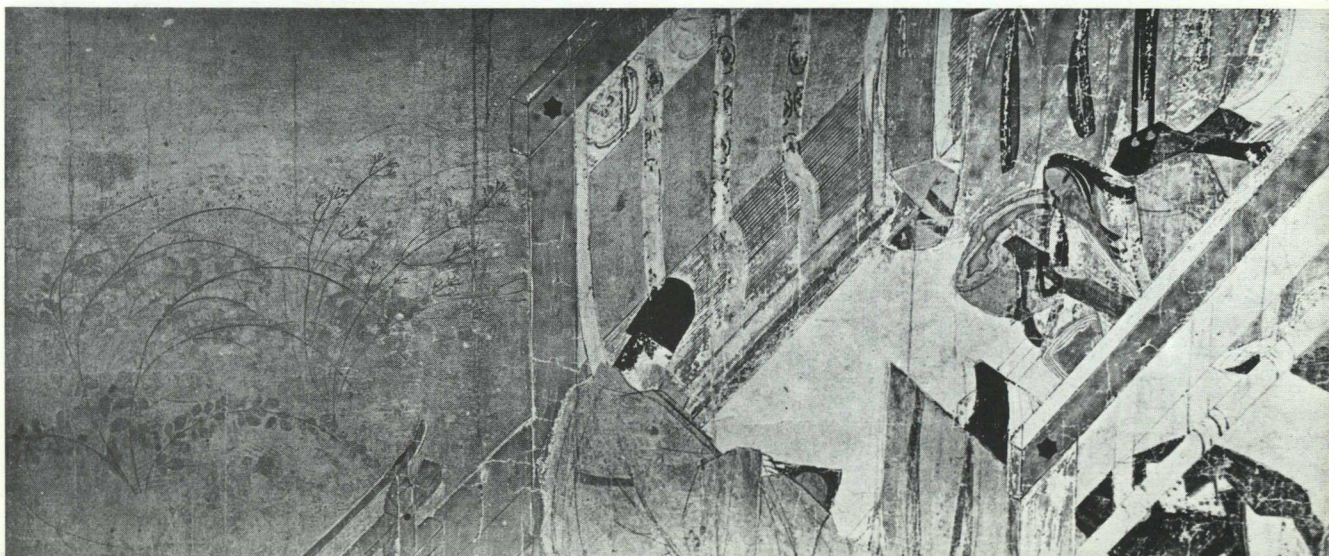
Pl. II  
Genji se penche vers le fils que vient d'avoir sa femme, mais il sait que l'enfant n'est pas de lui. Il s'efforce de donner le change à son entourage, mais le bord supérieur de l'image qui l'écrase traduit son accablement. Au premier plan à gauche, deux suivantes.



Pl. III  
L'empereur retiré (de face) a invité  
chez lui Genji et quelques amis pour  
jouir ensemble de la pleine lune.  
Mélancoliques, ils laissent dériver  
leurs pensées au son des flûtes.



Pl. IV  
Genji (vu de dos) fait face à la femme  
qu'il aime et qui va mourir. Tous  
deux se voilent la face avec leur man-  
che pour exprimer leur désarroi.  
Entre eux deux, vue de dos, l'impéra-  
trice (crâne noir en forme de fuseau).

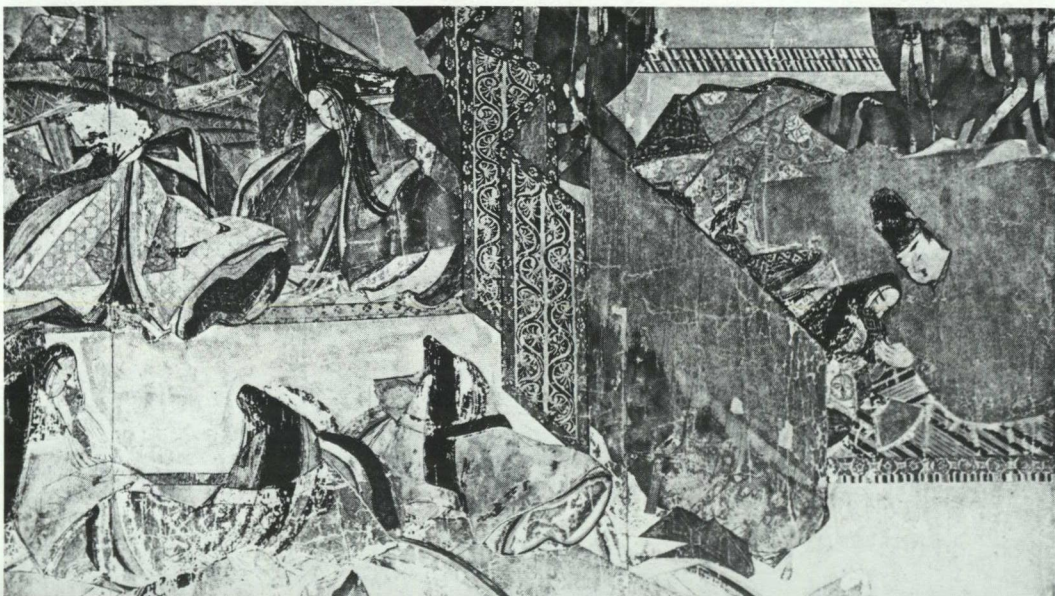




Pl. V  
Kaori (vu de dos), fils adultérin de la femme de Genji, fête ses quinze ans. C'est un adolescent tourmenté et très mal à l'aise vis-à-vis du monde féminin. L'image traduit son ambiguïté. Tourné vers l'arrière, affaissé, il ignore les avances des jeunes femmes (dans la maison, à gauche) qui l'interpellent.



Pl. VI  
Niou, petit-fils de Genji (à droite), se penche avec satisfaction vers sa nouvelle épouse après une nuit d'essai. Les qualités de la jeune femme (qui lui a été imposée) l'ont agréablement surpris. A gauche, cinq suivantes. L'envahissement de l'espace par le vêtement féminin traduit les émois et la satisfaction du couple.



— Les obliques adoptent dans la plupart des cas le sens Nord-Est vers Sud-Ouest. C'est le sens de la lecture (de haut en bas et de droite à gauche) qui en est venu à s'identifier au cours normal des événements. L'orientation inverse (N.O.-S.E.) parce qu'elle bouscule les habitudes accroche le lecteur, attire son attention, le dérange ; son adoption peut prendre diverses significations : retour vers le passé, tournant dans l'existence d'un individu etc.

— L'interruption d'une cloison se situe en général à la verticale d'un personnage clef ou d'un autre objet qui renvoie au cœur du problème (ne perdons pas de vue que l'image en Extrême-Orient n'est pas appréhendée globalement mais parcourue de droite à gauche). Des points situés sur une même verticale entretiennent donc un rapport de simultanéité. Ainsi dans la planche II la cloison s'interrompt à la verticale de la main de Genji qui tient l'enfant. Plus significative encore est l'importance accordée dans chaque scène aux obliques fixes (c'est-à-dire la surface des parois qu'elles délimitent, le nombre et la densité des droites parallèles etc.). Cette importance est avant tout liée au sexe des protagonistes. Elles s'amenuisent ou disparaissent dans les planches où dominent la femme (planche VI). Elles envahissent la surface lorsque les femmes sont exclues (planche III) ou occupent une position subalterne (planche V). Mais la présence des obliques se fait aussi plus insistante lorsque la scène, lourde de sens, requiert particulièrement notre attention. Les obliques fixes apparaissent donc comme compagnes et complices de tout ce qui a du poids, homme ou événement.

### *Obliques mobiles (écrans)*

La relation étroite entre les femmes et les écrans apparaît déjà à la lecture du roman. Ils constituent pour elles une espèce de vêtement additionnel : ils la dissimulent, la mettent en valeur et la symbolisent. L'image confirme cette association. Les écrans s'imposent à la vue là où règnent les femmes (planche VI) reculent ou disparaissent lorsqu'elles s'effacent (planches III, V). Mais, si le poids de leur présence est lié au nombre de femmes, elles n'obéissent pas aux conventions des obliques fixes : la raideur de leur pente (qui jamais n'est dans une planche supérieure à celle des obliques fixes) est sans rapport avec l'intensité dramatique et leur orientation semble ignorer le fil du récit.

Le contraste entre les deux types d'obliques est patent. Les obliques fixes qui ont partie liée avec les hommes ont des conduites reproductibles. Leurs caractéristiques « racontent » au même titre qu'un commentaire verbal. Bien plus, derrière leur rôle léger et clairement circonscrit de baromètres des tensions, elles apparaissent de par leur affinité avec l'événement comme des complices du destin, comme un vademecum indispensable à qui veut faire l'histoire, étant entendu que seul l'homme peut prétendre à ce rôle. Les obliques mobiles, solidaires de la femme, mènent leur vie propre et s'abandonnent discrètement à leurs fantaisies. Elles s'orientent au hasard, sans attache à l'événement, apparemment insensibles (indifférence, crainte, mépris, impuissance ?) aux choses sérieuses dont se préoccupent leurs congénères fixes.

## 2. Dedans - dehors

Sur les dix-neuf scènes que nous possédons, dix-huit sont situées dans une habitation ou à ses abords immédiats (galeries, jardins) etc. Si, dans une planche, les personnages se répartissent entre l'intérieur et l'extérieur d'une habitation, c'est l'homme qui est dehors et la femme dedans. Lorsqu'un couple est figuré dans une zone limitrophe dedans-dehors, c'est l'homme qui occupe la position la plus extérieure (planche IV).

L'homme a droit à l'en-dedans et l'en-dehors mais il privilégie l'en-dehors dont il a la jouissance exclusive. La femme (en japonais okusan : l'être du dedans) est, dans l'image, soudée à l'en-dedans, ce qui transcrit tout à la fois sa réalité physiologique, sa sédentarité et la réserve verbale et comportementale à laquelle elle est astreinte.

## 3. Gauche - droite

Un tableau, même isolé, est en extrême-orient, balayé par le regard dans le sens droite vers gauche.

Dans ce mode d'appréhension de l'image, les personnages situés à droite sont ressentis comme dynamiques, ceux de gauche comme statiques. Or, la configuration homme à droite et femme à gauche est utilisée lorsque la femme est plaisante ou désirable (planche VI). La femme sise à droite par rapport à l'homme, et donc ressentie comme dynamique, est mal aimée : elle est laide, mourante ou jalouse (planche IV).

## 4. Représentation du corps

Le corps est en apparence réduit au mutisme. Statique, schématisé, noyé dans les soies il s'exprime cependant en dépit de tous les obstacles. Le souci de l'apparaître commun aux deux sexes se traduit chez l'homme par une aisance contrôlée, chez la femme par un éventail d'artifices posturaux allant du porte à faux inconfortable à l'invraisemblance anatomique (planche VI) qui révèle les tensions qui l'habitent et son mal être profond. Les mains, rares et discrètes sont celles d'une société oisive. L'homme toutefois en use davantage que la femme et les ouvre volontiers. La femme préfère les replier : conduite subtilement complémentaire de l'association homme-dehors, femme-dedans.

Le port de tête masculin est naturel. La femme par contre cultive le geste ambigu et précieux (planches V, VI). La rotation de la tête vers l'arrière entraîne pour les deux sexes une diminution de volume. Cette réduction est faible pour l'homme, très notable pour la femme dont le crâne involue en une espèce de maigre fuseau totalement disproportionné au reste du corps (planche IV : l'impératrice au centre). La portion du visage offerte au spectateur varie elle aussi en fonction du sexe. La face masculine qui se détourne se vide de ses traits, se mue en plage blanche mais reste présente. L'homme refuse de « perdre la face » même lorsqu'il est vu de dos (planche III). La face féminine qui se détourne perd non seulement les traits mais encore la surface pour les

inscrire. La tête donc, apparemment figée et atone est en soi un long discours. Tout s'y inscrit : le refus généralisé du contact direct (jamais les personnages ne se font face pas plus qu'ils ne regardent le spectateur), le rôle toujours subordonné de la femme, son évincement facile mais aussi sa mièvrerie étudiée et sa propension à des jeux minaudants où elle part perdante.

## 5. Vêtements

Le vêtement, plus disert que le corps, appuie le dire de ce dernier en les explicitant. La sobre élégance de l'homme prolonge le naturel de ses attitudes. Son vêtement tombe en plis souples, n'offre à la vue que sa face externe et reste strictement individuel (planche III). Le vêtement de la femme est tout en volutes brisées, en plis déchiquetés. Faces externe et interne alternent et se conjuguent. Lorsque plusieurs femmes sont représentées côte à côte, leurs vêtements se chevauchent : les individualités sont noyées dans un nuage de vêtements qui tend vers le collectif (planche I, VI). Enfin le vêtement féminin est très rarement représenté dans son intégralité. La femme déploie en vain ses atours somptueux et baroques : ils sont toujours tronqués par quelque obstacle suscité par un hasard malin (poutre, écran, bord de l'image, etc.).

L'espace pictural est donc l'enjeu d'une compétition entre l'homme et la femme, tous deux cherchant à se l'approprier. Leur mode de conquête est différent : il est de type vertical pour l'homme (il est plus souvent dressé, ses épaules s'affirment), de type horizontal pour la femme (position indécise mi-couchée mi-assise, épaules généralement inexistantes, étalement de la base du vêtement). Mais la différence ne se limite pas à l'aspect qualitatif. Bien qu'elles soient deux fois et demi plus nombreuses que les hommes, le sol n'est alloué aux femmes qu'avec parcimonie (planche I). Tandis que les hommes vivent dans un espace dégagé où l'air circule, que le sol reste apparent autour de leurs silhouettes, les femmes séjournent dans un espace confiné où chaque pouce de terrain est colonisé par les traînes (comparer dans la planche I l'espace réservé aux deux hommes et aux cinq femmes à gauche). Sur le terrain exigü qui leur est concédé, elles tentent astucieusement de créer un espace fictif en exhibant simultanément le dedans et le dehors de leurs vêtements. Mais ce stratagème est inopérant : il ne leur donne ni la puissance d'un développement en hauteur, ni la stabilité d'une large base de sustentation.

## II. RELATION HOMME - ENVIRONNEMENT

Etres et choses entretiennent des rapports étroits qu'il est souvent aisé d'interpréter sur un plan psychologique. L'alignement d'un personnage sur une oblique, une horizontale ou un arbre fournit un commentaire parfaitement intelligible de certains états d'âmes (exemple : planche I : parallélisme du dos de Yugiri et de l'écran symbolisant la femme dont il va s'éprendre, la veuve de son ami Kashiwagi).

Mais le recours systématique à des correspondances entre individus et éléments du milieu ambiant pour éclairer le contexte présuppose entre eux une

forme d'intimité qui nous est étrangère. L'emprise réciproque de l'homme et l'environnement traduit un système de corrélations spatio-temporelles différent du nôtre. Animé et inanimé sont plus qu'unis, ils sont engagés dans un perpétuel échange. L'homme est par ailleurs soudé au passé et à l'avenir car il est au sens littéral le bilan de son passé et le germe de son avenir (la qualité des réincarnations est déterminée par les mérites accumulés au cours des existences successives).

### III. NON COHÉRENCE

Certains irréalismes de représentation apparaissent sporadiquement et semblent donc ne pas correspondre à un code : absence d'unité d'échelle, variations inexplicables de niveau, ambiguïtés d'angles etc. (planche VI : le premier panneau du paravent est limité et en haut et en bas par des obliques parallèles. Ces mêmes obliques sont divergentes dans le cas du troisième panneau).

Ce désintérêt vis-à-vis de la cohérence de l'image ressortit de modes de pensée différents des nôtres. Nos principes de causalité et d'exclusion des contraires sont pour l'oriental dépourvus de sens. La logique de type occidental est déjà mise à mal dans la tradition taoïste. Cette dernière refuse la coercition du mot qui, en figeant les situations, voile l'impermanence et la mouvance des choses. Toute proposition est considérée comme légitime de même que la proposition inverse.

D'autre part, certaines écoles bouddhiques (Tendai, Zen) utilisaient l'absurde verbal comme technique permettant d'accéder à une réalité ultime d'ordre mystique. La familiarité avec l'absurde, méthodologique ou non, est donc issue du continent. Mais il est une forme de non cohérence particulière aux Japonais. Elle dérive des divergences, allant jusqu'à l'antagonisme déclaré, des tendances sur lesquelles ils ont bâti leur culture. Dans certains domaines, ils ont réalisé une fusion au moins apparente : rituels bouddhiques et shinto par exemple. Dans la plupart des cas ils se soucient peu de syncrétisme. Ils vivent simultanément, et sans inconfort apparent sur deux ou plusieurs niveaux. Le besoin impérieux d'unité, de réduction au même dénominateur tel que nous le concevons est pour eux sans objet. Toute chose est multiple, doit être perçue, admise et vécue comme telle.

### IV. SCHÉMAS D'ORGANISATION

Les conventions formelles qui fixent le cadre et le rendent intelligible sont agencées avec souplesse. Chacune d'elle a une signification préférentielle mais l'utilisation n'en est jamais mécanique : les obliques sont presque toujours parallèles mais dans un cas elles convergent vers l'avant, leur pente exprime presque toujours le degré de tension d'une scène mais dans une des planches où cette tension est extrême, l'artiste recourt, pour la rendre palpable à d'autres artifices de représentation.

La règle rigide est exclue. Le penchant de l'Occident à l'unification sans concessions concrétisé par un modèle mécaniste basé sur un atomisme classificatoire (92 éléments pour tous) et sur la validité de lois universelles (gravitation, principes de thermodynamique) est étranger à l'Orient. En particulier l'étau de la loi, dont les aspects contraignants et définitifs acculent et qui exclut le compromis et la solution négociée, est violemment rejeté. Le modèle prévalant est un modèle organiciste souple où l'agencement fluide des éléments constituants est à priori réversible et toujours modifiable.

## V. RYTHME

Nous avons jusqu'à présent analysé des caractéristiques de l'espace. Le facteur temps doit lui aussi être pris en considération. Les habitudes visuelles et mentales acquises par la lecture de rouleaux écrits ou peints entraînent l'oriental à parcourir toute image de droite à gauche même, comme c'est le cas ici, lorsqu'il lui est loisible de l'appréhender d'un seul coup d'œil. Très logiquement, l'image, même isolée, est rythmée et conçue pour être parcourue dans le temps.

Le rythme adopté dans le Genji monogatari e-maki, est soit binaire, soit ternaire. Dans les formats courts, réservés à des épisodes secondaires, le rythme, binaire, scande presque toujours l'opposition entre l'espace des maîtres et l'espace des subordonnés. Dans la planche VI, le temps des suivantes (à gauche) fait suite au temps du couple princier. Dans les formats longs, le rythme est généralement ternaire. Il repose essentiellement sur la succession de domaines réservés à la nature, l'homme et la femme.

Dans la planche V, la nature symbolisée par l'arbre cède le pas à l'homme pris dans un faisceau d'obliques. Puis vient le domaine des femmes visibles dans les échancrures des voilages et derrière la cloison. Le ton du débat s'élève dans les formats longs, les problèmes domestiques s'y estompent. L'homme et la femme se font face mais leur difficile dialogue s'engage devant tiers. La nature les introduit, les sépare ou les résorbe en elle mais elle reste le terme invariant d'une trilogie fondamentale. Le temps intervient aussi sur un autre mode. Un élément formel peut en effet faire référence au passé, à l'avenir ou aux deux. Dans la planche I, l'écran qui accroche le regard renvoie à l'importance que va prendre la femme du mourant (couché) dans l'existence de son ami assis à son chevet. Le dos de ce dernier lui est parallèle. Le point de départ de la tringle est significatif : il se situe sous une bande verticale qui ponctue la disparition du moribond derrière le rideau de l'alcôve. Transposé dans le temps, ce moment est celui de la mort, c'est-à-dire le moment où sa veuve va entrer en scène. Le temps de l'image est donc bidimensionnel : temps mécanique du regard qui balaie, temps psychique des héros soudés au passé et à l'avenir et conscients de l'être.

## VI. ESPACE, TEMPS ET ESPACE - TEMPS

La société Heian est réfractaire aux aspects spéculatifs du savoir hérité de la Chine. Les universités établies sur le modèle confucéen se vident rapidement après la rupture avec le continent au profit d'académies où les matières sont enseignées avec élégance et sans raideur.

Aussi faut-il opérer une distinction entre les conceptions d'espace et de temps dérivées des cosmogonies autochtones et étrangères des conceptions vécues dans le quotidien. Le temps macrocosmique japonais est un conglomérat hétérogène de temps bouddhique (cyclique), chinois (synthèse de temps cyclique et linéaire) et shinto (linéaire). L'image de l'étendue de l'univers ne coïncide pas davantage dans les trois traditions.

Ces notions abstraites et contradictoires encombrant peu les esprits des aristocrates Heian. Temps et espace n'en sont pas pour autant des notions mortes ; dépouillés de leurs aspects transcendants, ils sont appréhendés sur un mode familier avec acuité et finesse. L'espace est concret et réduit au cadre de vie. Il n'est pas analysé intellectuellement mais appréhendé avec une grande intensité sur le mode sensoriel. L'homme est solidaire de son environnement, il y est totalement engagé. Ceci se traduit par diverses formes de connivence entre les personnages et l'habitat ou la nature. Quant au temps vécu dans le quotidien, il est ressenti par chaque individu comme une alternance (diurne, saisonnière) et comme une chaîne dont ses existences successives constituent les maillons. Ce temps concret trouve, nous l'avons vu, un écho dans l'image : importance des rythmes et des renvois au passé ou à l'avenir. Mais il n'y a pas à proprement parler des jeux d'espace et des jeux de temps : il n'y a que des jeux d'espace-temps. L'échine de l'organisation spatiale est une filière temporelle ; le tableau se lit dans le temps : le temps du regard et le temps de l'histoire. Réciproquement, toute suggestion du temps s'appuie évidemment sur des données spatiales. Ce concept d'espace-temps, récent dans notre culture et souvent empreint d'un certain pédantisme relativiste, est, en Orient, ancien et familier.

Il apparaît en Chine au II<sup>e</sup> siècle après J.-C. L'idéogramme yü-shu, littéralement espace-temps, désigne l'univers. Ces deux termes ne constituent pas dans la pensée chinoise des entités distinctes. Ils sont complémentaires et transmuables l'un dans l'autre. Le Japon est imprégné du même esprit. La langue japonaise actuelle témoigne avec éloquence des rapports privilégiés qu'ils entretiennent. Le terme « ma » couvre un champ sémantique très vaste mais il peut en première approximation être traduit par « intervalle » dans le temps et l'espace. Les arts du « ma » englobent l'architecture et les arts plastiques mais aussi le théâtre et la musique. Il existe de nombreux termes intraduisibles de façon précise qui évoquent des aspects particuliers de l'espace-temps. Ainsi « sabi » désigne à la fois le temps de la métamorphose vers la destruction et la mort et certains produits de cette métamorphose : patine, rouille. L'existence d'un concept espace-temps banalisé et vécu dans le quotidien est à l'origine des jeux multiples et subtils qui caractérisent le Genji monogatari e-maki.

Les techniques d'analyse que j'ai appliquées m'ont été inspirées par les travaux de E. Panofsky<sup>5</sup> et P. Philippot<sup>6</sup>. Tous deux démontrent que l'espace pictural, forme symbolique, restitue l'image de la relation qu'entretient l'homme avec le monde qu'il habite. La qualité d'une œuvre réside, par-delà l'anecdotique et le décoratif dans la précision et la richesse de cette restitution. Panofsky parle de retransmission « d'énergie en Weltanschauung »<sup>7</sup>, formulation que ne désavouerait aucun oriental.

Le Genji monogatari e-maki a de tout temps été considéré comme un chef-d'œuvre par les Japonais. Dans une société où le neuf ne se substitue jamais à l'ancien mais s'intègre et se combine à lui, le mode d'appréhension de l'image est resté au fil des siècles lié à certaines constantes : le Japonais s'installe aujourd'hui sans problème majeur dans une œuvre créée il y a huit siècles.

Mon propos était de tenter une approche d'une création très éloignée de notre sensibilité par une voie issue de la tradition occidentale mais dont le champ d'application m'apparaît dépasser de beaucoup le noyau des œuvres à partir desquelles elle a été élaborée. La conclusion de ma démarche rejoint la conviction intuitive des Japonais. Il s'agit effectivement d'un chef-d'œuvre, transcription fidèle et vibrante du Japon du XII<sup>e</sup> siècle, de ses modèles sociaux et de ses structures mentales.

<sup>5</sup> Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique*, Ed. de Minuit, Paris, 1975.

<sup>6</sup> Paul PHILIPPOT, *Pittura fiamminga e rinascimento italiano*, Einaudi, Turin, 1970.

<sup>7</sup> Erwin PANOFSKY, *op. cit.*, p. 252.





## RETRANCHEMENTS PRÉHISTORIQUES À THUIN (Hainaut) CAMPAGNE DE FOUILLES 1981\*

P.-P. BONENFANT et E. HUYSECOM

Les retranchements préhistoriques de Thuin (section C, n° 278i) ont été établis sur une hauteur (altitude maximum de 170 m) d'une douzaine d'hectares d'étendue et presque complètement isolée. Un méandre de la Biesmelle — ici à 1 km à peine de son confluent avec la Sambre — l'enveloppe de trois côtés : Sud-Est, Sud et Ouest. Le flanc Nord est limité par la vallée d'un petit ruisseau, le Ry de la Goulette. Seul un isthme très étroit (60 m) la rattache au plateau (fig. 1).

Si la position décrite n'est pas sans avantage, elle est pourtant moins élevée que le promontoire voisin, dominant le confluent même de la Sambre et de la Biesmelle, sur lequel s'est établie, au moyen âge, la ville de Thuin<sup>1</sup>.

De sol pauvre, elle est aujourd'hui entièrement boisée : c'est le « Bois du Grand Bon Dieu » bien connu des Thudiniens. Aucune source n'y apparaît actuellement.

\* Nos remerciements vont tout d'abord au Collège échevinal et particulièrement à MM. P. Trogh, Bourgmestre de la Ville de Thuin et à M. Schaefraet, Secrétaire communal. Ils vont aussi à M. J. Bourlet, Ingénieur principal des Eaux et Forêts, à M. Gillot, Ingénieur adjoint, et à M. Langelez, Conservateur du site, ainsi qu'aux habitants voisins du chantier.

Doivent également être remerciés les étudiants et anciens étudiants de l'U.L.B., pour leur participation bénévole : M<sup>me</sup> A. Wattecamp, M<sup>elles</sup> L. Seghers et J. Gezels, MM. A. Claude, B. Clist et P. Olyff.

Par ailleurs, ont encore pris part aux travaux : M<sup>lle</sup> V. Gandais (service de géologie de l'Université de Bordeaux), M. Th. Marinyk (circonscription des antiquités préhistoriques de Picardie), ainsi que M<sup>lle</sup> V. Col, MM. B. Huyghe et Ch. Papeleux.

<sup>1</sup> DELTENRE (L.), *Les monuments religieux de Thuin et leur mobilier*, in *Doc. et Rapp. Soc. Archéo. et Paléonto. de Charleroi*, LIII, 1967-1968, pp. 9 sqq.  
ARNOULD (M.-A.), *La destruction par les Hainuyers des fortifications liégeoises de la Sambre (1408-1410)*, *ibid.*, LVII, 1974-1978, pp. 81 sq.

La région de Thuin, au relief accidenté, offre des sols très hétérogènes. Vers le Sud, toutefois, à moins de 2 km, à hauteur de Leers-et-Fosteau ou de Ragnies, on rencontre de grandes étendues de sols limoneux fertiles déterminant un relief légèrement ondulé.

L'ensemble de la hauteur du Bois, constituée de grès, de schistes rouges et de poudingues appartenant à l'Emsien supérieur (faciès burnotien)<sup>2</sup>, est recouvert de sols limoneux chargés de cailloutis schisto-gréseux, provenant du sous-sol géologique. Les débris schisteux sont petits, tandis que les pierres gréseuses sont plus volumineuses et plus dures. Ces sols, de couleur lie-de-vin, sont secs et présentent un bon drainage naturel ; d'après la carte pédologique<sup>3</sup>, il s'agit de sols acides relevant du complexe des sols (bruns) lessivés et des sols bruns. A propos de ces sols (bruns) lessivés, le texte explicatif de la carte précise<sup>4</sup> : « Le profil primitif, développé sous forêt, est caractérisé par les horizons suivants :

- A<sub>0</sub> : horizon de quelques cm d'épaisseur, formé de débris organiques peu décomposés.
- A<sub>1</sub> : horizon d'infiltration d'humus ; teinte foncée ; structure grumeleuse ; épaisseur variable, de quelques cm à plus de 20 cm.
- A<sub>2</sub> : horizon d'éluviation d'argile et de sesquioxydes ; teinte claire ; texture légère ; structure grumeleuse ou finement feuilletée ; épaisseur 20-40 cm ; la limite inférieure est souvent distincte et un peu ondulée, parfois très irrégulière, lorsqu'elle suit le tracé de larges fentes verticales.
- Bt : horizon d'illuviation ou d'accumulation d'argile ; teinte plus foncée et plus rougeâtre ; teneur la plus élevée en argile, d'où son appellation d'horizon B textural ; structure polyédrique subangulaire dont les faces des agrégats sont garnies d'enduits argileux ; ces revêtements ont généralement été, en partie, solubilisés par les eaux chargées de matières organiques acides et laissent alors sur place une fine poudre siliceuse blanchâtre qui donne à l'horizon un aspect « tacheté » ; la consistance est nettement plus ferme que dans les horizons A.
- C : matériau originel peu altéré ».

Les sols bruns, quant à eux, sont caractérisés par l'absence d'un horizon B textural et par la présence d'un horizon B structural<sup>5</sup>. En outre, la carte pédologique indique, pour la pointe Nord-Ouest du plateau, des sols à phase profonde ou peu profonde (> 40 cm). Sur la plus grande partie du plateau, il

<sup>2</sup> *Carte géologique de Belgique*, 1/40000, *Merbes-le-Château/Thuin*, 163/1-2, Institut cartographique militaire, 1902.

*Carte géologique détaillée de la France*, 1/50000, *Maubeuge*, XXVIII-7, Service de la carte géologique de la France, 1967.

<sup>3</sup> *Carte des sols de la Belgique*, 1/20000, *Thuin*, 163 E, levée par J. Remy, Institut géographique militaire, 1967.

<sup>4</sup> REMY (J.), *Carte des sols de la Belgique, texte explicatif de la planchette de Thuin 163 E*, (Gand, 1975), p. 23.

<sup>5</sup> *Loc. cit.*, p. 24.

s'agit d'une phase superficielle (20 à 40 cm) ; enfin, sur les versants Ouest, Sud et Sud-Est, nous avons affaire à une phase très superficielle (0-20 cm).

\*  
\* \*

Jusqu'à octobre 1980, la fortification n'avait pas encore été identifiée en tant que telle<sup>6</sup>. Seule la carte pédologique (1967) indiquait du « terrain remanié » à l'emplacement de ce qui est le mur de barrage (rempart et fossé). Du matériel lithique avait toutefois été récolté en surface sur le site. Il appartient essentiellement au néolithique ainsi que le montrent des éclats d'outils polis et, plus précisément encore, des pointes de flèches caractéristiques de la civilisation de Michelsberg (ca. 3500 à 2500 av. J.-C., selon les datations C<sup>14</sup> non corrigées). On lira ci-après, dans la *Chronique archéologique*, une note concernant une de ces pointes, exhumées à l'extrémité Sud de la levée de terre.

A l'occasion de l'étude du trésor monétaire celtique découvert à Thuin (voir plus loin la *Chronique archéologique*), le découvreur de ce trésor, M. Robert Coenen, a montré, précisément le 21 octobre 1980, à l'un d'entre nous (E.H.), des perturbations de terrain visibles à l'entrée du bois. Il apparut qu'il s'agissait des restes d'une fortification, ce qu'une prospection menée conjointement par les auteurs devait confirmer bientôt. Il fut alors décidé d'entreprendre des fouilles visant à préciser la structure et la chronologie de cette fortification et d'en établir un levé.

\*  
\* \*

La fortification, qui couvre 13 ha 31 a, englobe tout le plateau du Bois du Grand Bon Dieu et présente cinq flancs distincts dont trois sur les versants de la Biesmelle (au Sud-Est, Sud et Ouest), un sur celui du Ry de la Goulette (au Nord), le cinquième défendant l'accès du plateau (à l'Est) (fig. 1).

Sur ce dernier côté fut, en effet, érigé un *mur de barrage* rectiligne, précédé d'un fossé. Orienté Nord/Sud, l'ouvrage est conservé dans toute sa partie Nord, sur 40 m de longueur et 3 m de hauteur actuelle, l'extrémité Sud ayant été bouleversée par la construction du principal chemin d'accès au Bois. On peut distinguer, au Sud-Ouest, en bordure du plateau, la fin d'une « levée de terre » de 1 m 20 de hauteur. Il s'agit très probablement de l'extrémité Sud d'un rempart plus ancien de tracé curviligne.

<sup>6</sup> L'étude de L. Deltenre envisageait l'hypothèse d'un oppidum celtique pour le site occupé actuellement par la ville haute de Thuin : DELTENRE, *op. cit.* Voir déjà VAN BASTELAER (D.A.), *La Sambre archéologique, ibid.*, XX, 1894, pp. 475-6.

Les fouilles de la nécropole romaine jouxtant le fossé n'avaient pas touché les restes de cette fortification : FAIDER-FAYTMANS (G.), *La nécropole gallo-romaine de Thuin* (Mariemont, 1965) (la localisation du cimetière, pl. III, est à reporter à l'emplacement X de notre carte, fig. 1).

C'est postérieurement à la date indiquée ci-dessus et à nos fouilles de 1981, que M. M. Conreur a fait état d'intuitions concluant à la présence de fortifications néolithiques (des IV<sup>e</sup> ou III<sup>e</sup> millénaires) se prolongeant jusqu'à l'âge du Fer (cf. *Études et documents du Centre d'Histoire et d'Art de la Thudinie, périodique bimestriel*, 7<sup>e</sup> année, 1981, n° 25a, photocopié).

C'est une « terrasse » qui borde de bout en bout le haut du *flanc Sud-Est*, abrupt, long de 490 m et incurvé. La jonction de cette « terrasse » avec la « levée » est malencontreusement perturbée par un tas de versage.

L'angle entre les versants Sud et Ouest ayant été traversé par une tranchée de chemin de fer, le *flanc Sud*, ne présente plus qu'une longueur de 300 m. Il montre, dans sa partie Est, un petit aplomb rocheux, formé d'un banc de poudingue naturellement redressé, d'une hauteur moyenne de 4 m, tandis qu'une « terrasse », de 6 m de largeur moyenne, borde le versant sur sa moitié occidentale. A l'emplacement du banc de poudingue, où le versant est en pente douce, on remarque une « levée de terre » de 1 m 50 de hauteur longée du côté interne par un fossé, l'ensemble du dispositif ayant 10 m de largeur moyenne.

Quant au *flanc Ouest*, long de 450 m, il présente également, dans sa partie Sud, un banc de poudingue redressé et un versant à faible déclivité avec un dispositif analogue à celui que nous venons de décrire pour la partie orientale du versant Sud, soit une levée de terre bordée, en arrière, d'un fossé. Aux autres endroits, une « terrasse » de 7 m 50 de largeur moyenne est observable. L'angle Nord-Ouest de la fortification montre, par ailleurs, un ensemble de deux « terrasses » disposées en palier, d'environ 100 m<sup>2</sup> chacune.

C'est sur le *versant Nord*, long de 460 m, et bordé d'une « terrasse » de 7 m de largeur moyenne, que fut érigé le dispositif d'entrée. Celui-ci est constitué d'un passage étroit orienté Nord/Sud, long de 55 m, bordé, sur son côté Ouest, par une levée de terre de 2 m de hauteur. Cette levée de terre est elle-même précédée, du côté interne, d'un fossé incurvé dans sa partie Nord et rejoignant la « terrasse » périphérique. Du côté Est du passage, on peut voir une plate-forme de 300 m<sup>2</sup> environ, qui pourrait être la trace du soubassement d'une construction médiévale. Une carrière a détruit le Nord-Est de cette partie. A l'Est de ce flanc, à 70 m environ du mur de barrage, on peut observer, à un endroit où le versant est faible, un dispositif de levée de terre et fossé identique à ceux des versants Ouest ou Sud.

Dans cette fortification du type *méandre barré*, il est à remarquer, de manière générale, qu'aux endroits où le versant n'offre qu'une déclivité assez faible, la « terrasse » périphérique, représentant très probablement ce qui subsiste d'un fossé, fait place à un dispositif de défense renforcé, soit levée et fossé.

\*  
\* \*

Les travaux de fouilles, effectués dans le cadre du Cycle de valorisation de l'U.L.B.<sup>7</sup> du 7 juillet au 7 août 1981, se sont déroulés avec la participation de licenciés de l'Université et de plusieurs chercheurs étrangers. Ils ont visé avant tout à étudier la stratigraphie du mur de barrage (fig. 3). Mettant à profit une

<sup>7</sup> Notre reconnaissance va ici à la Commission de l'Enseignement de l'U.L.B. et, particulièrement, au regretté G. Cambier, professeur à l'université.

démolition de celui-ci par une excavation moderne, nous avons fait creuser deux tranchées décalées, perpendiculaires à la levée de terre, qui nous livrèrent deux coupes stratigraphiques, l'une de 20 m de longueur (a-b, b-c), l'autre de 5 m 40 de longueur (d-e) (fig. 1). Les fouilles ont révélé une levée de terre de 2 m 80 de hauteur et 9 m de large à la base, ainsi qu'un fossé de 1 m 60 de profondeur et 3 m 80 de largeur au sommet.

Le *sol en place* est formé d'un limon à charge schisteuse, extrêmement compact, de couleur rougeâtre et contenant, par places, des blocs de poudingue (1). Localement, il présente des altérations de surface indiquées par un sol très friable et plus foncé (2). Du côté Est, une lentille de sol gréseux décomposé, mêlé à des galets roulés et à quelques blocs de poudingue, de couleur jaune-orange foncé (3), surmonte la couche (1).

Les restes d'un *premier ouvrage* reposant sur le sol en place, à l'Ouest de la coupe. Ils sont formés par un tas de petites plaquettes de schiste gris montrant un mouvement horizontal du côté Ouest et un pendage du côté Est (4), ainsi que par une couche semblable mais contenant beaucoup moins de plaquettes (5). A remarquer que la couche (4) ne se retrouve pas dans le profil Sud et que ses matériaux sont rapportés et proviennent d'un emplacement situé à 50 m au moins.

A l'Est de cette ancienne levée de terre, s'appuyant contre elle et la recouvrant partiellement, s'observe une *accumulation d'anciens sols d'occupation*, constituée d'une couche horizontale de terre brune, tendre et homogène, de granulométrie fine (6), contenant de nombreuses braises de charbon de bois réparties en niveaux horizontaux et ayant pu être l'objet d'une analyse C<sup>14</sup>. La date obtenue est 5310 ± 80 BP, soit vers 3360 av. J.-C. (Lv-1288). Le matériel archéologique se limite à un nucléus atypique (fig. 2/a) et à un éclat de silex.

Un *fossé de palissade*, parallèle à ce premier ouvrage, postérieur à la couche (5) et antérieur à la couche (17), se voit à l'Ouest du mur de barrage (19). Profond de 1 m et large de ca. 0 m 70, il montre, dans le fond, une couche de déferrisation, ainsi qu'un remplissage d'argile schisteuse très compacte où se voient de nombreuses accumulations de charbons de bois stratifiés (2<sup>e</sup> prélèvement C<sup>14</sup>, Lv-1289 : datés de 5010 ± 85 BP, soit vers 3060 av. J.-C.), des fragments de torchis brûlés et des pierres de calage. De petits éclats de silex et des fragments de céramique indéterminable y furent récoltés. En outre, sur le profil Sud, se remarquent deux remplissages superposés (le supérieur étant cendreux) et l'empreinte d'un pieu de 15 cm de largeur, plaqué contre le versant Est du fossé de palissade.

Le *corps du rempart protohistorique*, construit sur la couche (6), est constitué d'une argile assz homogène (9), présentant quelques mouvements de charge plus schisteuse (10), surmontée d'une couche argileuse brun jaunâtre contenant des petits galets (12) de constitution proche de celle de la couche (9). Du côté Ouest, le corps du rempart est composé d'un paquet de plaquettes de schiste gris (7) de structure identique à la couche (4) et provenant très probablement de la destruction de cette dernière. Cette charge de plaquettes schis-

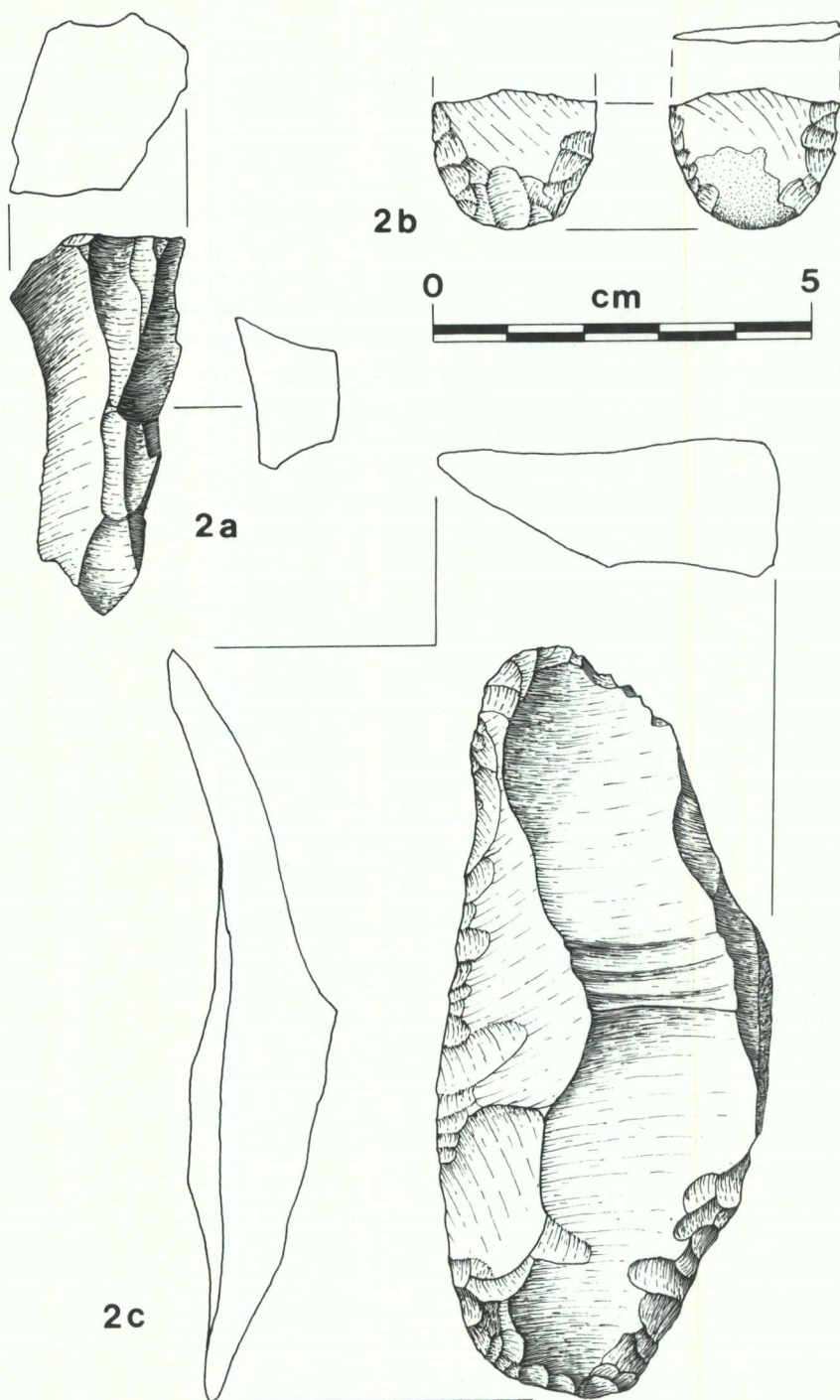


Fig. 2. Thuin « Bois des Grand Bon Dieu », Artefacts néolithiques (vers 3.500/3000 av. J.-C.) recueillis lors des fouilles du rempart préhistorique barrant le plateau. Silex a : nucléus ; b : base de pointe de flèche ; c : couteau. Grandeur naturelle.

teuses se prolonge vers le dessus du rempart où, néanmoins, les plaquettes sont plus petites et où l'on observe de l'argile entre celles-ci (8). De par le mouvement des charges (10), et de par la position des couches (9), (12), (13) et (14), il semble bien que l'on puisse admettre que le corps du rempart s'appuyait, dans sa partie antérieure, contre une palissade soutenue à sa base par des blocs de poudingue de gros calibre, tandis qu'à l'extérieur de celle-ci, venait buter une couche horizontale de terre fine brun sombre contenant de la blocaille de moyen calibre (13).

La *destruction du rempart* est attestée par une couche de limon très fin, pur, rubéfié par cuisson. Quelques rares blocs de schiste, rubéfiés également, y sont inclus (11). Cette couche comble, sur le profil Nord, une petite excavation résultant probablement de la destruction et qui contenait des fragments de bûches (3<sup>e</sup> prélèvements C<sup>14</sup>, Lv-1287 : datés de 2020 ± 50 BP., soit, en tenant compte de la nouvelle période de 5730 ans et avec 68% de chances, entre 178 et 78 av. J.-C.).

L'*abandon du rempart* est marqué, dans sa partie antérieure, par une couche argileuse brun jaunâtre (14), de nature semblable à la couche (12) et montrant, en plan, une blocaille d'éboulis — qui fut d'ailleurs retrouvée sur toute la largeur de la tranchée — et qui provient probablement d'un parapet situé, à l'origine, au sommet du rempart. Sur le profil Sud, se remarque, surmontant la couche rubéfiée (11), une couche de terre limoneuse très fine, de couleur jaunâtre (15). Sur les deux profils, à l'arrière du rempart, se distingue, une couche de couleur brun rouge, homogène, assez compacte, riche en particules schisteuses (17), comprenant, dans sa partie occidentale, de gros blocs de pierre. Cette couche couvre le fossé de palissade (19) et, dans le profil Nord, une petite excavation creusée dans la couche (5). Un éclat de silex fut découvert dans ce profil, tandis qu'une importante couche de charbons de bois s'observe entre les couches (5) et (17) où furent trouvés la partie proximale d'une pointe de flèche foliacée (fig. 2/b) et un fragment de céramique modelée à la main et cuite à basse température mais indéterminable.

Un *dernier réaménagement* du rempart comporte tout d'abord une *recharge primitive*, sous forme d'une couche brune, homogène et dans l'ensemble tendre et peu caillouteuse recouvrant tout le versant occidental du rempart (16). La *recharge principale* est constituée, sur le versant Ouest, par une couche d'un brun rouge assez foncé, très caillouteuse, contenant plusieurs blocs de poudingue volumineux (18), tandis que sur le versant Est, elle apparaît comme une couche de mêmes couleur et texture mais sans pierres ni même de pierrailles (20). La recharge du versant occidental est antérieure à celle de l'oriental. La couche (20) montre, dans sa partie supérieure, des traces horizontales rouges dues probablement à une combustion. Du côté Est, elle vient recouvrir un empierrement horizontal, sans doute celui d'une berme antérieure au revêtement de l'escarpe du fossé dont il sera question ci-dessous.

Les connexions entre le fossé et le rempart n'ont pas été toutes retrouvées ; la jonction entre les deux tranchées n'ayant pas été, pour des raisons techniques, complètement dégagée lors de cette première campagne.



Le fossé extérieur montre deux remplissages primitifs, cendreaux et homogènes, l'un avec des petits galets (21), l'autre avec des fragments schisteux (22). Le remplissage principal du fossé (23) est constitué, dans sa partie inférieure, de pierres sans argile entre les blocs et, dans la partie supérieure, de blocailles beaucoup plus dispersées dans une couche de limon brun rouge assez fin. Une telle disposition s'expliquerait par la destruction rapide d'une structure en pierre, peut-être un revêtement couvrant l'escarpe du fossé. Le remplissage principal du fossé est surmonté d'une couche de terre brune (24) peut-être identique à la couche (20) de la recharge principale du mur de barrage.

Au dessus de cette dernière, on distingue une succession de remplissages naturels, hétérogènes, contenant des petits galets provenant de la décomposition du poudingue (26) et (27), ainsi qu'un ancien emplacement de souche marqué par une cuvette de terre limoneuse, homogène et jaunâtre (25).

Une couche d'*humus forestier* est visible sur la partie occidentale de la levée de terre et au-dessus du remplissage du fossé (28), le versant externe étant dénudé.

\*  
\* \*

Le matériel archéologique recueilli en stratigraphie est limité. On retiendra seulement les pièces lithiques et principalement trois d'entre elles :

- 1) Un nucléus à lames atypique, provenant de la couche (6) et en position stratigraphique d'origine (fig. 2/a) : silex gris à patine bleutée dont le plan de frappe, irrégulier, est oblique ; on note cinq enlèvements laminaires principaux. Longueur maximale : 53 mm ; diamètre maximal : 28 mm.
- 2) Une base de pointe de flèche foliacée, découverte au contact des couches (5) et (17) et donc éventuellement en position stratigraphique d'origine (fig. 2/b) : base arrondie en silex gris foncé translucide, à retouches rasantes périphériques bifaciales, avec plage de cortex d'un côté. La largeur maximale est de 21 mm, l'épaisseur de 2 mm maximum.
- 3) Un couteau trouvé, en désouchant, vers le niveau (16) et donc en position remaniée (fig. 2/c) : silex gris à veines claires ; le dos comporte une plage de cortex blanchâtre tandis que le tranchant est formé par une série continue de retouches obliques directes. La longueur maximale est de 100 mm, sa largeur maximale de 42 mm et son épaisseur au maximum de 18 mm.

\*  
\* \*

La chronologie du site se décompose en trois épisodes principaux. En premier lieu, un horizon néolithique ayant fourni deux dates C<sup>14</sup> remontant à la deuxième moitié du IV<sup>e</sup> millénaire (sans correction) et, de ce fait, attribuable à la civilisation de Michelsberg. Ceci concorde parfaitement avec les deux types de pointes de flèches recueillis sur le site : un exemplaire de pointe foliacée à base arrondie, retrouvée en stratigraphie et comparable à certaines pointes découvertes au site minier de Spiennes<sup>8</sup>, ainsi que plusieurs exemplaires de pointes triangulaires allongées, récoltées en surface, et dont on trouvera un exemple publié ci-après dans la *Chronique archéologique*. Ces dernières pièces sont comparables à celles trouvées lors des fouilles menées dans les sites de civilisation Michelsberg du Gué du Plantin<sup>9</sup> et de Thieusies<sup>10</sup>. Les structures néolithiques sont au nombre de trois ; dans l'ordre stratigraphique : un remblai schisteux amené de l'intérieur de l'enceinte, une accumulation horizontale d'anciens sols d'occupation s'étendant partiellement sur ces remblais et, enfin, un étroit fossé de palissade. La destination de ces divers éléments reste à élucider.

Le deuxième état du site remonte à l'époque de La Tène avec comme *terminus ante quem* la date d'environ 78 av. notre ère, soit La Tène IIIa. La reconstitution de la structure du rempart n'est pas facilitée par la nature des matériaux rencontrés. Un remblai massif a été formé de charges irrégulières qui ont remployé, en partie, les remblais néolithiques. Apparemment le corps du rempart était revêtu à l'extérieur d'un parement de bois calé, à sa base, par de gros blocs de pierre. Il est probable que des pierres devaient intervenir aussi dans la construction du parapet qui protégeait les défenseurs. Au pied du parement s'étendait une berme dont la largeur a pu dépasser 1 m 20, le fossé protohistorique n'étant plus observable, surcreusé qu'il fut lors du dernier aménagement de la fortification.

Une telle structure défensive rappelle celle qui est en cours d'étude à une vingtaine de kilomètres en aval sur la Sambre, dans le bois du Boubier à Châtelet (voir fig. 4 et *Chronique des fouilles* ci-après). Toutefois, deux différences doivent immédiatement être notées : d'une part la fortification du Boubier semble être antérieure d'environ trois siècles et, d'autre part, il s'agit d'un castellum d'environ 3 ha tandis qu'à Thuin la superficie fortifiée atteint une douzaine d'hectares. Par ailleurs, les vestiges d'enceinte à la périphérie pourraient être attribués à la fin de l'âge du Fer ; en particulier, sur le flanc Nord, a dû être aménagée une entrée en couloir (*Zangentor*).

La destruction du rempart protohistorique de Thuin pourrait être mise en relation avec l'enfouissement vers 60/70 av. J.-C. du trésor de monnaies celti-

<sup>8</sup> HUBERT (F.), *Fouilles au site minier néolithique de Spiennes, Campagne de 1965*, *Archaeologia Belgica*, 111, 1969, pl. VIII/2.

<sup>9</sup> HEINZELIN (J. de), HASAERTS (P.) et DE LAET (S.J.), *Le gué du Plantin* (Bruges, 1977), fig. 31, n<sup>os</sup> 27 et 28.

<sup>10</sup> VERMEERSCH (P.M.) et WALTER (R.), *Site néolithique à Thieusies*, *Conspectus MCMLXXIV*, *Archaeologia Belgica*, 177, fig. 5, n<sup>os</sup> 10 et 14.

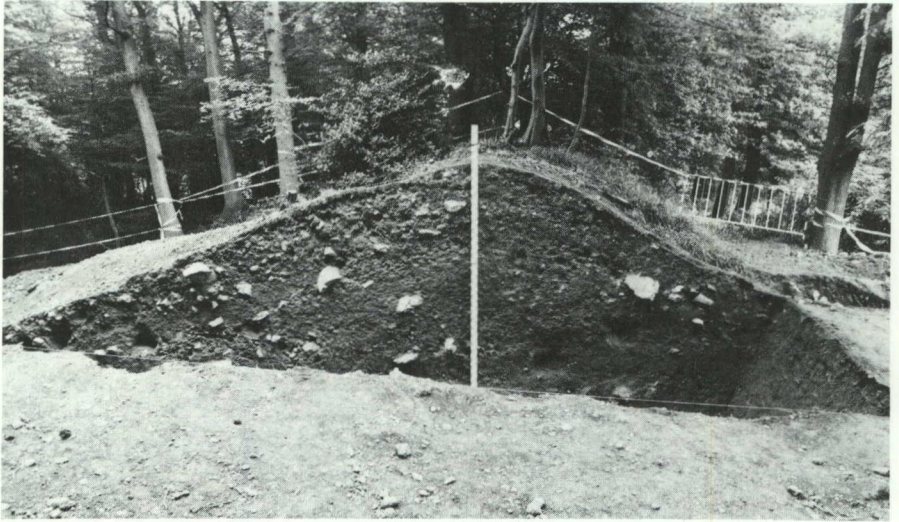
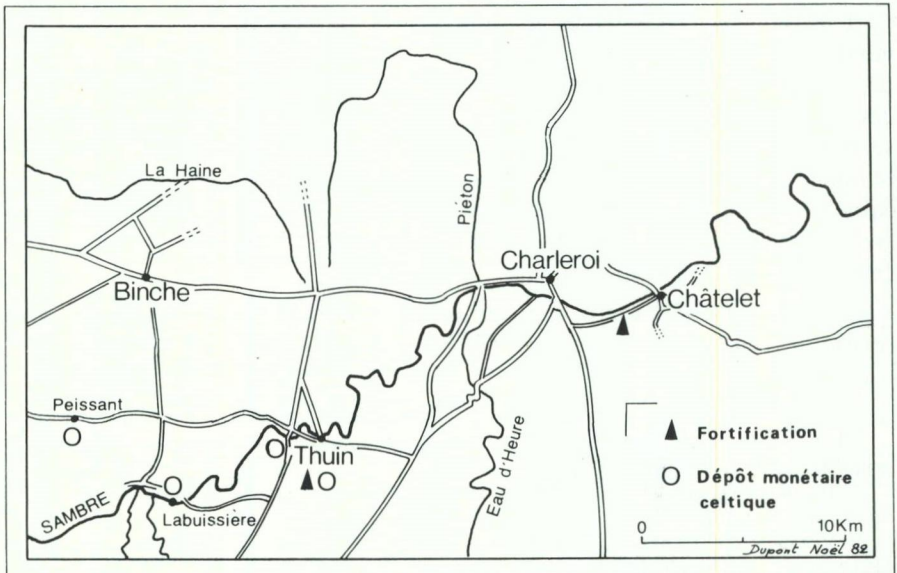


Fig. 3. Thuin « Bois du Grand Bon Dieu ». Coupe a - b dans le mur de barrage préhistorique (fin du IV<sup>e</sup> Millénaire et II<sup>e</sup>/I<sup>er</sup> Siècles av. J.-C.). Hauteur totale de la mire : 4 m.

Fig. 4. Fortifications de La Tène et dépôts monétaires celtiques dans la moyenne Sambre.



ques en or découvert récemment à Thuin. A signaler également qu'une nécropole a jouxté les ruines du mur de barrage pendant le Haut Empire et que nous nous trouvons ici, depuis le Bas Empire, aux confins des anciens diocèses de Liège et de Cambrai.

Après un abandon prolongé ayant permis une certaine accumulation des terres, les décombres de la fortification de La Tène ont été refortifiés, notamment par le surcreusement du fossé dont l'escarpe fut peut-être revêtue de moellons. La date de ce dernier état, éventuellement médiéval, reste à préciser.

Le site du Bois du Grand Bon Dieu à Thuin mérite assurément une poursuite des recherches. La découverte, au Sud du sillon Sambre et Meuse, de structures néolithiques bien datées du Michelsberg ; l'importance de la fortification laténienne dans le contexte des riches dépôts monétaires celtiques des environs de Thuin ; enfin l'existence d'une fortification relativement tardive à proximité immédiate de la ville médiévale de Thuin sont autant de points qui doivent retenir l'attention\*.

\* Nous remercions le professeur E. Gilot (Laboratoire de chimie inorganique et nucléaire de l'Université de Louvain) de la diligence à effectuer les analyses C<sup>14</sup> de nos trois échantillons.

En voici le rapport :

« Lv-1287	81-PR 1	2020 ± 50 BP
Lv-1288	81-PR 3	5310 ± 80 BP
Lv-1289	81-PR 5 et PR 6	5010 ± 85 BP

Ces échantillons de charbon de bois ont été lavés par des solutions de HCl et de NaOH pour éliminer respectivement les carbonates et les acides humiques.

Les âges sont calculés sur base de la période conventionnelle de Libby (5570 ans) ; ils sont exprimés par rapport à l'année de référence AD 1950. La précision est déterminée en tenant compte de la variation statistique expérimentale ; elle est exprimée par la valeur d'un sigma, soit un intervalle de confiance de 68% ».



## CHRONIQUE ARCHÉOLOGIQUE DU SERVICE DES FOUILLES DE LA FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES

### STRATIGRAPHIE DE HAN-SUR-LESSE

En 1902 E. de Pierpont, président de la société archéologique de Namur, entamait les premières fouilles systématiques dans la grotte de Han. Il devait bientôt mettre au jour dans la galerie de la Grande Fontaine une remarquable séquence stratigraphique où les strates s'échelonnaient du néolithique à l'époque actuelle. Il décida de réaliser une opération qui fut — à cette échelle et à cette époque — une grande première : prélever un témoin complet de la série stratigraphique. Il s'agissait de détacher un bloc de terre de 3 m de haut sur plus d'un mètre de large et autant de profondeur. Avec l'aide technique de deux préparateurs du Musée d'Histoire Naturelle, un cerclage d'acier enrobé de plâtre fut effectué. Le bloc, pesant plusieurs tonnes, fut extrait de la grotte, transporté à Namur et déposé dans le sous-sol du Musée archéologique — où pour lui livrer passage il fallut abattre un pan de mur et le reconstruire derrière lui.

A l'intervention du conservateur, M. Dasnoy, que nous tenons à remercier ici, il nous fut donné, dans le cadre du cours de Techniques des fouilles préhistoriques 1981-1982, d'ouvrir, quatre-vingts ans après, ce témoin exceptionnel et d'en entreprendre la fouille.

Les terres qui le constituaient étaient complètement desséchées, mais, contrairement à ce que l'on pourrait craindre, elles ne s'étaient écoulées par les fissures du plâtre qu'en quelques points très limités. Une ouverture méthodique du coffrage et une humidification progressive des terres ont permis une fouille dans d'excellentes conditions.

Les grandes lignes des observations stratigraphiques de 1902 se trouvent confirmées, entre autre grâce au matériel archéologique. L'accent fut mis sur des aspects de la recherche insoupçonnables au début du siècle ; une série d'analyses sont en cours dans différents laboratoires : sédimentologie (M. Heck U.Lg.), carbone 14, analyses palynologiques des planchers stalagmitiques (M. Bastin U.C.L.), étude des vestiges de végétaux carbonisés (M. Homès U.L.B.), notamment.

Pierre-P. BONENFANT

## DÉCOUVERTES NÉOLITHIQUES

### *Rempart préhistorique de Boitsfort: une nouvelle pointe de flèche*

Lors d'une excursion réalisée en février 1981, dans le cadre du cours d'archéologie nationale du professeur P.P. Bonenfant (U.L.B.), sur la fortification néolithique de Boitsfort<sup>1</sup>, une pointe de flèche en silex a été découverte sur le versant gauche du vallon situé sur le rempart Sud-Est (coordonnées Lambert: 152,52 km Est et 164,27 km Nord). Il est curieux de remarquer qu'une première pièce fort semblable avait déjà été trouvée au même endroit par M. J. Michel en 1972.

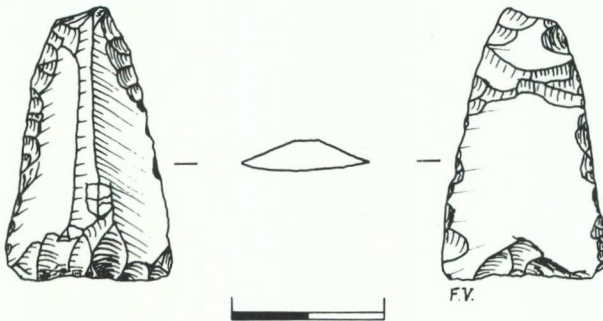


Fig. 1.

Cette armature de flèche dont une minime partie de l'extrémité distale manque (0,5 cm), se caractérise par une base légèrement concave. Les bords convergents et convexes présentent des retouches directes, inverses et rasantes dans les parties mésiale et distale, alors qu'elles sont directes, inverses et très obliques au talon. Le silex est gris clair (silex de Spiennes) et à peine patiné.

Longueur maximale: 3,6 cm; largeur maximale: 2,1 cm et épaisseur maximale: 0,5 cm; poids: 3,82 gr.

Cette pointe triangulaire est caractéristique de la civilisation Michelsberg (environ 3600-2700 av. J.-C.). Elle peut être comparée avec celles du Gué du Plantin<sup>2</sup>.

F. VERMEREN

### *Une occupation Michelsberg à Thuin (Hainaut)*

Monsieur Robert Coenen, horticulteur à Thuin, découvrit en 1981, sur le territoire de cette ville, au lieu-dit « Bois du Grand Bon Dieu » (Thuin, section C, parcelle 278i), de nombreux éclats de silex — dont plusieurs provenant d'outils polis — ainsi qu'une pointe dont la description est la suivante :

<sup>1</sup> Pièce conservée dans les collections de préhistoire du Musée d'Archéologie de l'U.L.B. HUBERT (F.), *Site Michelsberg de Boitsfort-Etangs in Conspectus MCMLXXIV, Arch. Belg.*, n° 177, pp. 6-8.

<sup>2</sup> HEINZELIN (J. de), HAESAERTS (P.) et DE LAET (S.J.), *Le gué du Plantin* (Bruges, 1977), fig. 31.

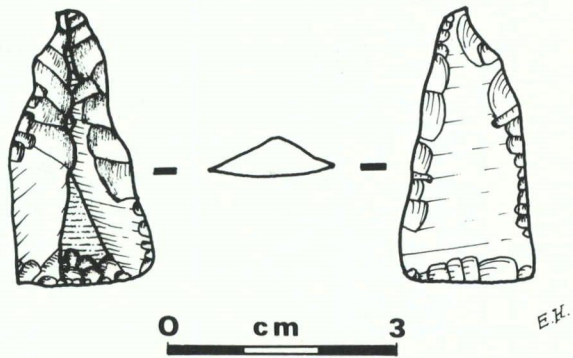


Fig. 2.

Pointe triangulaire (de rapport 1/2) sur éclat d'outil poli, en silex gris clair de Spiennes, retouchée dans sa partie masiale et distale par des retouches directes très obliques et inverses rasantes et présentant de petites retouches basilaires directes écailleuses et inverses rasantes.

Longueur : 36 mm, largeur maximale : 18,5 mm et épaisseur maximale : 5,5 mm ; poids : 3,60 gr.

Exhumée le long d'un chemin, à la base du profil éboulé d'une levée de terre (coordonnées Lambert 144,831 km. Est et 113,650 km. Nord), cette pointe est caractéristique de la civilisation de Michelsberg (du milieu du IV<sup>e</sup> millénaire au début du III<sup>e</sup>). L. Deltenre avait déjà signalé et illustré plusieurs pointes et fragments de pointes de ce type découverts dans ce bois. Ceci confirme l'occupation néolithique du site, lequel constitue un éperon de plus de 10 ha. (Léonce DELTENRE, *Les monuments religieux de Thuin et leur mobilier*, in *Documents et Rapports de la Société Archéologique et Paléontologique de Charleroi*, t. LIII, 1967-1968, p. 9 et p.l. 1, p. 311.)

E. HUYSECOM

#### *Grattoir en silex à Vielsalm (province de Luxembourg)*

Des prospections répétées sur un replat au lieu-dit « La Baraque Matî », nous ont permis de découvrir, outre quelques éclats de débitage, un grattoir en silex<sup>1</sup>.

Le lieu de découverte, actuellement en lisière de bois, se situe à 440 m d'altitude et aux coordonnées Lambert : x ; 260,425 km et y ; 110,9 km. (A)

Il s'agit d'un grattoir discoïdal sur éclat à bulbe de percussion proéminent, fig. 3. (B) Le silex gris brun est nuancé de gris clair, de blanc et de stries brunes (L. max. : 33 mm ; l. max. : 30 mm ; Ep. max. : 12 mm).

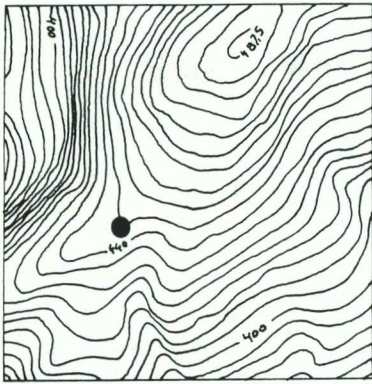
On pourrait juger la découverte banale si elle ne s'inscrivait dans un contexte régional particulièrement pauvre en matériel lithique pré- et protohistorique. Les quelques trouvailles sont, pour la plupart, anciennes et isolées.

<sup>1</sup> Conservé chez l'auteur.

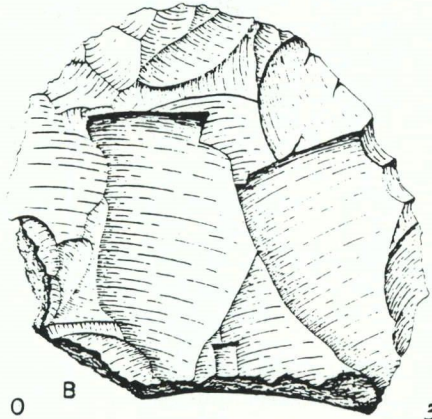
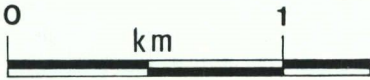


Inventaire des sites proches de Vielsalm, répertoriés à 21 km à la ronde. (C)

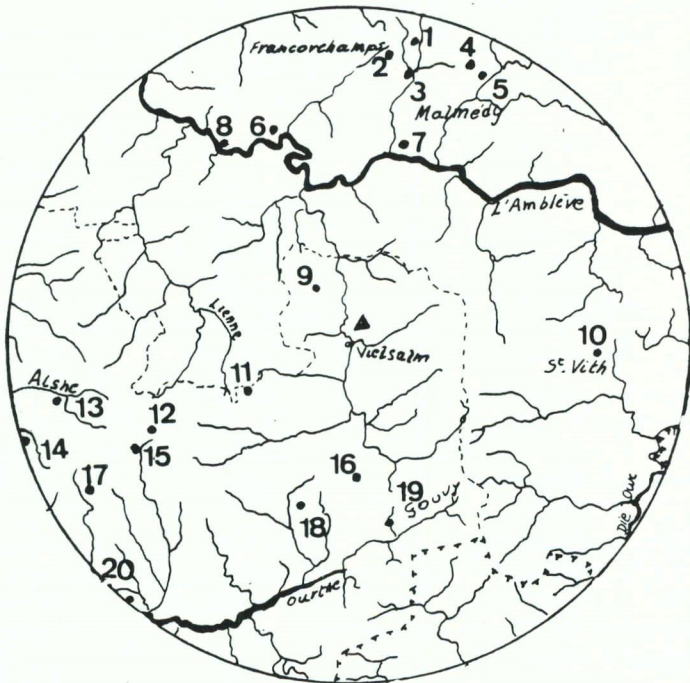
1. Stavelot, Ster<sup>2</sup>:  
biface en silex dit « hache acheuléenne » (NELISSEN, A. 1958 : Quelles sont les possibilités du paléolithique moyen au S-E de la ville de Liège. *B.S.P.F.*, LV, p. 471).
2. Stavelot, Francorchamps :  
— « éolithiques » (?) (ANGENOT, H. 1911-12 : Les Hautes Fagnes aux temps préhistoriques. *Les Chercheurs de Wallonie*, V, p. 68).  
— Cranchamps, esquilles et éclats à conchoïde (THISSE-DEROUETTE, J. 1948 : Prospections dans les Hautes Fagnes de la province de Liège. *Bull. Soc. Royale Belge d'Anthrop. et de Préhistoire*, LIX, p. 50).
3. Stavelot, Eau Rouge :  
« éolithiques » (?) (DE MUNCK, E. 1906 : Les éolithes des Hautes Fagnes de Belgique et d'Allemagne. *Bull. Soc. Arché. de Bruxelles*, XXV, p. 153).
4. Malmédy, Bernister :  
— silex du Grand Pressigny et éolithique (?) (DE MUNCK, E. 1940 : Distribution géographique des silex d'Obourg, de Saint-Denis, de Spiennes et des Assises crétacées, turaciennes du Hainaut et du Grand Pressigny (Indre et Loire). *B.S.R.A.P.*, LV, p. 72).  
— « Pouhon de Bernister », silex néolithiques (ANGENOT, 1911-12 : p. 70).
5. Malmédy, Bevercé :  
silex découverts dans un vivier, époque moustérienne ? (DUBOIS, CH. 1947 : Vestiges antiques dans les cantons de Malmédy et de Saint-Vith. *Folklore Stavelot-Malmédy*, XI, p. 8).
6. Stoumont, La Fange :  
hache polie en silex gris veiné de bleu (THISSE-DEROUETTE, 1948 : p. 50).
7. Stavelot, Masta :  
burin en silex (DOCQUIER-HUART, J. 1961 : Quelques silex d'allure paléolithique supérieur recueillis en surface dans les provinces de Liège et de Namur. *Bull. Cercle Arch. Hesbaye-Condroz*, II, p. 52, pl. XIV).
8. Stoumont :  
— hache polie (THISSE, J. 1949 : *B.S.P.F.*, XLVI, 9-10, p. 305);  
— éclats de silex néolithiques (THISSE-DEROUETTE, 1948 : p. 50);  
— éclats de silex (RAHIR, E. 1903-04 : Note sur l'exploitation des Plateaux de l'Amblème au point de vue préhistorique. *B.S.A.B.*, XXII, mém. III, pp. 2-3);  
— silex avec microlithes « tardenoisien » (LOË, A. de 1903-04 : Quelques remarques sur les silex de l'Amblève. *B.S.A.B.*, XXII, mém. III, pp. 7-10).
9. Vielsalm, Mont :  
grattoir (?) (MEUNIER, M. 1967 : Chronique ... du cercle Segnia à Houffalize. *Ardenne et Famenne*, X, p. 163).
10. Saint-Vith :  
instruments néolithiques du musée de Saint-Vith sans lieu de provenance précis (REINERS, H. 1935 : *Die Kunstdenkmäler von Eupen-Malmedy*, Düsseldorf, Schwann, p. 447).  
(Non mentionné in, KNAPEN-LESCRENIER, A.M. 1966 : *Répertoire bibliographique des trouvailles archéologiques de la province de Liège. I. Les âges de la pierre*, Bruxelles, C.N.R.A.B.).
11. Vielsalm, Hébronval « Les Plates » :  
hache polie (LEJEUNE, PH. 1974 : Bihain (Lux.) : hache polie. *Archéologie*, p. 65 et fig. 13, p. 66).



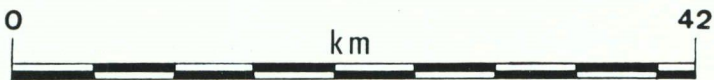
A



B



C



12. Vielsalm, Bihain « Laid Bois » :  
 éclats de silex et fragment de couteau (LOË, A. de 1909 : Fouilles de Bihain. *Bull. Musées Royaux d'Arts Décoratifs et Industriels*, série II, II, p. 12).
13. Manhay, Freineux :  
 hache polie (DUBOIS, CH. 1939 : Le Luxembourg préhistorique. *Ann. Inst. Archéol. du Luxembourg*, LXX, p. 9, n° 2).
14. Manhay, Noircing et Evals :  
 silex taillés et pollis (DUBOIS, 1939 : p. 4).
15. Houffalize, Chabrelez :  
 hache polie (DUBOIS, 1939 : p. 9, n° 2).
16. Gouvy, Courtil :  
 trois raclours en silex (REMACLE, G. 1968<sup>2</sup> : *Vielsalm et ses environs*, p. 11).  
 (Non mentionné in CORBIAU, M.H. 1978 : *Répertoire bibliographique des travaux archéologiques de la province du Luxembourg*, Bruxelles, C.N.R.A.B.).
17. La Roche-en-Ardenne, Samrée :  
 hache polie dans la forêt de Saint-Jean (DUBOIS, 1939 : p. 5).
18. Gouvy, Baclain « So Garcy » :  
 hache polie (LOMRY, P. 1911 : Découvertes de quelques tombes anciennes et interprétations concordantes de quelques mots dans un coin de Hautes Ardennes. *A.I.A.Lux.*, XLVI, p. 383).
19. Gouvy :  
 hache en pierre (REMACLE, 1968<sup>2</sup> : p. 11).  
 (Non mentionné in CORBIAU, 1978).
20. Houffalize, Mormont « Dri-Burnémont » :  
 hache taillée en silex gris de Spiennes (ULRIX-CLOSSET, M. 1981 : Mormont-Houffalize (Lux.) : hache taillée. *Archéologie*, pp. 15-16, et fig. 4, p. 15).

Karine GESKENS

## DÉCOUVERTES DE L'ÂGE DU FER

### *Le trésor de Statères à l'Epsilon découvert à Thuin*

En mai 1980, Monsieur R. Coenen, horticulteur à Thuin, découvrit, sur le territoire de cette ville, à mi-pente sur le versant sud de la vallée de la Biesmelle, semble-t-il, un ensemble monétaire très considérable.

La majorité des pièces furent exhumées d'une profondeur de 30 à 40 cm, les dernières ayant été repérées à l'aide d'un détecteur de métaux. Les monnaies occupaient un espace de 3 m × 1 m, une telle dispersion pouvant s'expliquer par l'éventualité d'un récipient en matière périssable et par la forte pente du terrain à l'endroit de l'enfouissement.

Ce dépôt de monnaies d'or celtiques, le premier trouvé en Gaule belge susceptible d'être étudié d'une manière exhaustive, comprend 73 statères nerviens du type à l'« Epsilon » d'un poids total de 432,405 gr, se répartissant en 5 séries distinctes (a à e) couvrant essentiellement la première des quatre classes divisant ce monnayage (pré-classe I, classe I et pré-classe II).

<sup>2</sup> Présentation de l'inventaire : Nom de la commune (post Ar. Roy. 1975), Nom de village ou autre agglomération « Lieu-dit ».

Composé uniquement de types anciens, ce trésor a offert, à partir de l'étude de la métrologie, de la métallographie, de la stylistique et, enfin, du degré d'usure des pièces, la possibilité d'une étude chronologique, laquelle situe au début du premier siècle av. J.-C. le commencement de la frappe de la série *a* et, par suite, le début du monnayage dit du « type belge ».

La publication est prévue pour 1983, dans la *Revue Belge de Numismatique*.

E. HUYSECOM

### *7<sup>e</sup> Campagne dans les fortifications du Boubier (Châtelet)*

La poursuite des fouilles par plan sécant de la zone X (voir *Chroniques* antérieures) s'est poursuivie, mettant en évidence le système de traverses armant le rempart au niveau du sommet du mur de soutènement. Malheureusement les travaux de levés graphiques et de couverture photographique et, surtout, la fouille elle-même ont été freinés par la sécheresse du mois d'août atténuant les contrastes de colorations de terrain. A signaler la présence d'un moyen vitrifié au cœur du grand foyer Est et le prélèvement par MM. Hus et Geeraerts d'une série d'échantillons destinés à l'analyse archéomagnétique dans le grand foyer Ouest. Enfin un échantillon de matériaux plus ou moins fondus, d'allure « scorifiée » a fait l'objet, dans le laboratoire de Métallurgie électrochimie de l'U.L.B., par le professeur Fontana, d'une première analyse en vue de déterminer sa température de fusion.

Dans le cadre du cours d'Etude approfondie de questions d'histoire de l'art et d'archéologie : préhistoire (1981-1982) et en vue de la Semaine des Sciences humaines (17 - 23 mars 1982), une exposition a été montée sur le thème : *Architecture militaire celtique : l'oppidum du Boubier*. Une série de maquettes furent réalisées et l'on s'attacha surtout à rencontrer le problème de l'interprétation des traces de combustion au Boubier. L'exposition fut ensuite présentée en France, du 28 avril au 10 mai au Musée archéologique de Bavai.

Pierre P. BONENFANT

### *Fortification de l'âge du fer à Thuin*

Les fouilles menées dans le cadre du Cycle de valorisation, dans le retranchement du Bois du Grand Bon Dieu à Thuin sont présentées par ailleurs dans le présent numéro des *Annales*.

## LES ORIGINES DE LA SIDÉRURGIE ENTRE SAMBRE-ET-MEUSE

Sur base de quelques résultats de fouilles du XIX<sup>e</sup> siècle et du début de ce siècle, il semblait évident que l'on pût faire remonter les origines de la sidérurgie en Entre-Sambre-et-Meuse dès avant l'époque romaine. En fait les preuves invoquées se révèlent extrêmement fuyantes. C'est avant tout l'allure archaïque des creusets de bas fourneaux qui a servi de critère. Et c'est peu convaincant : des bas fourneaux très élémentaires ont été employés jusqu'à la veille de la révolution industrielle. Il importe donc de

découvrir d'autres sites sidérurgiques qui puissent faire l'objet de nouvelles fouilles où soient mis en jeu les moyens actuels de datation : typologie des céramiques protohistoriques, carbone 14, archéomagnétisme.

C'est ce que le Service des Fouilles a entrepris depuis deux ans, en liaison avec le Centre Paul-Brien de l'U.L.B. à Treignes, et avec la collaboration active des professeurs Fontana (Laboratoire de Métallurgie et électrochimie de l'U.L.B.), Parent (Service de Géologie et géologie appliquée de l'U.L.B.), Hus et Geeraerts (Centre national de physique du Globe)<sup>1</sup>. Deux sites ont fait l'objet de fouilles pendant l'été 1981 : l'un à Romedenne, l'autre à Nismes.

### *Romedenne*

Il y a près de vingt ans un groupe de la société d'archéologie TRES, animé par M. G. Werner, fouillait dans la commune de Romedenne, à une dizaine de kilomètres au sud de Philippeville, une série de bas fourneaux qui avaient été mis au jour fortuitement au cours de l'exploitation d'une carrière d'argile. Le long d'une des parois étaient apparues des traces rouges très vives. Plusieurs creusets de fours furent étudiés, associés à de la céramique d'allure laténienne. L'un de ces creusets n'avait pu être complètement vidé en raison de la proximité d'un grand arbre<sup>2</sup>. Ce sont ces restes de bas fourneau que nous avons retrouvé et exploré.

La stratigraphie du site a été confirmée. Sous une couche d'humus forestier de 5 à 10 cm, on remarque une strate de terre rapportée renfermant des scories de petit format. En dessous s'étend, recouvrant le bas fourneau, une couche de terre d'un gris sombre qui a livré une grande quantité de scories de fer et outre quelques éclats de silex, plusieurs tessons de céramique modelée à la main et cuite à basse température.

Cette couche renferme aussi des braises de charbon de bois et, au-dessus de l'ouverture sous-jacente du creuset, des mottes d'argile cuite d'un rouge orange. Le creuset était de forme elliptique avec pour grand diamètre une quarantaine de centimètres (le petit diamètre n'était plus mesurable). Dans ce creuset aux parois rubéfiées s'étaient accumulées d'autres mottes d'argile cuite de couleur rose ou grise, morceaux de la coupole du four sans doute, mais pratiquement pas de scories qui avaient dû être récupérées à l'époque même.

Le site de Romedenne offre donc un exemple extrêmement rare de creuset de bas fourneau scellé par une couche archéologique. Celle-ci, incontestablement ancienne, n'a, jusqu'ici, livré que des tessons trop fragmentaires pour permettre une attribution chronologique franchement protohistorique. Par ailleurs des prélèvements en vue de l'identification de l'archéomagnétisme ont été effectués par MM. Hus et Geeraerts.

Pierre P. BONENFANT et P. DEFOSSE

<sup>1</sup> Projet présenté par P. Bonenfant au Colloque Francqui 1980 de l'Académie royale de Belgique. A paraître dans les Actes.

<sup>2</sup> G. WERNER, *Un groupe de bas fourneaux découverts à Romedenne* dans *Bulletin de la Société d'Archéologie TRES, Acta 7*, 1968, pp. 11-33. Nous remercions vivement M. Werner de nous avoir confié toute sa documentation.

### « Baterage » à Nismes

Des scories de fer mêlées à des tessons gallo-romains récoltés en surface par l'un d'entre nous (J.D.) localisaient à « Baterage » (cne de Nismes) un site sidérurgique éventuellement antique. Hélas, nos espoirs furent déçus. Si une tranchée de sondage devait amener la découverte d'un étroit fossé gallo-romain, les deux petits creusets de four et fosses attenantes mis au jour par les fouilles après avoir été indiqués par une prospection électromagnétique effectuée sous la direction de M. Geeraerts, ne sont pas antérieurs, d'après les tessons recueillis, au XVI<sup>e</sup> siècle.

Pierre P. BONENFANT et J.-M. DOYEN

### DÉCOUVERTES MÉDIÉVALES

#### *Morlanwelz : four de potier*

Durant l'été 1981 le stage de fouilles destiné aux étudiants a eu lieu successivement dans la fortification protohistorique du Boubier (voir ci-dessus) et dans un site médiéval proche de Morlanwelz. Les travaux se déroulèrent en collaboration avec des archéologues bénévoles carolorégiens (Association M. Collet du Musée d'histoire et d'archéologie de Loverval) qui avaient repéré le site et engagé les premières recherches.

Les restes de la sole d'un four de potier furent d'abord mis au jour, puis, le fond surcreusé d'une petite cabane rectangulaire délimitée par des poteaux de bois. Les tessons de céramique grise faite au tour sont très abondants. Un premier examen des formes indique une date vers le XII<sup>e</sup> siècle. Des prélèvements en vue de l'analyse archéomagnétique ont été effectués par MM. Hus et Geeraerts.

L'intérêt de ce site — où nous comptons étendre les recherches — est grand pour la connaissance de la céramique grise médiévale, d'autant que la proximité de la chaussée Bavai-Cologne, celle du grand chemin de Mons à Namur, celle enfin de la Haine situent cet atelier au milieu d'un bon réseau de communications et suggère une production bien diffusée. Le souvenir de l'activité de céramistes — pouvant d'ailleurs bénéficier de bonnes terres plastiques — ne s'est pas perdu à Morlanwelz où l'on trouve encore un lieu-dit « Al potrée ».

Pierre P. BONENFANT

#### *Ancien refuge de l'Abbaye de Bonne-Espérance à Binche*

Le site des « Caves Bette » a vu se poursuivre les travaux de fouilles, entamés en 1979, durant l'année 1981 avec le concours de la Ville de Binche et de la cellule occidentale du S.O.S. Fouilles. Le but poursuivi durant cette campagne a été de repérer le niveau original dans le plus d'endroits possible d'un site à la forme géologique assez tourmentée.

Ainsi, il a été possible d'atteindre le rocher autour de la salle carrée, qui pourrait devoir être identifiée au « donjon ». Les coupes opérées dans ce secteur ont montré qu'il s'agissait d'un bâtiment isolé, posé sur le roc et dont les abords étaient entretenus. Il n'existe en effet aucune couche médiévale *stricto sensu* aux alentours de cette construction carrée. Les couches rencontrées ne contiennent pas de matériel antérieur au XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans le secteur proche de la rue Saint-Paul et en avant du mur percé de trois grands arcs, le niveau de base a également été atteint grâce à une tranchée perpendiculaire à ce mur et prolongée jusqu'à la rue. A front de la rue Saint-Paul, les recherches sont entravées par la présence des caves de bâtiments modernes reposant sur le rocher. Dans cette tranchée encore, les murs reposent sur le rocher recouvert d'une couche de préparation sableuse. Les témoins céramiques datables des couches inférieures — des grès de Siegburg — ne peuvent remonter avant l'extrême fin du XIV<sup>e</sup> siècle. Sur une hauteur de plusieurs mètres, se sont entre autres accumulés là les déblais évacués du palais de Marie de Hongrie en des couches très distinctes extrêmement riches en tessons de céramique tant grise que glaçurée et en grès communs ou historiés. Si l'on peut, d'un point de vue purement architectural, dater le mur à arcs du XIV<sup>e</sup> siècle, on voit qu'il n'a pu demeurer intact que durant un nombre restreint d'années puisque dès la fin du même siècle, des remblaiements ont lieu. Il faut également s'interroger sur la fonction de ce mur. Si deux des baies pouvaient permettre le passage, la plus occidentale par contre ne pouvait remplir cette fonction que très imparfaitement. En effet, le piédroit ouest de l'arc repose directement sur le roc et celui-ci a été entaillé de telle manière qu'il ne permet l'entrée que d'une personne dans le couloir souterrain qui donnait accès au bâtiment carré. On peut donc s'étonner de la hauteur et de la largeur d'une telle baie qui débouche sur un souterrain.

Une coupe menée perpendiculairement à la précédente a fait apparaître dans un mur rejoignant celui-ci un nouvel arc, reposant lui aussi sur la couche de préparation puis le roc, un schiste noir feuilleté. Haut de 2,35 m, large de 2,42 m et de technique assez semblable à celle de l'autre mur, il devait donner accès à un secteur en cours de fouille mais perturbé par la présence de citernes récentes.

Un point important reste en attente sur le site des « Caves Bette » : la restauration des bâtiments. La façade en briques du XVI<sup>e</sup> siècle, de plus en plus dégradée, cause des inquiétudes à chaque arrière-saison et les archéologues ne peuvent que déplorer le manque de célérité en la matière.

Un site important de l'histoire binchoise est ainsi progressivement mis en valeur de manière à s'intégrer de façon heureuse dans le paysage de cette ville hainuyère déjà si riche en vestiges médiévaux.

Michel DE WAHA et Françoise JURION

### *La Hamaide — Le Château dit d'Egmont*

La fouille d'une motte médiévale est un travail de longue haleine. La Hamaide joint, à l'une d'elles en partie nivelée, une tour carrée en pierre, une enceinte et le château qui vit naître le comte Lamoral d'Egmont au début du XVI<sup>e</sup> siècle. Une campagne de 6 mois a été menée en 1981 — succédant à celles de 1979 et de 1980 — grâce à la présence d'un C.S.T. de terrassiers engagé par le collectif des collines et la dévouée Madame L. Dionkre, en collaboration avec la cellule occidentale du S.O.S. Fouilles. Deux buts présidaient à cette campagne : délimiter l'emplacement de l'habitation de la « Flachsiedlung » sous la motte et étudier le château en pierres et son enceinte.

La construction en bois, de forme rectangulaire, bordée sur les côtés par d'imposants pieux en chêne larges de quelque 30 cm de diamètre et enfoncés parfois sur 90 cm de profondeur dans le sol, espacés régulièrement, recouverte d'un plancher, a pu être mise au jour à l'exception d'un angle que, pour des raisons de stabilité de l'abri Travhydro, nous n'avons pu encore fouiller. Des restes de cloisons font penser à un morcelle-

ment de la construction en pièces d'habitation. Au centre de celle-ci, des traces de combustion, des pierres rougies et calcinées évoquent la présence d'un foyer central. De nombreuses poutres de charpente ont été conservées. On note aussi un fragment de bois travaillé qui atteste un assemblage par tenon et mortaise. De la céramique grise, insérée dans le plancher permet d'envisager une datation au XIII<sup>e</sup> siècle.

Dans le secteur de la tranchée 8 où une palissade avait été mise en évidence en 1980, la fouille a été prolongée par une tranchée 9 qui a montré, mais de manière moins nette, le prolongement de celle-ci. Néanmoins d'importantes quantités de céramiques usagées, jetées à l'extérieur, sont venues s'entasser aux abords de la palissade. Entre autres, une cruche en grès rhénan qui peut être datée de l'extrême fin du XIII<sup>e</sup> siècle et qui se trouve actuellement conservée au Musée d'archéologie de l'université. Cette palissade devait appartenir à un niveau de la motte arasé lors de la construction du château moderne.

Dans la tranchée 7, c'est un fossé qui a été mis au jour. Au bord de ce dernier, dans la zone boueuse qui le jouxtait, a été découverte une chaussure en cuir dans un état de conservation remarquable. Il s'agit d'une chaussure montant jusqu'à la cheville, munie de deux pattes perforées pour permettre le laçage et à la semelle de cuir également, cousue. Cette pièce est actuellement en restauration à l'Institut royal du patrimoine artistique.

Durant la première quinzaine de juillet, avec le concours des Jeunesses scientifiques de Belgique, une des quatre tours de l'enceinte en pierres a été mise au jour, il s'agit d'une tour n'apparaissant plus sur la lithographie de Madou qui donne l'état du château vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (voir *AHAA*, III, 1981, p. 161). De forme circulaire, il ne reste plus, dans les fondations, qu'un segment concave, reste de la courbure intérieure, montrant ainsi une démolition ancienne. Les plus anciennes représentations iconographiques du château, deux gouaches d'Adrien de Montigny pour les Albums du Duc de Croy, montrent encore cette tour debout. Des comptes font état de travaux importants au château au début du XVII<sup>e</sup> siècle, on peut peut-être placer à ce moment la démolition de la tour — peut-être déjà ruinée? — et son remplacement par un mur en briques à angle droit.

La quatrième tour, invisible sur la lithographie de Madou, est représentée, par Adrien de Montigny, de forme carrée et placée à angle droit sur la courtine. La fouille a confirmé le premier point; il s'agit bien en effet d'une tour carrée de plus de 8 mètres de côté reposant sur une pleine semelle de maçonnerie composée de moellons de grès noyés dans le mortier. Par contre, l'angle entre la courtine et la tour est obtus. On ne peut que regretter que ces précieux éléments de la compréhension du château de La Hamaide soient actuellement ramenés au niveau des fondations. Tous les éléments de construction récupérables ont en effet été prélevés au siècle passé lorsque le château fut vendu à un chafournier qui laissa le site dans l'état où nous l'avons trouvé, sans aucun vestige encore apparent. Les étapes chronologiques seront exposées en d'autres circonstances mais nous nous trouvons ici devant une belle permanence de l'occupation d'un site fortifié à travers le moyen âge et les temps modernes.

Michel DE WAHA



## DÉCOUVERTE D'ÉPOQUE INDÉTERMINÉE

### *Un nouveau polissoir à Salmchâteau (Prov. de Luxembourg)*

Le 11 juillet 1981, lors d'une prospection de surface aux abords du village de Salmchâteau (commune de Vielsalm), nous avons eu la chance de découvrir un polissoir en excellent état. La trouvaille s'est produite sur la rive gauche de la Salm<sup>1</sup>, à hauteur de la confluence du Golnay (fig. 4). Toutefois, la pièce ne semblait plus être en place. Elle se trouvait mêlée à d'autres blocs, de tailles voisines, rassemblés au bord de la route et provenant, selon nos informations, d'un jardin tout proche.

La polissoir (fig. 5), de forme trapézoïdale, est en grès d'arkoze, roche d'origine granitique particulièrement abondante dans le région et dont l'usage à des fins domestiques est attesté depuis le néolithique<sup>2</sup>. La pierre semble intacte, son poids est de quatre vingt kilogrammes, dans sa plus grande largeur elle mesure quarante centimètres, et quarante-six centimètres dans sa plus grande longueur. La hauteur moyenne est de vingt centimètres. La face supérieure, particulièrement plane, porte neuf stries réparties de façon rayonnante en deux groupes de quatre et une isolée. L'intérieur des stries offre un toucher particulièrement doux, qui contraste avec l'aspect rugueux de la pierre. Les dimensions de ces stries, exprimées en mètres, sont les suivantes :

	Longueur max.	Largeur max.	Profondeur max.
Strie n° 1	0,090	0,010	0,007
n° 2	0,140	0,010	0,008
n° 3	0,085	0,005	0,004
n° 4	0,140	0,010	0,008
Strie n° 5	0,125	0,009	0,005
n° 6	0,136	0,008	0,005
n° 7	0,150	0,010	0,006
n° 8	0,125	0,007	0,005
Strie n° 9	0,155	0,010	0,008

Sans reprendre toutes les découvertes de ce genre faites en Belgique, notons toutefois que, à Salmchâteau même, trois autres polissoirs ont déjà été signalés. A ce propos A. MARCHAL<sup>3</sup> cite le Dr. LOMRY : « ... Ils proviennent de Salmchâteau, où ils étaient employés comme seuil de maison et furent trouvés, croit-on, sur l'escarpement très élevé de la rive droite de la Salm ... ».

Actuellement deux de ces polissoirs sont encore visibles, encastrés dans les murs d'une ferme de Courtil (commune de Gouvy). D'après A. MARCHAL, un seul de ces polissoirs est authentique<sup>4</sup>, les deux autres présentant des stries d'origine incertaine, vraisemblablement accidentelle.

<sup>1</sup> On rencontre également le nom de Glain pour désigner cette rivière.

<sup>2</sup> REMY H., 1981, p. 52.

<sup>3</sup> MARCHAL A., 1951, p. 69.

<sup>4</sup> MARCHAL A., 1951, p. 70.

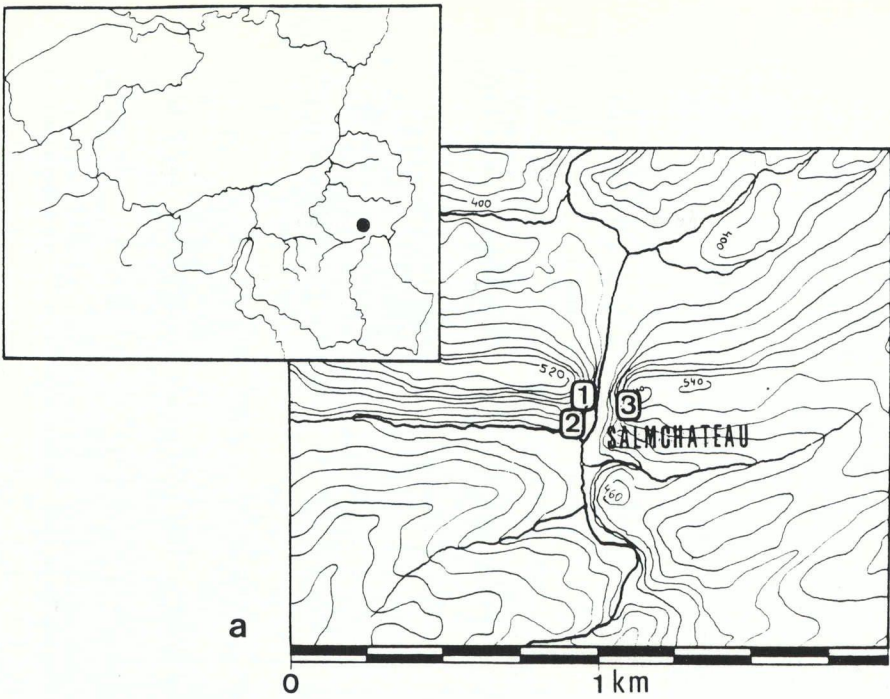


Fig. 4. a. Localisation ; 1) place-forte médiévale ; 2) lieu de découverte ; 3) refuge de l'âge du fer ;  
 b. Salmchâteau, polissoir en arkoze (photo K. GESKENS).

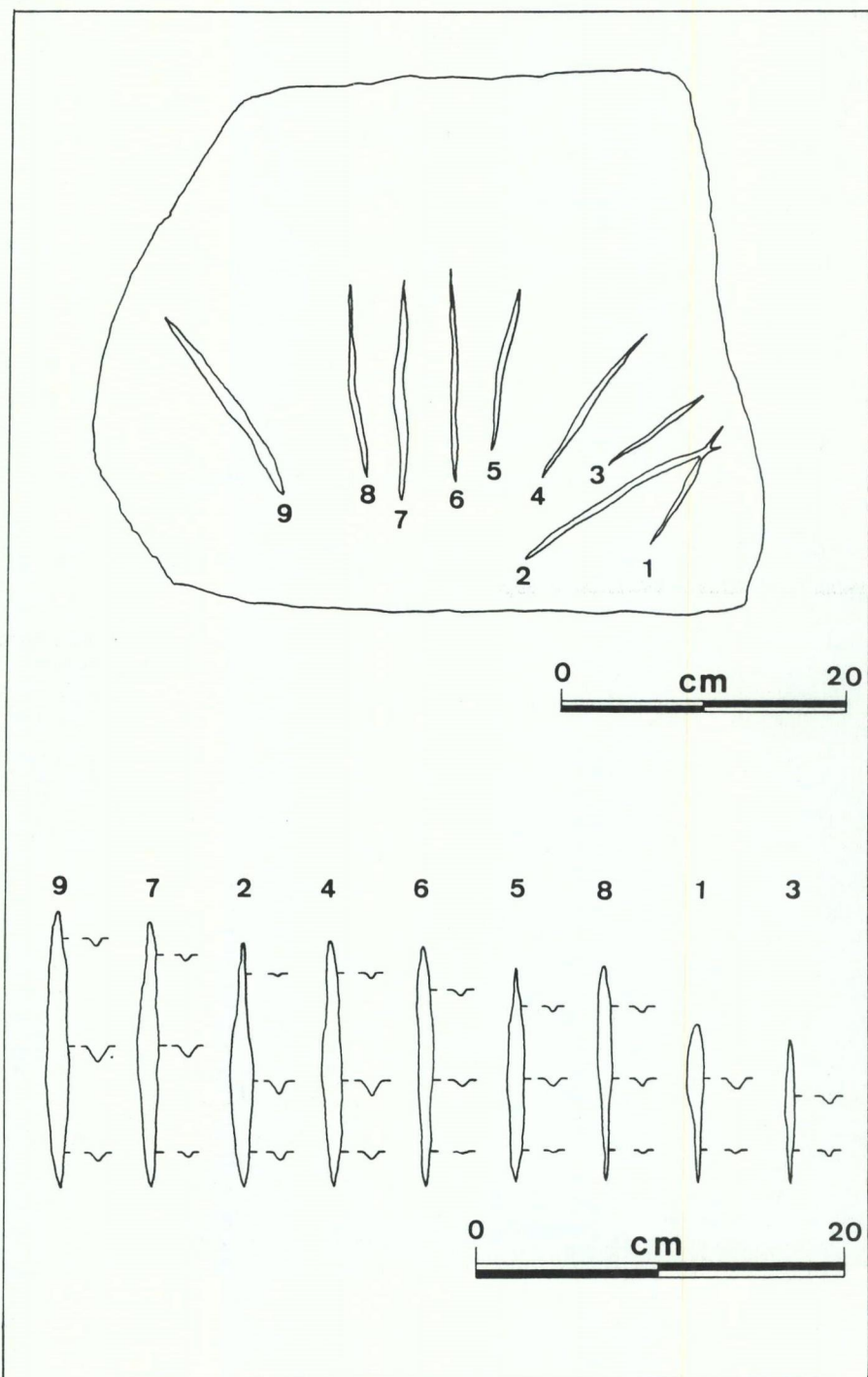


Fig. 5. Salmchâteau, polissoir en arkoze, stries et profils.

Il est intéressant de comparer ce polissoir cité par MARCHAL au nôtre :

	Polissoir de Salmchâteau	Polissoir de Courtil
Dimensions	0,460 × 0,400	0,980 × 0,680
Nombre de stries	9	34
Long. max. stries	0,155	0,170
Long. min. stries	0,085	0,045
Larg. moy. stries	entre 0,005 et 0,010	entre 0,006 et 0,010
Prof. moy. stries	entre 0,004 et 0,008	entre 0,003 et 0,006

Il apparaît, tant pour le polissoir de Courtil que pour celui de Salmchâteau, que les stries sont peu profondes et présentent une section en forme de « V ». C'est principalement cette caractéristique qui les distingue des polissoirs néolithiques, tels ceux de Saint-Mard (prov. de Luxembourg) dont les stries sont plus larges et les sections en forme de « U ».

C'est sur base de ces sections que nous pensons pouvoir dire qu'il s'agit de polissoir à métaux et non de polissoir à pierre, comme à Saint-Mard.

Comme c'est le cas pour la plupart des trouvailles de surface, il se pose un problème d'ordre chronologique. Problème d'autant plus difficile à résoudre que nous nous trouvons devant un objet dont l'utilisation a pu s'étendre sur un laps de temps fort long. La proximité d'un refuge de l'âge du fer, récemment daté par radio-carbone du La Tène I<sup>5</sup> et situé en surplomb du lieu des découvertes, a incité certains auteurs, et notamment A. MARCHAL<sup>6</sup>, à rattacher les polissoirs à l'âge du fer. Cette attribution est cependant fort discutable car nous pourrions, dans le même esprit, faire remarquer la présence toute proche d'une place forte médiévale, et dès lors rajeunir considérablement les polissoirs.

Tant qu'une pierre de ce type ne sera pas mise au jour en stratigraphie, lors de fouilles valables, il nous paraît exclu de vouloir les dater de quelque façon que ce soit. C'est pour cette raison que nous nous refusons, pour le moment, à situer chronologiquement le polissoir de Salmchâteau<sup>7</sup>.

M.A. DE SPIEGELEIRE

#### BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

- CAHEN-DELHAYE A., 1977, *Une date radio-carbone de la fortification de Salm-Château*, in *Arch. Belg.* 196, *Conspectus MCMLXXVI*, p. 14.
- MARCHAL A., 1951, *A propos des polissoirs de Courtil (commune de Bovigny)*, in *Bull. Inst. Arch. Lux.* n° 4, pp. 69-73.
- REMY H., 1981, *Monographie archéologique. Commune de Vielsalm*, in *Glain et Salm. Haute Ardenne* n° 14, pp. 44-69.
- SIMONET A. & J.-M. CAPRASSE, 1976, *Le canton de Vielsalm*, in *Inventaire archéologique de l'arrondissement de Bastogne des origines au XIX<sup>e</sup> siècle*, t. V.

<sup>5</sup> CAHEN-DELHAYE A., 1977, p. 14.

<sup>6</sup> MARCHAL A., 1951, pp. 72-73.

<sup>7</sup> Le polissoir est conservé chez l'auteur. Sa découverte a été annoncée, de façon prématurée, par Ph. LEJEUNE dans le n° 15 de *Glain et Salm. Haute Ardenne*, 1981, p. 100.



## 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., 110i, rue Sans Souci, 1050 Bruxelles.

### I. LISTE DES THÈSES DE DOCTORAT ET DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 1981 \*

#### a) THÈSES DE DOCTORAT

Catheline PÉRIER-D'ETEREN, Colijn de Coter et les ateliers de peinture brabançons de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle, *directeur*: M. P. Philippot.

Michel PINCKAERS, Les manufactures de porcelaine de Bruxelles. Leur histoire, leur production et leur parenté, *directeur*: M. Fr. Souchal.

A. Philip TRUMAN, Stravinsky's Approach to Opera, *directeur*: M. R. Wangermée.

#### b) MÉMOIRES DE LICENCE

##### *Sous-section Préhistoire-Protohistoire*

CASPAR, Jean-Paul — L'outillage en phtanite de Belgique, du Paléolithique moyen en Néolithique, *directeur*: M. P. Bonenfant.

OLYFF, Pascal — Les monnaies de bronze celtiques tardives à la légende « Germanus Inautilli L », *directeur*: M. P. Bonenfant.

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

### *Sous-section Antiquité*

LORANG, Marianne — Le quartier du palais impérial à Thessalonique, *directeur*: M. Ch. Delvoe.

SOUMOY, Martine — Les théâtres de l'Occident romain, *directeur*: M. J. Ch. Balty.

### *Sous-section Moyen Age-Temps Modernes*

CODEMUS, Martine — Crispin Van Den Broeck, peintre et graveur anversois du XVI<sup>e</sup> siècle, *directeur*: M. P. Philippot.

DEKUYPER, Marc — Le rôle de l'ornementation peinte dans le rapport architecture/peinture à l'époque romane, *directeur*: M<sup>me</sup> L. Hadermann-Misguich.

DESCAMPS, Jacqueline — Le caractère épique de quelques reliefs d'artistes de France et des Pays-Bas aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, *directeur*: M<sup>me</sup> L. Hadermann-Misguich.

D'HUART, Eric — La façade du Palais royal de Bruxelles, *directeur*: M. Fr. Souchal.

KINOO, Francis — Contribution à l'étude des primitifs flamands. La part du réel et du fictif dans la représentation des intérieurs, *directeur*: M. P. Philippot.

SOTTIAUX, Claude — La conception spatiale des retables branbançons en bois sculpté aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, *directeur*: M. P. Philippot.

VAN WIN, Françoise — Les confessionnaux de l'église abbatiale de Grimbergen, *directeur*: M<sup>me</sup> L. Hadermann-Misguich.

VINCINAUX, Claude — Etude du cadre et de ses rapports avec l'image dans la peinture siennoise du Trecento, *directeur*: M. P. Philippot.

WAGENER, Danièle — Les peintures murales de la fin du Moyen Age au Grand-Duché de Luxembourg: Rindschleiden, *directeur*: M. P. Philippot.

WAUTERS, Anne — Les sources des Préréphaélites, *directeur*: M. P. Philippot.

### *Sous-section Art contemporain*

AHARONIAN, Annette — La notion du sacré dans l'art abstrait américain à travers Newman et Rothko, *directeur*: M. J. Sojcher.

BLUMENTHAL, Brigitte — L'entrepôt de Tour et Taxis, *directeur*: M. V.G. Martiny.

CORDIER, Françoise — Gédéon Bordiau, architecte, *directeur*: M. V.G. Martiny.

DEBAIX, Fabienne — Le thème de la mort dans la peinture symboliste belge, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

ELBAUM, Claudine — Evolution de la caricature comme satire des œuvres d'art en Belgique de 1850 à c. 1880 (catalogues, revues, expositions, musées), *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

FIZSMAN, Dominique — Art et publicité 1945-1975. Une figure marquante: Richez, *directeur*: M. P. Delsemme.

GUISSET, Jacqueline — Le thème de Salomé dans la peinture symboliste et ses prolongements, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

LEDENT, Alice — Edouard Huberti, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

LEJEUNE, Cécile — Albert Dasnoy. Essai de monographie, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

PEYRAT, Michèle (épse. DELAITTE) — Serge Creuz, scénographe, *directeur*: M. P. Delsemme.

SCHUERMANS, Brigitte — Jean Robie, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

SOUILLARD, Colette — Le rêve dans la bande dessinée, *directeur*: M. G. Thoveron.

VAN DE LEEMPUT, Henri — Paul Hankar (1859-1901), *directeur*: M. V.G. Martiny.

- VAN PUYVELDE, Kathleen — Jos Albert, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.  
 VERMANDER, Christine — Le rôle d'Elt Mesens dans le mouvement surréaliste belge et anglais, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.  
 WEYSSOW, Daniel — L'art brut, *directeur*: M. J. Sojcher.  
 WILLAUMEZ, Marie-France — Les passages-galeries à Bruxelles au XIX<sup>e</sup> siècle, *directeur*: M. V.G. Martiny.

*Sous-section Civilisations non européennes*

- DEPREZ, Didier — Le serpent à plumes en Mésoamérique. Aspects iconographiques et symboliques, *directeur*: M<sup>me</sup> A. Dorsinfang-Smets.  
 FIERAIN, Véronique — Les thèmes de la sculpture aztèque. Essai de classification, *directeur*: M<sup>me</sup> A. Dorsinfang-Smets.  
 MALENGREAU, Brigitte — Les fontaines ottomanes en Turquie, *directeur*: M<sup>me</sup> A. Destrée.  
 REYNAERTS, Béatrice — L'image de la femme à travers les masques du Nigéria, *directeur*: M<sup>me</sup> M.-L. Bastin.  
 TAQUET, Cécile (épse. LECOULTRÉ) — Art et histoire des peuples de langue Akan, *directeur*: M<sup>me</sup> M.-L. Bastin.  
 SEVERY, Jean — La symphonie des traditions ou les aspects de l'œuvre de Jóska Sóós, peintre-shamaniste, *directeur*: M<sup>me</sup> A. Dorsinfang-Smets.  
 VANDENEYNDE, Françoise — Les masques Suku liés à la circoncision dans les collections du Musée royal de l'Afrique centrale à Tervueren, *directeur*: M<sup>me</sup> M.-L. Bastin.  
 SNOECK, Marie-Anne — Les arts décoratifs des Mangbetu: negwe et roko, peintures corporelles, *directeur*: M. L. de Heusch.  
 VAN DIEVOET-GOSENS, Florence — La construction et l'habitat dans l'iconographie Mochica, *directeur*: M<sup>me</sup> A. Dorsinfang-Smets.

*Sous-section Musicologie*

- DALLEMAGNE, Régine — Problèmes posés par l'écriture à l'interprète au niveau de la notation contemporaine, *directeur*: M. H. Sabbe.  
 DIEZ, Anne — Les musicothérapies: introduction à une étude critique, *directeur*: M. D. Bariaux.  
 JACQUES DE DIXMUDE, Benoît — « Il libro primo di Arie Passetgiate » (1612) de J.H. Kapsberger, *directeur*: M<sup>me</sup> U. Günther.  
 KUNSTLER, Daniel — Réflexions sur la philosophie musicale de Pierre Boulez, *directeur*: M. D. Bariaux.  
 LEJEUNE, Dominique — Fanfares et harmonies dans l'arrondissement de Mons-Borinage 1945-1980, *directeur*: M. R. Wangermée.  
 OPDEBEEK, Olivier — Pygmalion de Rameau. Edition critique et analyse, *directeur*: M. R. Wangermée.  
 VERHAEGHE, Marie-Claude (épse. DE NAYER) — Les instruments mécaniques à cylindres, *directeur*: M. D. Bariaux.



## II. RÉSUMÉS DE QUELQUES THÈSES DE DOCTORAT ET MÉMOIRES DE LICENCE (1981)

Ces résumés ont été rédigés par les auteurs des travaux.

### a) THÈSES DE DOCTORAT

1. Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *Colijn de Coter et les ateliers de peinture brabançons de la fin du XV<sup>e</sup> et du début du XVI<sup>e</sup> siècle*. 2 vol., 650 p., 482 ill. (directeur : M. P. Philippot).

Le travail se divise en trois parties : chapitre technique, catalogue critique, volets peints par l'atelier de Colijn de Coter.

Le *chapitre technique* analyse l'évolution du modelé chez les peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle, aussi bien sous l'aspect du dessin sous-jacent que sous celui de l'exécution picturale. Il situe le rôle important joué dans cette transformation par Colijn de Coter, qui opère la transition entre la manière de peindre des grands Primitifs flamands (auxquels il se rattache comme héritier de la tradition rogeresque) et celle des petits maîtres du tournant des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Les caractères de l'écriture individuelle des Primitifs flamands sont étudiés comparativement à ceux de la « technique simplifiée » développée par Colijn de Coter, qui vise à obtenir les mêmes effets que ses devanciers mais au moyen d'une schématisation des modelés.

Le *catalogue critique* de la production du maître (œuvres signées, attribuées ou exécutées en collaboration avec son atelier) est révisé à la lumière de nouveaux critères. Ce sont, en ordre principal, l'examen des modifications apportées à la technique picturale des Primitifs flamands par Colijn de Coter, l'évolution — souvent non linéaire — de sa technique propre et une nouvelle classification des œuvres en fonction des influences stylistiques qu'on y décèle (archaïsantes avec Van der Weyden et Flémalle, ou contemporaines avec Metsijs et Van Orley). L'exploitation des méthodes scientifiques d'examen a permis de formuler de nouvelles attributions, dont celle du *Retable I de Strängnäs* — œuvre maîtresse de Colijn de Coter dont l'importance est équivalente à celle des tableaux signés —, de présenter de nouvelles propositions de chronologie, ainsi que de définir la personnalité artistique du maître à travers son œuvre autographe et le rayonnement qu'elle a exercé. On retiendra en particulier la quête d'un volume plastique de type flémallien, le développement de compositions monumentales et surtout la recherche d'effets purement picturaux. Ceux-ci toutefois ne sont jamais un élément central de la vision de Colijn de Coter mais ils portent plutôt sur des détails.

Enfin, les *volets de retable peints par l'atelier de Colijn de Coter* et, en particulier, ceux qui sont conservés en Suède, sont examinés en détail. L'étude critique de ces volets débouche sur leur classification et sur une individualisation des caractères de plusieurs ateliers brabançons. Il en ressort une série d'hypothèses de travail relatives à l'organisation des ateliers de peinture au tournant des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, qui constitueront l'amorce de travaux futurs.

2. Michel PINCKAERS, *Les manufactures de porcelaine de Bruxelles. Leur histoire, leur production et leur parenté*. (directeur : M. Fr. Souchal).

Cette thèse, résultat de sept années de recherches, apporte des connaissances complètement renouvelées sur l'histoire des porcelaines bruxelloises grâce à une recherche

et un dépouillement systématique d'archives tant publiques que privées, suivis ensuite par une analyse stylistique de plus de trois mille pièces de porcelaine répertoriées, analysées esthétiquement et mises en relation avec les documents d'archives.

Bruxelles vit l'érection de six principales manufactures de porcelaine. Les documents mis au jour permettent d'abolir une controverse concernant la fabrique de Tervueren, propriété personnelle du prince Charles de Lorraine. En effet, l'inventaire général et détaillé de son atelier en 1780 apporte une preuve irréfutable de fabrication. D'autre part, à l'imitation des puissants d'Europe qui rêvaient au XVIII<sup>e</sup> siècle de posséder leur propre établissement, Charles de Lorraine fit venir pour diriger sa fabrique Georges Christophe Lindemann, un des peintres sur porcelaine les plus renommés de l'époque, ayant travaillé dans les manufactures allemandes de Höchst et Nymphenbourg, où il avait rencontré les pionniers de la porcelaine venus de Meissen. Cette fabrique de Tervueren à caractère privé et non commercial, ne vendit jamais de porcelaine et n'avait aucun lien de parenté avec les autres manufactures du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles. En revanche, il apparut que ces dernières étaient plus que parentes entre elles tant par le personnel employé que par leur production. En effet, pour ériger la manufacture de Monplaisir, des porcelainiers et peintres sur porcelaine arrivèrent de Paris, Lille ou Valenciennes ; très souvent, ceux-ci attiraient à Bruxelles d'autres de leurs compagnons. Ainsi, l'enfourneur Müller recommanda à la direction de Monplaisir de faire appel, pour la mise en route des ateliers, à deux amis inséparables, Louis Pierre Alexandre Cretté peintre sur porcelaine et Claude Joseph Bommer porcelainier. Durant dix jours, le peintre construisit un moufle (four pour fixer la peinture sur porcelaine) et le porcelainier réalisa les premiers moules. Ensuite, ils ouvrirent avec trois bailleurs de fonds la manufacture d'Etterbeek. Un an plus tard, en 1788, ils furent malhonnêtement expulsés par les bailleurs de fonds qui désiraient rester seuls à diriger. Une longue procédure judiciaire commença, interrompue par les divers événements politiques que connut notre pays à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sa conclusion ne vint que dix ans plus tard, et la réparation financière qu'obtint alors Cretté lui permit d'ouvrir rue de l'Etoile (actuellement rue Ernest Allard) une véritable manufacture de porcelaine dont il était seul propriétaire et dont l'existence n'était qu'hypothétique jusqu'à présent.

La première manufacture d'Ixelles, sise chaussée d'Etterbeek, actuellement chaussée de Wavre, fut mise sur pied par le peintre Frédéric Théodore Faber commandité par Guillaume d'Orange. Faber s'adjoint en 1824 les services d'un porcelainier talentueux Charles Christophe Windisch, travaillant à Paris et fils d'une famille de porcelainiers. Cet artiste, doublé également d'une main de sculpteur, réalisa tant à Paris qu'à Bruxelles les plus belles pièces de porcelaine que l'on puisse trouver. On lui doit notamment la plupart des coupes ajourées supportées par des personnages laissés en biscuit. Par chance, l'important recueil de formes de fabrication de sa main est conservé et a pu être étudié, il comprend plus de six cents dessins de pièces. En 1830, ce dernier, opposé à son patron de tendance orangiste, fonda en face une nouvelle manufacture. Cette seconde manufacture d'Ixelles fut incontestablement la plus importante puisqu'elle vécut de 1830 à 1953 connaissant à son apogée, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle près de 200 personnes.

Décrire la production bruxelloise est ici impossible ; précisons seulement que lorsque les pièces de porcelaine ne portent pas de marque il est très difficile de les différencier de leurs sœurs parisiennes car les porcelaines bruxelloises furent fabriquées par les mêmes artistes qu'à Paris, avec le même soin et la même qualité. Il faudra attendre le renouvellement de cette génération d'artisans français par une autre, issue du terroir, pour voir les porcelaines adopter dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle des formes et des décors plus spécifiquement bruxellois.

Grâce aux nombreux documents comptables examinés, aux renseignements d'archives, aux dessins originaux de fabrication conservés et à un nombre élevé de pièces analysées, il fut possible de recomposer de manière satisfaisante la plupart des formes et des décors employés dans les manufactures.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

1. Marc DEKUYPER, *Le rôle de l'ornementation peinte dans le rapport architecture-peinture à l'époque romane*. 1 vol. texte, 183 p. ; 1 vol. planches, 99 pl. (sous-section Moyen Âge/Temps Modernes ; directeur : M<sup>me</sup> L. Hadermann-Misguich).

En prenant comme point de départ certaines réflexions de M. Otto Demus dans son ouvrage *Romanische Wandmalerei* (Munich, Hirmer, 1968), l'étude s'attache à examiner l'ornementation peinte non du point de vue iconographique mais du point de vue stylistique. L'auteur situe d'abord la place de l'art roman vis-à-vis d'arts antérieurs ou contemporains (arts carolingien, ottonien, romano-byzantin). Puis, en traitant principalement des monuments de France, des pays germaniques et de l'Italie, le travail prend en considération chacune des parties principales de l'édifice (abside, arc triomphal, transept, nef, voûtes) et tente de mettre en valeur l'importance de l'ornementation peinte dans la structuration du mur, son rôle essentiel comme intermédiaire entre l'image et son support.

Dans la peinture byzantine, l'héritage direct de l'art antique a engendré une tradition vivante de la conception illusionniste. A Byzance, le souci des peintres a été de résoudre cette conception par la concentration de la composition sur la figure, sur l'image, tandis que pour l'art roman, la résolution s'est portée sur l'organisation spatiale du mur. Alors que dans la peinture byzantine, le cadre de l'image délimite mais n'influence nullement les compositions figurées, dans la peinture romane au contraire, il soutient la construction de l'image. Il est l'intermédiaire entre l'architecture ambiante et la figure humaine. Cette dernière se trouve placée devant une surface de consolidation qui se construit à partir de plusieurs bandes colorées abstraites ou tendant à l'abstraction. Les « compartiments colorés » sont comme un écho formel du cadre dont la structure géométrique se trouve, par ce moyen, ramenée dans le champ de l'image. Cette solution — comme l'a justement remarqué E. Panofsky — est riche d'avenir car, à partir de cette époque, les volumes sont liés à leur environnement et, quand ils voudront se libérer de leur lien avec le plan, ils ne pourront le faire sans aussi développer un espace enveloppant correspondant (cfr. art gothique et problématique des Primitifs flamands).

2. Eric d'HUART, *La façade du Palais royal de Bruxelles*. 174 p., 42 ill. (sous-section Moyen Âge/Temps Modernes ; directeur : M. Fr. Souchal).

Dans la nuit du 3 au 4 février 1731, un gigantesque incendie ravage l'ancien palais des ducs de Brabant, sis au Coudenberg. L'actuel palais royal se dresse sur la majeure part de son emplacement, après que son aspect ait été modifié par quatre fois. Il y eut d'abord, terminés en 1785, deux hôtels bâtis sur les plans de Montoyer et Guimard, en face du Parc et de part et d'autre de la rue Héraldique, détruite depuis. En effet, en 1818, Guillaume I<sup>er</sup> charge l'architecte Henry de réunir les deux bâtiments par un portique qu'achèvera Vander Straeten, en travers de cette rue. Hélas, ces travaux ne purent

dissimuler une différence de niveau entre les deux édifices, que l'architecte Suys dut rhabiller entre 1827 et 1829. Il imagina une façade longue et austère, dont la monotonie finit par désoler le public. Aussi, en 1904, le roi Léopold II confie-t-il à Henri Maquet le soin de trouver une solution à ce problème.

Les contraintes sont nombreuses. Maquet doit, dans ses projets, respecter des ouvertures déjà existantes, modifier la place (jusqu'alors en fer à cheval) pour donner plus de recul à la nouvelle façade et respecter le style général du quartier. Le gros-œuvre est achevé en 1911. Le décor du palais est maintenant d'inspiration Louis XVI, avec de nettes références à l'art de J.A. Gabriel, architecte du XVIII<sup>e</sup> siècle. Plagiat ? Pastiche ? Non. La façade actuelle transfigure une série de servitudes propres au palais tout en conformant celui-ci aux préceptes les plus rigoureux des théoriciens de l'architecture des Temps Modernes.

C'est sous cet angle que l'on peut commencer une critique heureuse du Palais Royal de Bruxelles.

3. Dalia ELBAUM, *La caricature en Belgique comme satire des œuvres d'art, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Contribution à une meilleure compréhension, sur le plan artistique, de la période envisagée (1845-1880)*. 92 p., 56 ill. ; annexes (4 petits volumes d'illustrations, reproductions de 4 catalogues d'expositions satiriques) (sous-section Art Contemporain ; directeur : M. Ph. Roberts-Jones).

Que propose ce travail ?

1. Resituer la caricature des œuvres d'art dans son époque et rendre compte, par l'intermédiaire de la critique d'art, de l'ambiance artistique régnante, après avoir reconstitué l'historique de la caricature en général et de la satire des œuvres d'art en particulier, pour la France et la Belgique.

2. Comprendre la place qu'occupent les Salons Officiels et les Expositions triennales dans nos régions et surtout à Bruxelles.

3. Voir ce qui a engagé les critiques et les caricaturistes à vouloir démonter, par voie du rire, toute la machine administrative des règlements et de l'Institution des Beaux-Arts.

4. Relater l'activité de certains groupes satiriques comme la *Société des Joyeux*, de certaines revues satiriques comme l'*Uylenspiegel*, le *Charivari belge* et de certaines personnalités du monde de la caricature comme Félicien Rops, Louis Ghemar et Mars (à ce propos, remarquons que ce travail tente de mettre à jour un volet pratiquement inconnu de l'œuvre de F. Rops, caricaturiste d'œuvres d'art).

5. Parcourir quelques revues, journaux, hebdomadaires d'art, sérieux ou amusants, parus au cours de cette période, témoins passifs ou actifs des tenants du réalisme ou de l'académisme.

6. Citer et commenter, à l'aide d'illustrations, les différents opuscules chargeant ou parodiant les salons officiels et essayer d'identifier, à partir de catalogues officiels existant encore, l'origine, le support des œuvres caricaturées (grâce à ces livrets satiriques illustrés, nous sommes documentés sur l'existence de nombreux tableaux ayant fait l'objet de ventes ou de loteries à la fin de chaque exposition et absents des réserves de nos musées).

Ce travail a surtout pour ambition de rassembler une matière non encore répertoriée et à peine mentionnée dans les bibliographies et catalogues. Il est donc une étape nécessaire et intéressante pour une meilleure approche de la période envisagée sur le plan artistique : 1845 (date approximative des débuts du réalisme dans nos régions, avec le

bouleversement des académismes) à 1880 (la fin d'un siècle dit décadent et l'ouverture vers un siècle nouveau, d'avant-garde, qui va modifier et approfondir la conception, la fonction et l'objectif de l'art).

4. Florence GOOSENS, *La construction et l'habitat dans l'iconographie mochica*. 153 p., 106 pl., 19 fig. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M<sup>me</sup> A. Dorsinfang-Smets).

Ce mémoire explore l'architecture des Mochicas à travers leur très riche et très diverse iconographie tout en établissant des parallèles avec les sources archéologiques, ethnohistoriques et ethnographiques. La plupart des représentations architecturales réalisées par les Mochicas ont, comme support, la céramique.

Le but de cette étude consiste essentiellement à classifier les différents types de constructions mochicas et à déterminer ensuite, le plus exactement possible, leur fonction et cela, grâce au contexte parfois symbolique. Les sources archéologiques confirment toujours la justesse de l'observation des artistes. On distingue une grande variété de types d'édifices: temples, pyramides, maisons, trônes et plates-formes, tous intimement liés au rituel et mettant en scène des prêtres, des chamans, des divinités, des démons ou des dignitaires. Cette constatation vient appuyer la thèse de nombreux auteurs actuels qui réfutent le caractère séculier de l'art mochica.

La plupart des édifices figurés se dressent au sommet d'une pyramide; la forme pyramidale caractérise l'architecture publique mochica. La symbolique de l'ascension s'est révélée primordiale. Tout concourt à élever vers le divin et les terrasses des pyramides, les degrés des trônes sont les étapes de cette montée vers le sacré. Le motif en escalier qu'ils répètent jusqu'à l'obsession symbolise ce rapprochement entre les mondes divin et humain.

Il a pu être dégagé de cette étude, tout un système de conventions utilisé par les artistes pour signifier diverses données architecturales. Les constructions figurées par les potiers mochicas sont les reproductions d'édifices réalisées principalement en adobe, en bois et en jonc, matériaux dont ils disposaient en abondance.

Si l'artiste mochica ne s'attache qu'à la représentation d'édifices liés au pouvoir, remarquables par leur ornementation et leur décoration faïtière, il n'en reste pas moins vrai que l'on y trouve le reflet des plus humbles habitations. De l'habitat mochica, seuls nous sont parvenus quelques pans de murs d'adobe. L'iconographie reste donc le seul pont jeté vers ce passé architectural pour nous restituer la vision de la maison, son élévation, sa toiture, l'originalité de sa décoration.

5. Jacqueline GUISET, *Le thème de Salomé dans la peinture symboliste et ses prolongements*. 1 vol. texte, 117 p.; 1 vol. planches, 115 pl. (sous-section Art contemporain; directeur: M. Ph. Roberts-Jones).

Au XIX<sup>e</sup> siècle, le thème de la Femme fatale investit le monde des arts et notamment celui de la peinture symboliste. Une de ces héroïnes néfastes est Salomé. Ce personnage biblique, «responsable» de la mort de saint Jean-Baptiste, avait bénéficié dans l'art chrétien d'une place de choix. On trouve, en effet, Salomé sur des reliefs du Moyen Age rapportant la vie et surtout la décollation de Jean-Baptiste, par exemple sur un panneau de la porte du Baptistère de Florence due à Andrea Pisano ou sur un des tympans de la cathédrale de Rouen. Au XVI<sup>e</sup> siècle, Salomé, isolée, rejoint l'art pro-

fane et, parée des plus riches costumes de l'époque, devient prétexte à de nombreux portraits dus à de grands peintres tels Titien ou Le Caravage. Dans ces tableaux, la tête de Jean-Baptiste posée sur le plat sert uniquement à préciser et rappeler l'histoire de Salomé. La fille d'Hérodiade disparaît presque complètement de la peinture aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

Sa réapparition au XIX<sup>e</sup> siècle est l'œuvre de Gustave Moreau. La légende y perdra son côté narratif et Salomé devient cette éclatante princesse, dansant dans des décors de palais somptueux et orientaux. Gustave Moreau, fasciné par la légende de Salomé, est en grande partie responsable de l'éclat et de la résonance du thème au XIX<sup>e</sup> siècle. L'importance de la « Femme Fatale » et l'attrait de l'Orient retiennent l'attention d'écrivains comme Heine, Flaubert, Joris-Karl Huysmans, Jules Laforgue, Mallarmé, Oscar Wilde. Un jeu d'influences réciproques s'établit alors entre peintres et écrivains, les descriptions de ceux-ci entraînant l'imagination de ceux-là. La plupart des peintres symbolistes utiliseront le thème : Redon, Alfred Stevens, Emile Fabry, Mucha, Beardsley. Loin de se limiter à la France et à la Belgique, Salomé est représentée par des peintres germaniques tels Böcklin, Max Slevogt, Lovis Corinth sans oublier Franz von Stuck, Gustav Klimt et Edvard Munch. Chacun enrichira le thème de son propre imaginaire et de ses problèmes. Lorsque Richard Strauss écrit son opéra « Salomé » en 1905, il assure au thème une postérité musicale et scénographique toujours actuelle. Le thème disparaît à nouveau de la peinture avec l'art abstrait mais le surréalisme, avec Félix Labisse, reprendra le personnage.

Ce mémoire suit les traces de Salomé et essaie d'en dégager une image synthétique, reflétant les goûts, l'esprit, les tourments des artistes du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle.

6. Benoît JACQUES DE DIXMUDE, « *Libro primo di arie passeggiate a una voce con l'intavolatura del chitarone* » (1612) de J.H. Kapsberger. *Etude et transcription*. Volume I: *Etude et transcription de l'original*, 66 p. et 32 p. de fac-similé ; volume II: *Transcriptions et annexes*, 121 p. (sous-section Musicologie ; directeur: M<sup>me</sup> U. Günther).

Une des grandes innovations de la musique baroque est l'introduction de la basse continue, où l'interprète réalise son accompagnement à partir d'une basse, chiffrée ou non. Le caractère improvisé de cette technique explique que peu de réalisations notées nous sont parvenues. Parmi les rares exemples connus, le *Libro primo* de Kapsberger semble avoir été négligé jusqu'à présent, malgré l'intérêt de la tablature de chitarrone qui l'accompagne. C'est l'importance du témoignage de ce recueil que le présent mémoire s'attache à démontrer.

Un premier chapitre fait le point sur ce que nous connaissons de la vie et de l'œuvre de J.H. Kapsberger, militaire et musicien allemand qui semble avoir passé toute son existence en Italie. Certains détails biographiques sont publiés pour la première fois. L'œuvre prolifique et de genres variés témoigne d'un attrait certain pour le « stile nuovo ». On voit que dans bien des domaines, ce compositeur a fait œuvre de pionnier. En particulier, le *Libro primo* occupe une place importante dans l'histoire de la monodie italienne (chapitre II). Un chapitre est consacré au « chitarrone » ou théorbe, qui fut l'instrument de prédilection des débuts de la basse continue. Ensuite (chapitre V) sont abordés les problèmes d'édition et de transcription. Enfin, le dernier chapitre évalue l'importance du *Libro primo* comme modèle de réalisation de la basse continue, après avoir fait le tour des autres sources dont nous disposons dans ce domaine.

7. Daniel KUNSTLER, *Réflexions sur la philosophie musicale de Pierre Boulez*. 1 vol. (sous-section Musicologie ; directeur : M. D. Bariaux).

Ce travail examine les options fondamentales de Pierre Boulez telles qu'elles ressortent de ses travaux théoriques et de son action au sein de l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (Ircam). L'idée sérielle de Boulez et l'usage qu'il propose de l'informatique dans la composition musicale sont étudiés dans deux parties distinctes. Cependant, le contenu philosophique de l'idée sérielle est replacé dans le cadre des recherches de l'Ircam. Ainsi des éléments de continuité apparaissent en nombre et en intensité suffisants pour donner à l'ensemble de la pensée de Pierre Boulez l'allure d'un projet esthétique unique. Ensuite, le texte commente les préoccupations les plus récentes de Boulez, à savoir la perception auditive de la musique en général et le rapport réalisation/perception à l'heure où les moyens utilisés dans la composition deviennent très complexes. Ce travail ne se contente pas de décrire, mais s'efforce de découvrir les motivations esthétiques et philosophiques les plus profondes, ainsi que d'en déduire les conséquences portant sur les définitions possibles du langage musical et les implications sociales de la pensée boulézienne. Par ailleurs, le texte comprend une tentative de définition de certains phénomènes musicaux devenus importants pour comprendre les musiques les plus récentes, notamment la notion de continuum et celle du processus de création imposé par l'introduction de l'ordinateur dans la composition musicale.

8. Cécile LECOULTRE-TAQUET, *Art et histoire des peuples de langue akan. Une collection de terres cuites funéraires des réserves du Musée Royal d'Afrique Centrale à Tervueren*. Volume I : *Texte et bibliographie*, 211 p. - 10 p. ; volume II : *Illustrations* (sous-section Civilisations non-européennes ; directeur : M<sup>me</sup> M.-L. Bastin).

Consacré à l'art de la terre cuite chez les Akan, ce mémoire comporte une longue présentation de ces peuples, les terres cuites commémoratives, par delà leur valeur rituelle, ne restant pas moins des portraits d'hommes et de femmes du XVII<sup>e</sup> s. akan, nous révélant des statuts sociaux variés, un art de la parure, différentes attitudes. Une approche globale de toutes les réalisations artistiques akan s'impose car elles se trouvent réunies par un même langage symbolique. La coutume funéraire de l'asensie se veut médiatrice du monde des hommes et des ancêtres, des ancêtres et des dieux, de la brousse et du village. Cette volonté de communication s'harmonise parfaitement avec la notion kra, unifiant tous les hommes, ceux qui l'ont été, ceux qui viendront. Elle s'exprime par un matériel que nous jugeons « esthétique » mais qui, pour l'indigène, est surtout sacré et fonctionnel. Ces terres cuites, par leur matériau, permettent des examens scientifiques de datation (C 14, thermoluminescence). Ces éléments, corroborés avec la tradition orale, les données européennes anciennes, donnent la dimension historique d'une tradition qui, débutant avec les états centralisés, s'est perpétuée jusqu'à nos jours.

Nous avons ici l'occasion de développer un aspect souvent impossible à déterminer dans l'art africain : la chronologie historique. Nous avons remis en cause la notion de style au profit de celle des « associations ». Celles-ci revêtent différentes significations : véritable style, au sens géographique et temporel, chez les Anyi ; création individuelle chez les Aowin ; dynastie de spécialistes à Agona-Asafo ; diffusion historique des têtes plates. Toute association morphologique n'indique pas nécessairement un style perpétré par tout un groupe. C'est une autre caractéristique de la production céramique akan de s'exprimer dans une variété étonnante de types, du plus frustré au plus élaboré, du plus abstrait au plus réaliste.

9. Marie-Anne SNOECK, *Les arts décoratifs Mangbetu : negwe et roko*. 2 vol., 125 p., 97 pl. (sous-section Civilisations non-européennes ; directeur: M. L. de Heusch).

Ce mémoire, consacré à l'artisanat vestimentaire Mangbetu (Nord-Est du Zaïre), se propose, après une étude typologique des pièces les plus caractéristiques d'une collection inédite conservée au Musée Royal d'Afrique Centrale à Tervueren (negwe : cache-sexe et cache-fesses en feuilles de bananier séchées, portés par les femmes et roko : étoffes en écorce battue, portées par les hommes), de montrer qu'elles sont plus que de simples atours destinés — comme beaucoup de manifestations de l'art mangbetu qui est avant tout un art de cour au service du clan régnant — à rehausser le prestige de ceux qui les revêtent.

En effet, la matière à partir de laquelle negwe et roko sont confectionnés et peut-être les motifs qui les décorent (géométriques, relativement symétriques et stéréotypés pour les premiers, épanouis et variés pour les seconds) marquent ceux ou celles qui les portent, instaurent, au-delà de la différence biologique, une différence sociale entre hommes et femmes. Leur utilisation dans le cadre des rites d'initiation, exclusivement masculins et auxquels participent différentes populations pygmées qui seraient peut-être à l'origine de l'introduction de l'écorce battue chez les Mangbetu, le montre clairement : les futurs circoncis portent des vêtements en feuilles de bananier séchées, qui sont arrachés au cours de la cérémonie, pour être remplacés, après la circoncision, par des vêtements en écorce battue.

10. Kathleen VAN PUYVELDE, *Jos Albert*. 144 p., 84 pl., 15 photos documentaires, 15 annexes (sous-section Art contemporain ; directeur: M. Ph. Roberts-Jones).

L'œuvre du peintre belge Jos Albert (1886-1981) méritait de faire enfin l'objet d'une étude approfondie. Il était grand temps que celle-ci vît le jour puisque l'artiste, très âgé, s'éteignait un mois à peine après la remise de ce mémoire.

Ses premières armes, Jos Albert les fit aux côtés de nos fauves brabançons dont il partagea la palette et la joie de vivre. Contemporain de Rik Wouters et Ferdinand Schirren, pour ne citer qu'eux, le peintre n'en conserva pas moins une belle indépendance. Mais le fauvisme ne fut qu'une étape dans la carrière de Jos Albert. Peu après la première guerre mondiale, ses regards et ses pinceaux se tournèrent vers un tout autre style : le constructivisme. Situé à mi-chemin entre le cubisme français et l'expressionnisme flamand, ce mouvement ne connut que trois ou quatre années de gloire et quelques courageux adeptes : Paul Maas et Henri-François Ramah en constituent deux exemples célèbres.

Toutefois, dès 1923, une profonde remise en question de son art conduisit Jos Albert sur le chemin d'un réalisme dont il ne devait plus se départir et à travers lequel il s'affirma rapidement en maître. Indifférent aux critiques acerbes de ses contemporains lui reprochant de peindre comme autrefois, l'artiste continua à s'exprimer dans le langage qui était le sien. L'origine populaire du peintre jointe à son tempérament solitaire et sombre le guidèrent vers un choix de thèmes bien définis. S'inspirant tantôt de la chaude présence des objets animant son atelier, tantôt des paysages désolés et pauvres de la plaine brabançonne en hiver, il traita ces sujets avec la minutie d'un Primitif flamand et sut en dégager une vision poétique reflétant une intense vie intérieure.

Jos Albert s'inscrit dans notre XX<sup>e</sup> siècle comme totalement étranger aux esthétiques d'avant-garde qui le bouleversèrent depuis les années vingt. Son œuvre vient apai-



ser une époque inquiète dont tant d'artistes expriment le désarroi et affirme une évidence éternelle : celle de la rencontre d'un homme qui se reconnaît pleinement dans le paysage qui l'a vu naître tout comme dans les objets qui l'ont vu vivre.

11. Marie-France WILLAUMEZ, *Les passages-galleries, à Bruxelles, au XIX<sup>e</sup> siècle*. 2 vol., 194 p., 233 pl. (sous-section Art contemporain : directeur : M. V.G. Martiny).

De 1820, avec le petit passage de la Monnaie, à 1881, année de la création du passage du Nord, Bruxelles, promue peu à peu au rang de capitale de la Belgique, totalise dans le pentagone sept galeries sous verrière, dont trois sont actuellement conservées. Bien que ce phénomène des rues couvertes et commerçantes, expression de la civilisation industrielle et du processus de concentration urbaine, n'ait eu dans notre pays qu'une extension limitée au siècle dernier, les galeries Saint-Hubert, élevées en 1846 par l'architecte Jean-Pierre Cluysenaar, occupent une place prépondérante dans l'histoire internationale de cette architecture. Leurs dimensions exceptionnelles ouvrent en effet la voie à une monumentalisation de la formule qui trouve son accomplissement puis connaît son déclin à travers l'évolution des formes, du néo-classicisme à la fin de l'éclectisme.

A l'aide des sources d'archives, c'est cette évolution que ce mémoire tente de saisir plus spécialement à Bruxelles, dans ses implications techniques, historiques et stylistiques, non sans tenir compte de la mutation profonde des conceptions spatiales dont témoignent les œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle depuis la crise de l'historicisme.

### III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ENSEIGNANT, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1981)

#### a) PUBLICATIONS EN 1981 (ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Jean BLANKOFF

— *Deux survivances du paganisme en vieille Russie*, dans *Actes du symposium international et pluridisciplinaire sur le paganisme slave*. Bruxelles-Gand, 1981 (= *Slavica Gandensia*, n° 7/8), p. 7-30.

— *A propos du développement urbain de Novgorod. Anatomie d'une ville au Moyen Age*, dans *Journées des Slavisants 1980-1981*. Bruxelles, 1981, p. 17-28.

— *Inventaire des papiers de V.M. Pourichkievitch (1907-1920) conservés aux archives de l'U.L.B.* Bruxelles, 1981 (= *Service des archives de l'U.L.B.*, 2).

— *Normanskaia i antinormanskaia teorii*, dans *Gesellschaft und Kultur Russlands im frühe Mittelalter*. Haale/Saale, Martin Luther Universität, 1981, p. 277-282.

Pierre BAUDSON

— *François Kovacs*, dans *F.I. Kovacs. Sculptures et projets de sculptures monumentales*. Kruishoutem, Fondation Veranneman, 1978, p. 30-33.

— *L'art du mur*, dans *Aerosol*, n° 3 (Bruxelles, janvier 1979), s.p.

— *Hedendaagse Belgische Affiche*, dans *Groter Winkler Prins Encyclopedie*, I (Bruxelles-Amsterdam, Elsevier-Sequoia, 1979), p. 340-341.

— *L'art de l'affiche en Belgique*, dans *Catalogue L'art de l'affiche en Belgique 1900-1980*. Bruxelles, C.G.E.R., 4 avril - 4 mai 1980, p. 7-16.

— *La période contemporaine*, dans *Catalogue L'affiche en Belgique 1880-1980*. Paris, Musée de l'affiche, 20 mai - 15 octobre 1980, p. 81-83.

— *1945-1958, l'après-guerre*, dans *150 ans d'art belge dans les collections des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique*. Bruxelles, M.R.B.A.B., 1980, p. 47-53.

— *Julian Key*. Tielt, Lannoo, 1981, 104 p., pl., ill.

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *Les peintres romanistes. Histoire du terme, perspectives de recherche et exemple de Lambert van Noort*, dans *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, L, 1980, p. 161-186, 24 pl.

— *Pedro Campaña dopo Siviglia: arazzi e altri inediti*, dans *Bolletino d'Arte*, s. VI, LXV, 8, 1980, p. 1-44.

— *Il milenario di Bruxelles 979-1979. Pubblicazioni e mostre*, dans *Prospettiva*, XXXIV, 1981, p. 86-93.

Pol DEFOSSÉ

— *Note sur le climat en Italie centrale au premier siècle de notre ère*, dans *Latomus*, XL, 1981, p. 105-109.

— *Les remparts de Pérouse. Contribution à l'histoire de l'urbanisme préromain*, dans *MEFR (A)*, XCII, 1980, p. 725-820, 64 fig.

— *Contribution à l'étude de l'architecture funéraire dans le territoire de Pérouse*, dans *L'Antiquité Classique*, L, 1981, p. 158-165, 4 fig.

Luc DE HEUSCH

— *Why marry her? Society and Symbolic Structures*. Cambridge University Press, 1981, édition revue et corrigée de *Pourquoi l'épouser?*, comportant deux essais nouveaux, traduction anglaise de Janet Lloyd, 218 p.

- Articles *Cosmogonie bantoue, Jumeaux dans la société bantoue, Royautés sacrées (Bantous du Zaïre et d'Afrique australe)*, dans *Dictionnaire des mythologies*. Paris, Flammarion, 1981.
- *Fatherland, Mother Tongues*. Catalogue de l'exposition *Salute to Belgium*, New York, John Lefebvre Gallery, avril 1981.
- *Zwanze*, dans *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° spécial: *La Belgique malgré tout. Littérature*, 1980, p. 109-113.
- *Heat, Physiology and Cosmogony. Essays on the Rites de Passage of the Thonga*, dans *Explorations in African Thought*, éd. par I. Karp et Ch. Bird, Indiana University Press, 1980, p. 27-43.

Charles DELVOYE

- *Rapport sur la 54<sup>e</sup> session de l'Union Académique internationale (Bruxelles, 15-21 juin 1980)*, dans *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie Royale de Belgique*, 5<sup>e</sup> série, LXVI, 1980, p. 308-313.
- *A propos des expositions Marie-Thérèse et Joseph II à Schönbrunn et à Melk*, dans *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques de l'Académie Royale de Belgique*, 5<sup>e</sup> série, LXVI, 1980, p. 487-496.
- *Philippart (Hubert)*, dans *Biographie Nationale*, XLI (Bruxelles, 1980), col. 618-629.

Pierre DE MARET

- *Bribes, débris et bricolage*, dans L. Bouquiaux (ed.), *L'expansion bantoue. Actes du colloque international du C.N.R.S., Viviers 1977*, vol. 3 (Paris, SELAF, 1980), p. 713-730.
- *Etude comparative de quelques termes métallurgiques dans les langues bantoues* (en collab. avec F. Nsuka-Nkutsi), dans L. Bouquiaux (ed.), *L'expansion bantoue. Actes du colloque international du C.N.R.S., Viviers 1977*, vol. 3 (Paris, SELAF, 1980), p. 731-742.
- *Fouilles archéologiques récentes dans la dépression de l'Upemba*, dans R. Leakey et B. Ogot (ed.), *Proceedings of the 8th Panafrikan Congress of Prehistory and Quaternary Studies: Nairobi, september 1977*. Nairobi, The International Louis Leakey Memorial Institute for African Prehistory, 1980, p. 348.
- *Zaïre*, dans *Nyame Akuma. A Newsletter of African Archaeology*. Université de Calgary, n° 17, 1980, p. 10-12.

Guy DONNAY

- *Tendances actuelles de la muséologie en Wallonie*, dans *Museumleven*, 7/8, 1980 (= *Huldenummer A. Janssens de Bisthoven*), p. 115-118.

Marie FREDERICQ-LILAR

- *Hôtel vander Meersche*. Gand, 1981.
- *Patriciërshuizen te Gent in de 18de eeuw*, dans *Spiegel Historiae*, 1981, 7/8, p. 418-427.

Michel GRAULICH

- *The Metaphor of the Day in Ancient Mexican Myth and Ritual*, dans *Current Archaeology*, XXII, 1981, 1, p. 45-60.
- *Einige Anmerkungen zu den mesoamerikanischen Skulpturen mit der Beziehung «Chac Mool»*, dans *Mexicon*, III, 1981, 5, p. 81-87.

Ursula GÜNTHER

- *Zur Revision des Don Carlos. Postscriptum zu Teil II*, dans *Analecta musicologica*, XIX, 1980, p. 373-377.

— Notices dans *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie), 20 vol., Londres, Macmillan, 1980 : *Anthonello de Caserta, Conradus de Pistojo, Cuvelier (Johannes), Egidius de Pusiex, Franciscus (Magister), Galiot (Johannes), Goscalch, Grimace, Guido, Hasprois (Johannes Symonis), Haucourt (Johannes), Jacob de Senleches, Johannes de Bosco, Johannes de Janua, Matheus de Sancto Johanne, Matteo da Perugia, Pykini, Solage, Susay (Jehan), Teilhandier (Pierre), Vailant (Johannes)*; Sources, MS, § VII : *French polyphony 1300-1420*, 1. General, 3. Principal individual sources; Reaney (Gilbert).

— *Les anges musiciens et la messe de Kernascléden*, dans *Les sources en musicologie. Actes des journées d'études de la Société française de Musicologie. Orléans/La Source, I.R.H.T., 9-11 septembre 1979*. Paris, C.N.R.S., 1981, p. 109-136, 13 pl.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *Pour une datation de la staurothèque d'Esztergom à l'époque tardo-connène*, dans *Recueil du Musée National de Belgrade, IX-X, 1979* (Belgrade, 1980) (= *Hommage à Mirjana Ljubinković-Córović*), p. 289-299.

Michel HUGLO

— *La lexicographie du latin médiéval et l'histoire de la musique*, dans *La lexicographie du latin médiéval et ses rapports avec les recherches actuelles sur la civilisation du Moyen Age. Actes du colloque du C.N.R.S., Paris 18-21 octobre 1978*. Paris, C.N.R.S., 1981, p. 391-399.

— *Les anciens manuscrits du fonds Fétis*, dans *Revue belge de Musicologie, XXXII-XXXIII, 1978-1979* (Bruxelles, 1981) (= *In Memoriam Albert Vander Linden*), p. 35-39.

— *Organologie et musicologie médiévales*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, III, 1981, p. 97-113.

Victor-G. MARTINY

— *Enseigner l'architecture*, dans *Bulletin I.S.A.Br.*, n° 14-15, janvier-février 1981, p. 1-3.

— *Problèmes de restauration, de restructuration et de rénovation urbaine*, dans *Fondation Pasquier-Grenier*, n° 11, mars 1981, p. 10-18.

— *Le concours d'architecture et d'urbanisme du centre de la commune de Braine-l'Alleud*, dans *Bulletin officiel d'Information du Conseil National de l'Ordre des Architectes*, janvier 1981, n° 1, p. 7.

— *Exposition et débat sur les villes nouvelles*, dans *U. 2000*, 27 avril 1981, p. 10.

— *Le Parc Léopold. Un jardin exotique, une cité scientifique 1880-1980*, dans *Le Journal du Parc Léopold*, 1981, p. 1.

— *Discours*, dans *Compte rendu du colloque « Les villes nouvelles »*, Université Libre de Bruxelles, 18 janvier 1981, p. 8-9.

— *La profession d'architecte a-t-elle évolué en Belgique et comment ?*, dans *L'Echo de la Bourse, spécial centenaire 1881-1981*, 11 et 12 novembre 1981, p. III-IV.

— *Substructions romaines au domaine des Templiers à Wavre*, dans *Brabant*, juin 1981, p. 22-26, ill.

Jean-Pierre MULLER

— *Georg-Philipp Telemann. Essai biographique*. Bruxelles, éditions R.T.B.F., 1981.

— *La Tribune Internationale des Compositeurs 1981 (à l'UNESCO). Reportage et essai esthétique*. Bruxelles, éditions R.T.B.F., 1981, 59 p.

— *Vie et œuvre de Bela Bartok*. Traduction du néerlandais de 45 conférences radio-phoniques du musicologue Denijs Dille. Bruxelles, éditions R.T.B.F., 1981, 400 p.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— *Méthodes scientifiques d'examen à mettre en œuvre pour améliorer les connaissances de la technique picturale des Primitifs flamands*. Pré-print du comité pour la conservation de l'ICOM, 6<sup>e</sup> réunion triennale, Ottawa 1981, 81/1/10.

— *In memoriam Johannes Taubert*. Introduction aux mêmes pré-prints, 81/1/0.

Paul PHILIPPOT

— *Préface et Signification de la polychromie dans les arts tridimensionnels du Moyen Age*, dans *Safe guarding of Medieval Altarpieces and Wood Carvings in Churches and Museums. A Conference in Stockholm, May 28-30, 1980*. Stockholm, 1981 (= Konferens 6., Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien), p. 5-10 et 15-26.

Georges RAEPSAET

— *Sentiments conjugaux à Athènes aux V<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> siècles avant notre ère*, dans *L'Antiquité Classique*, L, 1981, p. 677-684.

Paul RASPÉ

— *Partie Musique de la Bibliographie de l'art national*, publiée annuellement dans la *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art: Bibliographie 1977*, dans *R.B.A.H.A.*, XLVIII, 1979, p. 121-212; *Bibliographie 1978*, dans *R.B.A.H.A.*, XLIX-L, 1980-1981, p. 111-152.

Philippe ROBERTS-JONES

— *L'alphabet des circonstances. Essais sur l'art des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1982, 458 p., 52 pl. (*Mémoires de la Classe des Beaux-Arts*, série in-8°, t. XV, fasc. 1, 1981).

— *L'art au présent*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique*, 5<sup>e</sup> s., LXII, 1980, 12, p. 165-175.

— *Gustave Marchoul et les champs de la vie*, dans *Images imprimées en Hainaut*. Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1981, p. 165-180.

— *Introduction au catalogue Georges Vantongerloo 1886-1965*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 23 janvier-16 mars 1981, p. 7-8.

— *Préface au catalogue Félix de Boeck, point et cercle*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 27 mars - 3 mai 1981, p. 9.

— *Préface au catalogue Painters of the American West. The Anschutz Collection, Colorado, U.S.A.* Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 15 mai - 28 juin 1981, 1 p.

— *Spilliaert ou les carrefours du temps*. Introduction au catalogue *Léon Spilliaert 1881-1946*. Paris, Galeries Nationales du Grand-Palais - Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 26 septembre 1981 - 4 avril 1982, p. 13-23.

— *Jo Delahaut und der poetische Raum*, dans catalogue *Jo Delahaut*. Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum, 10 octobre - 15 novembre 1981, p. 69-71.

— *Albert Dasnoy et la conviction intime*. Introduction au catalogue *Hommage à Albert Dasnoy*. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 13 novembre - 3 janvier 1982, p. 3-11.

— *Paroles données* (poèmes sous le nom de Philippe JONES). Sérigraphie d'André Willequet. Bruxelles, 1981, 79 p.

Herman SABBE

— *The Composer between Man and Music*, dans *Interface*, IX, 1980, 3-4, p. 123-250 (édition de).

— *Die Einheit der Stockhausen-Zeit*. Munich, 1981, 96 p., 10 ex. mus., 6 p. de fac-similé, 11 p. d'extraits de partitions, photos, schémas, bibliogr. (*Musik-Konzepte*, XIX).

— *La musique expressionniste*, dans *Expressionnisme en Fauvisme*. Nimègue et Beveren, 1981 (*Grote ontmoetingen. Kunsthistorische monografieën*, 45), p. 192-224.

Roland TEFNIN

— *L'or et le sel. Note sur l'écologie d'une région de l'ancienne Syrie*, dans *Adyat Halab. Revue de l'Université d'Alep*, IV-V, 1978-1979, p. 77-86 (avec trad. arabe).

Henri VANHULST

— *Introduction* à G. PACOLINI, *Tribus testudinibus ludenda carmina*. Fac-similé de l'édition Louvain, 1564. Genève, Minkoff, 1981.

Annie VERBANCK-PIÉRARD

— *A propos d'un livre récent sur les vases attiques. Réflexions de lecture* (B. COHEN, *Attic Bilingual Vases and their Patterns*. New York, 1978), dans *L'Antiquité Classique*, XLVIII, 1979, p. 161-170.

— *Le peintre d'Antiménès aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et Archéologie (de l'U.L.B.)*, II, 1980, p. 25-40.

Eugène WARMENBOL

— *Céramique des champs d'urnes à Waulsort (Namur, Belgique)*, dans *Bulletin du Club Archéologique Amphora*, n° 23, 1981, p. 2-7.

— *Vieux-Genappe (Brab.): talon de hache polie; Ophain-Bois-Seigneur-Isaac (Brab.): herminette polie en roche verte; Vieuxville (Lg.): une hachette polie en « roche verte »; Matagne-la-Petite: un potin gaulois*, dans *Archéologie*, 1981/1, p. 17-18, 19-20, 21, 23-24.

— (En collab. avec J.-M. DOYEN), *La fortification protohistorique d'Olloy-sur-Viroin*. Bruxelles, 1981 (*Publications du Club Archéologique Amphora*, XI); e.a. *Les pointes de flèches en bronze découvertes (ou dites découvertes) en Belgique*, p. 25-38.

## 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.

Jean BLANKOFF

— *Fouilles de Novgorod, U.R.S.S. : été 1981*.

— *Emile Verhaeren et Gueo Milev* (communication au colloque sur les 1300 ans de l'état bulgare; Bruxelles, U.L.B., décembre 1981).

— *Sceaux ou amulettes? A propos d'objets trouvés à Preslav, Bulgarie* (communication au Congrès international d'études bulgares: 1300 ans de l'Etat bulgare, mai-juin 1981).

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *Berruguete, Maturino e gli altri alla Farnesina* (communication au colloque international sur *Baldassare Peruzzi*; Rome, Accademia dei Lincei, octobre 1981).

— *Destin critique du peintre Pedro Campaña - Peeter de Kempeneer* (communication au colloque international sur *Les relations entre les Pays-Bas et l'Espagne à l'époque espagnole*; Bruxelles, Ministère de l'Education Nationale et de la Culture, novembre 1981).

Luc DE HEUSCH

— *Rites de passage et cosmologie en Afrique australe* (communication au colloque sur *Les rites de passage*; Université de Neufchâtel et Musée d'Ethnographie, 5-8 septembre 1981).

Charles DELVOYE

— *Les évêques des tympans Nord et Sud de Sainte-Sophie de Constantinople et la politique du Patriarcat après la crise iconoclaste* (communication au XVI<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines ; Vienne, 4-9 octobre 1981).

Pierre DE MARET

— Mission archéologique du Musée Royal de l'Afrique centrale (en collaboration avec l'Institut des Musées Nationaux du Zaïre) au Bas-Zaïre, octobre 1980.

— Direction d'une mission archéologique du Musée Royal de l'Afrique Centrale (en collaboration avec l'U.L.B. et la Délégation Générale à la Recherche Scientifique et Technique du Cameroun) au Cameroun : juillet-août 1981.

Guy DONNAY

— Campagne de fouille à Apamée (République arabe syrienne) sous la direction de J.-Ch. Balty, 3 septembre - 30 octobre 1981.

Ursula GÜNTHER

— *Fourteenth-century music with texts revealing performance practice* (communication au colloque *Exploring the horizons for research into performance practice: Music in France and the close of the Middle Ages*; Université de New York, Center for Early Music, 2 octobre 1981).

— *Ergänzungen zur Inszenierungsgeschichte des « Tannhäuser »: die Szenarien für Berlin (1856) und Brüssel (1873) aus dem Fonds Lapissida der Pariser Bibliothek de l'Opéra* (conférence lors du congrès de la Gesellschaft für Musikforschung ; Bayreuth, 20-26 septembre 1981).

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *Influence stylistique de Byzance sur les peintures médiévales de Ninfa (Latium)* (communication au XVI<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines ; Vienne, 4-9 octobre 1981).

Victor-G. MARTINY

— Président-fondateur de l'A.S.B.L. « Les Jeunesses du Patrimoine architectural ».

— Administrateur des « Archives d'Architecture Moderne » (12 octobre 1981).

— Président du jury des concours universitaires du Ministère de l'Education nationale (16 et 19 octobre 1981).

— *L'emploi du marbre en architecture* (communication aux *Troisièmes journées de l'industrie minéralogique*; Namur, château, 16-17 novembre 1981).

— Président de séance de la *Journée de l'urbanisme*; Treignes, Centre Paul Brien (U.L.B.), 20 novembre 1981.

— Conduite des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> campagnes de restauration de la façade de la ferme (1769) de l'ancienne abbaye d'Heylisse à Opheylisse ; 12-18 avril et 16-29 août 1981.

— Conduite des travaux de protection des substructions romaines du domaine des « Templiers » à Wavre (avec les Jeunesses du Patrimoine architectural) ; août 1981.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— *Le dessin sous-jacent de Colyn de Coter: caractéristiques et évolution* (communication au colloque pour l'étude du dessin sous-jacent dans la peinture ; Louvain, octobre 1981).

— *Méthodes scientifiques d'examen à mettre en œuvre pour améliorer la connaissance de la technique picturale des Primitifs flamands* (communication à la sixième réunion triennale de l'I.C.O.M., Comité pour la Conservation ; Ottawa, septembre 1981).

— *Technique picturale des peintres flamands des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles* (cours - 16 h. - à l'Institut Français de Restauration des Œuvres d'Art, Paris).

Paul PHILIPPOT

— *History of polychrome sculpture, Antiquity and Middle Ages* (cours dans le cadre de Extra Mural Course for Conservators within the Nordic Council of Ministers: *Polychrome Sculpture and Painting on Wood*; Copenhague, 19 et 20 octobre 1981).

Georges RAEPSAET

— Membre du Comité directeur du Cercle archéologique et historique de Wavre.  
— Restauration de la cave romaine de Wavre, domaine des « Templiers » (en collaboration avec V.G. Martiny): août 1981.  
— *Gallia Belgica, « indigénisme » et romanisation. Réflexions de synthèse* (communication au congrès *Indigenism and Romanization in the Marginal Areas of the Roman Empire*; Santander-Oviedo, juillet 1981).

Herman SABBE

— Présidence du colloque international *Le compositeur dans la société* (Bruxelles, Goethes-Institut et Gand, Université, septembre 1981).

Roland TEFNIN

— Direction de la 7<sup>e</sup> campagne de fouilles du Comité belge de Recherches Archéologiques en Mésopotamie, septembre-octobre 1981 (Tell Abou Danné).

Henri VANHULST

— *Les compositeurs espagnols dans les factions musicales des Pays-Bas méridionaux. Essai d'un inventaire (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles)* (communication au colloque scientifique sur *Les apports réciproques entre l'Espagne et les Pays-Bas espagnols*; Bruxelles, 24-26 novembre 1981).  
— Président (chairman) du colloque international *Vocal Technique and Music Style*; Louvain, Festival des Flandres, septembre 1981.

Eugène WARMENBOL

— Participation à la 7<sup>e</sup> campagne de fouilles du Comité Belge de Recherches Archéologiques en Mésopotamie; Tell Abou Danné (Syrie du Nord), septembre - octobre 1981.  
— Participation à la campagne de Pâques et à la campagne d'été du Club Archéologique Amphora: Viroinval, villa romaine de Treignes II.



#### IV. PRIX ISABELLE MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la seconde fois, en juillet 1982. Il a couronné Claudine Elbaum pour son mémoire intitulé *La caricature en Belgique comme satire des œuvres d'art, dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Contribution à une meilleure compréhension, sur le plan artistique, de la période envisagée (1845-1880)* (Résumé, p. 137).

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

1. René DALEMANS, *Jean Timmermans*. Bruxelles, édition A.S.B.L. J. Timmermans, s.d., 1 vol. 24 × 29,5 cm, n.p., 96 ill. noir et blanc, 11 pl. coul.

La première monographie consacrée au peintre, aquarelliste et illustrateur Jean Timmermans est due à René Dalemans, licencié en Histoire de l'Art et Archéologie de notre Université, Directeur de l'Ecole des Arts de Woluwé-Saint-Pierre.

A la suite d'une courte préface de Paul Caso, l'auteur nous présente, de manière très vivante et sensible, un artiste, né à Bruxelles en 1899, et dont le talent très divers n'a cessé de se développer jusqu'à ce jour. S'appuyant sur de nombreuses illustrations et planches en couleurs de grande qualité, il décrit l'évolution de cet artiste marqué, à ses débuts, tant par l'expressionnisme flamand que par le fauvisme français et chez qui on pourra discerner par la suite quelque parenté avec Jean Brusselmans comme avec Raoul Dufy ou d'autres peintres particulièrement marqués par la Provence.

Quelques pages sont consacrées à des citations de critiques connus. On trouve également une biographie abrégée et une bibliographie succincte.

Pierre BAUDSON

2. Alain DIERKENS, *Les deux cimetières mérovingiens de Franchimont (province de Namur). Fouilles de 1877-1878*. Namur, Musée Archéologique, 1981 ; 1 vol. 29,5 × 21 cm, 166 p., 18 pl., 23 fig., tableaux (*Documents inédits relatifs à l'archéologie de la région namuroise*, 1).

Reprendre l'analyse d'une fouille ancienne, où l'imprécision des rapports conservés le dispute aux aléas de la conservation des objets pendant un siècle, est un travail ingrat, difficile, qui rebute nombre d'archéologues préférant l'efficacité immédiate et rapide du terrain à l'infinie patience et à la minutie critique exigée dans ce genre de démarche. En fait, tout objet du passé, quelles que soient les conditions de la découverte, constitue, au même titre qu'un document écrit, un élément d'archive auquel il convient de rendre sa dimension historique. L'auteur l'a parfaitement compris et, malgré la faible valeur documentaire ponctuelle de certains objets, a pu, dans les limites de son information, établir les chronologies globales des cimetières du « Tombois » et de la « Col-line du Tombeau » à Franchimont, du milieu ou du dernier quart du VI<sup>e</sup> siècle à la fin du VII<sup>e</sup> siècle et évoquer la pénétration, à travers les objets à caractère chrétien, de la

religion nouvelle dans une petite communauté rurale de l'Entre-Sambre-et-Meuse, peut-être avec l'arrivée de saint Hadelin ou le rattachement de Franchimont au patri-moine de l'abbaye de Celles.

Georges RAEPSAET

3. Jean-Marc DOYEN et Eugène WARMENBOL, *La fortification protohistorique d'Olloy-sur-Viroin*. Bruxelles, Club Archéologique Amphora, 1981, 1 vol. 29,5 × 21 cm, II-58 p., pl., fig. (*Publications du Club Archéologique Amphora*, XI).

Jean-Marc Doyen et Eugène Warmenbol, tous deux licenciés en Histoire de l'Art et Archéologie de l'U.L.B., publient les résultats d'un sondage archéologique effectué par le Club Archéologique Amphora en juillet-août 1979, au travers du rempart protohistorique d'Olloy-sur-Viroin (commune de Viroinval). La structure du rempart offre des analogies marquées avec la fortification de Tavigny datée des VII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> siècles avant notre ère. La date de la construction de l'*oppidum* d'Olloy est difficile à préciser, peut-être le début de la période de La Tène (voir la céramique recueillie); on pourrait, par contre, exclure une datation à l'époque de La Tène III.

Bien qu'Amphora n'ait procédé qu'à une seule coupe, il n'a pas hésité à faire appel à divers spécialistes pour publier des études monographiques sur la métallurgie (A. Fontana), la géologie (A. Misra), l'anthropologie (un squelette d'enfant trouvé dans le corps du rempart; M.A. Delsaux), la faune (A. Gauthier) et la malacologie (R. Peuchot). L'examen du matériel lithique a été confié à Bernard Clist. On notera surtout une brève — mais dense — note de Jean-Marc Doyen sur le peuplement de la vallée du Viroin du néolithique à la fin de l'Age du Fer et un précieux catalogue critique, dressé par Eugène Warmenbol, des pointes de flèches en bronze découvertes en Belgique.

Alain DIERKENS

4. *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*, éditées par Nicole CRIFÓ-DACOS. Bruxelles, Institut Historique Belge de Rome, 1980; 1 vol. 26 × 19,5 cm, 253 p., 105 pl. (*Etudes d'Histoire de l'Art*, 4).

Mademoiselle Suzanne Sulzberger fut longtemps professeur à la section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.; elle a toujours réuni autour d'elle ses anciens étudiants, ses collègues. On connaît la gentillesse de son accueil souriant, la qualité de ses conseils, l'originalité de ses avis, la fougue de ses jugements.

Pour le volume d'hommages qui lui fut offert, il n'a pas été facile de choisir un thème parmi ses innombrables centres d'intérêt. Finalement, N. Dacos a opté pour les relations entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance et a édité un très beau volume, abondamment illustré, contenant dix-sept articles originaux illustrant tel aspect méconnu des XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles, tel artiste souvent oublié, telle facette d'un grand peintre. Parmi les auteurs, certains sont sortis de la section d'Histoire de l'Art et Archéologie, d'autres y sont enseignants (N. Dacos, P. Philippot, Fr. Souchal). Godelieve Denhaene a procédé au relevé de la bibliographie principale de S. Sulzberger. *Ad multos annos!*

Alain DIERKENS

5. Philippe ROBERTS-JONES, *L'alphabet des circonstances. Essais sur l'art des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*. Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1982 ; 1 vol. 24,5 × 16 cm, 458 p., 52 pl. (*Mémoires de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie Royale de Belgique*, série in-8°, t. XV, fasc. 1, 1981).

En 1981, l'Académie Royale de Belgique décidait de rassembler en un volume les textes publiés entre 1951 et 1981 par Philippe Roberts-Jones ; soixante-neuf articles, notices, croquis jalonnent l'itinéraire d'un historien d'art pénétrant, doublé d'un écrivain sensible et frémissant. L'on y découvrira une série d'articles sur Daumier (Daumier critique d'art, Les femmes dans l'œuvre de Daumier, Les passants familiers chez Daumier, L'impressionnisme et Daumier, Louis Gallait et Daumier), sur des artistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que l'auteur s'efforça de faire connaître au grand public dans sa mission de conservateur (Knopff, Ensor, Vogels, Evenepoel). D'autres textes encore sont inspirés par l'attrance de l'homme de nos régions pour le surréalisme (Thématiques dadaïste et surréaliste, La tentation de saint Antoine de Dali, La poétique de Paul Delvaux, Visite à Paul Delvaux, Eloge de Max Ernst, Surréalisme en Wallonie, Magritte ou la leçon poétique) ou les « irréalistes » Blake et Wiertz. Des artistes contemporains sont également évoqués : Lismonde, Cox, Camus, Wunderlich, Colette Bitker, René Carcan, Friedländer, Mathieu, etc. L'ouvrage est illustré de photographies noir et blanc et suivi d'un index qui en facilite la consultation. Réapprenons l'alphabet avec l'auteur : pour le plaisir et la connaissance.

Françoise AUBRY



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

Prix de vente:

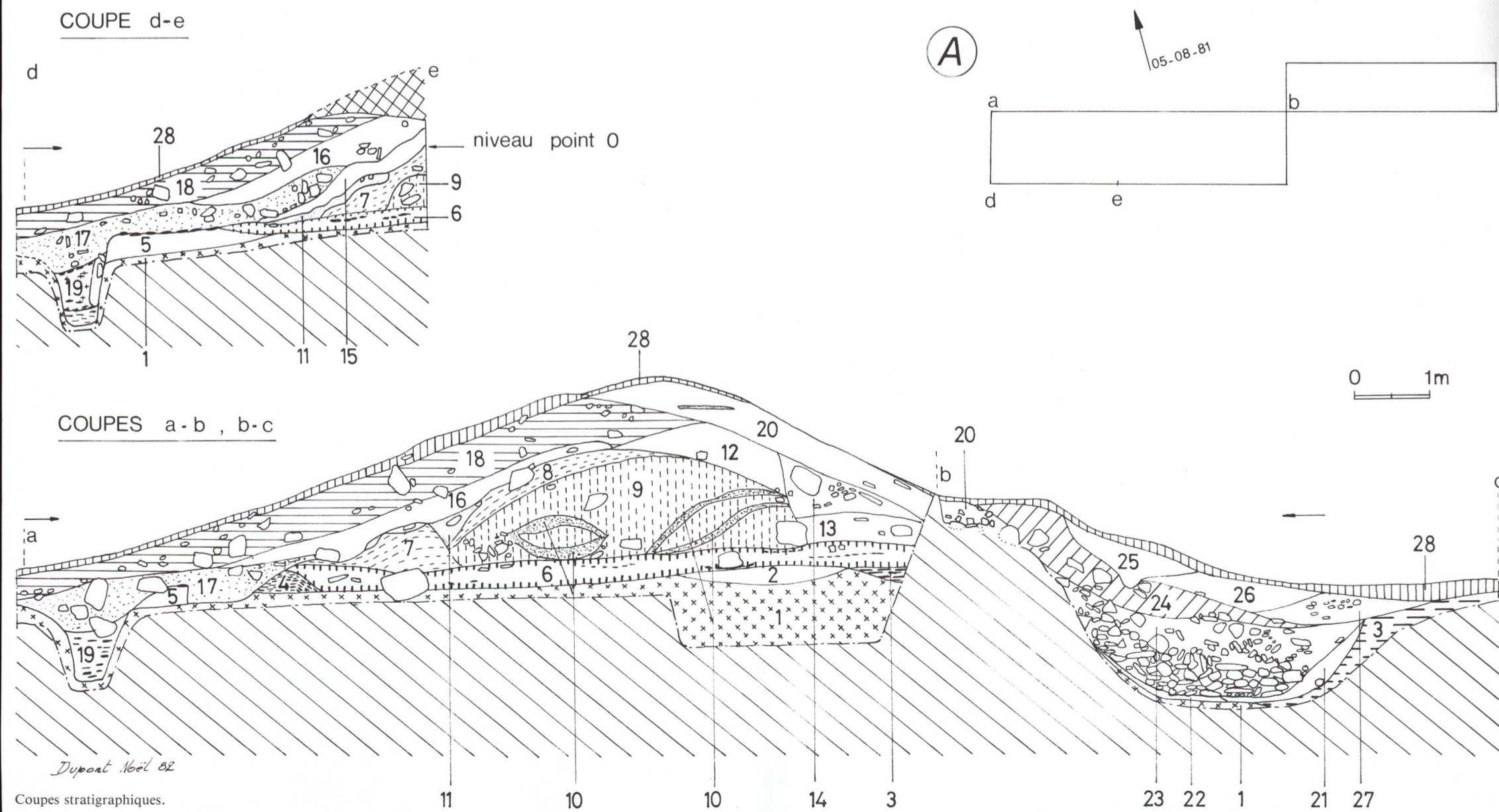
— Par volume	500 F	
— Abonnement	400 F	(30 F de port pour la Belgique)
— Etudiant	400 F	(50 F de port pour l'étranger)

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





Fig. 1. Plan d'ensemble des fortifications préhistoriques du Bois du Grand Bon Dieu à Thuin.  
 Dans le cercle A : fouilles du rempart ; en X : nécropole gallo-romaine.



Coupes stratigraphiques.





## **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.