

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1983.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1983_000_05_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/>



V
1983

Université Libre de Bruxelles

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



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

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

Comité de Rédaction

Lydie HADERMANN-MISGUICH □ Pierre BONENFANT □ Paul PHILIPPOT, *directeurs*. Catheline PÉRIER-D'ETEREN □ Georges RAEPSAET, *secrétaires de rédaction*. 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 et aux nombreuses souscriptions dont plusieurs majorées spontanément.

ROLAND TEFNIN

Discours et iconicité dans l'art égyptien, p. 5

HÉLÈNE MUND

Approche d'une terminologie relative à l'étude
de la copie, p. 19

PAUL PHILIPPOT

Icône et narration chez Memling, p. 33

BRIGITTE D'HAINAUT-ZVENY

La dynastie Borreman (XV^e-XVI^e s.).
Crayon généalogique et analyse comparative
des personnalités artistiques, p. 47

JACQUELINE GUISET

Salomé au XIX^e siècle : rapports entre littérature
et arts plastiques, p. 67

Cycles de valorisation de la formation (1982-83), p. 83

Chronique de la Section, p. 87

« Poétiser n'est pas dire le monde,
c'est dire le Mot sur lequel repose le
monde ».

O. PAZ

DISCOURS ET ICONICITÉ DANS L'ART ÉGYPTIEN

ROLAND TEFNIN

Que l'icône et le texte constituent les deux systèmes principaux de représentation par lesquels les sociétés humaines organisent et expriment leur compréhension de l'Univers — réel et imaginaire —, rien n'est plus évident. Dans la seule tradition occidentale, les exemples ne manquent pas d'usage simultané des deux langages, l'un précisant, complétant ou redisant l'autre, pour la production d'un sens plus vaste et plus complexe que ne le permettrait chacun fonctionnant par lui seul : opéra, théâtre, cinéma, image publicitaire, bande dessinée... n'existeraient pas sans cette conjugaison, source essentielle de leur signification. Si, dans d'autres cas, l'intimité paraît moins profonde (calligrammes, lettrines enluminées, ou, à l'inverse, « mots dans la peinture »...), l'apport du langage « secondaire » au langage « principal » provoque inévitablement le surgissement de signifiés de connotation, de suppléments de sens.

Le propos de la présente étude est d'envisager un certain nombre d'aspects de cette intertextualité particulière au sein de l'univers représentatif des anciens Egyptiens. Comme je l'ai souligné ailleurs¹, l'Égypte pharaonique apparaît en effet comme l'un des terrains privilégiés de l'analyse intersémiotique : du temple à l'objet domestique, de la statuaire au décor des tombeaux, tous les objets qu'elle a créés, presque sans aucune exception, parlent un langage double, tissant de l'image à la parole, par-delà la différence des articulations, un inextricable réseau de significations. Et la fréquence de cette conjugaison n'est pas la seule source d'un tel intérêt mais sa nature même : l'un des objets des réflexions qui suivent sera de montrer que les anciens Egyptiens ont tendu souvent à déplacer l'opposition pour nous si évidente qui fait du texte un discours linéaire, concaténé, et de l'image un discours aléatoire, configuré, en développant une véritable syntaxe de l'image et en usant des signes de l'écriture en dehors de toute linéarité. D'une part, l'écriture se déploie comme

¹ *Image, écriture, récit*, AHAA 2 (1980), pp. 7-8.

image par la dimension figurative toujours préservée de ses signes, d'autre part, et symétriquement, l'image organise ses unités selon des codes rigoureux et une stricte typographie. On sait que les Egyptiens nommaient le peintre-dessinateur au moyen d'une expression qui peut se traduire par « scribe des formes » ou « scribe des contours ». Ce n'est pas simple métaphore. La proximité qui lie les deux systèmes d'expression est tout autre que circonstancielle. Il s'agit véritablement d'une complicité profonde qui ne semble trouver d'équivalent dans aucune autre civilisation, sinon celle, peut-être, de la Mésoamérique². Au contraire en effet de la tendance à l'abstraction, à la désincarnation iconique, qui s'observe au sein de toutes les grandes écritures, les signes du système hiéroglyphique se sont maintenus, durant trois millénaires, dans une forme figurative parfaitement identifiable, avec une fermeté que le traditionnalisme ne peut suffire à expliquer. Parler de système figé serait méconnaître la réalité d'une évolution manifestée par de fréquentes créations de signes, particulièrement aux époques tardives qui connurent à cet égard de véritables frénésies. Mais ces signes nouveaux furent toujours de nouvelles images et la création ne mit jamais en cause le caractère essentiellement figuratif de l'écriture. L'explication du phénomène est à chercher sans doute dans la nature même du signe hiéroglyphique dont l'usage comme outil graphique désignant les phonèmes de la langue ne suffit pas à épuiser la complexité. A la fois graphe et symbole, mettant en œuvre un double signifié, phonologique et représentatif, il se trouve investi, au moins potentiellement, de deux fonctions distinctes, linguistique et sémiotique. Ce « double jeu » de l'écriture paraît bien d'ailleurs n'être qu'une manifestation parmi d'autres du mécanisme le plus caractéristique de la pensée égyptienne, oscillant entre rationalité abstraite et empirisme naturaliste, nourrissant l'un par l'autre en un continuel va-et-vient à travers un univers perçu tout à la fois comme signifié et comme signifiant, comme expression et comme substance. Il paraît essentiel, dans cette perspective, de souligner que l'ambiguïté du signe d'écriture, non constamment réalisée mais toujours latente, trouve un exact équivalent dans la capacité détenue par l'image de fonctionner simultanément sur les modes iconique et hiéroglyphique, ainsi que je le montrerai plus loin.

Ce même besoin impérieux de signifier rend compte d'ailleurs, mieux qu'une incapacité à se renouveler qui serait propre à cette civilisation, de l'étonnante stabilité de son répertoire iconographique, au sein duquel de brusques mutations ne s'observent qu'à l'occasion de graves crises de société, celles, socio-politiques, des « périodes intermédiaires » ou celle, psycho-religieuse, de l'époque amarnienne par exemple. Cette stabilité fondamentale, liée au caractère anonyme et à la fonction collective de l'expression figurative, contribue, autant que ses affinités avec l'écriture, à apparenter la conception égyptienne de l'image, dans la lisibilité absolue qu'elle suppose, à un véritable système de signification. Il est à peine besoin de rappeler qu'en outre l'image égyptienne, du moins celle qu'il nous est loisible d'étudier puisque nous igno-

² J. GALARZA, *Lire l'image aztèque*, *Communications* 29 (1978), pp. 15-42.

rons presque tout de la figuration profane, participe totalement de ces ensembles à fonction rituelle que sont les temples et les tombeaux et qu'elle se trouve de ce fait inévitablement soumise à des impératifs logiques du même ordre que ceux qui régissent les mécanismes rituels eux-mêmes.

Les différentes perspectives qui viennent d'être esquissées (manifestation simultanée de l'image et de l'écriture, interaction des processus de signification, fonction collective et codification des représentations figurées) devraient être longuement développées. Leur simple énumération permet déjà, je pense, d'entrevoir l'intérêt que présenterait, pour la connaissance profonde de la pensée pharaonique, la résolution de la discontinuité que risquent d'introduire en elle l'interprétation des textes par la seule philologie et celle des images par la seule histoire de l'art.

L'IMAGE COMME ÉCRITURE

Les unités de sens

Avant d'examiner dans quelles conditions l'image égyptienne tend à se constituer en écriture, une constatation s'impose, passablement évidente, mais dont les conséquences méthodologiques sont loin d'avoir été tirées. Il s'agit du fait que cette image ne se présente que rarement (sauf cas marginaux des stèles, des vignettes de papyrus etc.) en tableaux autonomes, nœuds de formes et de sens refermés sur eux-mêmes, que le cadrage de la vision humaine ou celui de la photographie puissent saisir dans leur totalité. Un livre consacré à la peinture occidentale fournit sans difficulté, si l'auteur le souhaite, une suite de tableaux complets, tenant chacun un discours clos. L'histoire de l'art égyptien au contraire, lorsqu'elle envisage peintures ou bas-reliefs, procède presque exclusivement par citations découpées arbitrairement dans le corps de l'image et dotées d'un statut d'autonomie illusoire, ne correspondant souvent qu'au souci de composition du photographe et au format courant des plaques sensibles. Sans doute la pratique est-elle inévitable, mais, outre qu'elle risque, comme toute citation, d'engendrer ces sens parasites que la sémantique structurale appelle des « effets de sens », elle occulte entièrement le problème primordial de la clôture et du découpage réels du texte figuratif, tels que les conçoivent les compositeurs anciens, pour des raisons sûrement bien éloignées du confort visuel d'un spectateur. Pour éviter cet arbitraire, il n'est d'autre moyen que de considérer la clôture du texte figuratif comme coïncidant exactement avec celle du monument qui le porte, celui-ci constituant en somme l'unité expressive la plus large qu'il soit possible d'isoler. On notera d'ailleurs, par parenthèse, que le caractère indissociable de l'image et de son support amène nécessairement à considérer l'existence possible d'un ordre supplémentaire de relations liant le signifiant figuratif et celui de l'objet architectural. Ainsi défini dans sa totalité, le texte s'articule de façon explicite en unités plus restreintes, mais toujours solidaires du découpage architectural, auxquelles on pourra donner la dénomination générique de « parois », en désignant par là

toutes les unités de deuxième niveau (paroi, plafond, colonne décorée, mur bahut etc.), dont la combinaison produit immédiatement le monument entier. A de très rares exceptions près en effet, la paroi constitue une entité visible, aisément isolable, et que les Egyptiens eux-mêmes ont décrite comme telle par des moyens architectoniques ou graphiques, tels que tores et bandes d'encadrement. Au sein de l'unité-paroi, un nouveau découpage s'opère ensuite en registres ou en tableaux, eux-mêmes clairement délimités par des moyens cette fois exclusivement graphiques (ligne peinte, cordon en relief). Une étude approfondie de l'organisation formelle de la paroi aurait à prendre en considération les modes d'association des registres et des tableaux qui la composent, et notamment envisager l'éventualité de systèmes harmoniques réglant les proportions des unités entre elles. L'étude n'ayant jamais été menée et les mesures étant difficilement disponibles, on ne peut actuellement affirmer l'existence de telles structures rythmiques. On n'est pas davantage en droit de décider a priori de leur inexistence. La constatation, souvent faite, d'une tendance de l'image amarnienne, par exemple, à déployer des unités moins nombreuses et plus étendues, voire à éluder complètement le découpage graphique de la paroi pour la saisir dans sa totalité³, et, inversement, le retour, après la restauration de l'orthodoxie, à une formulation plus fragmentée indiquent clairement les possibilités d'une recherche qui viserait à repérer de telles règles structurelles fondant l'organisation de l'espace figuratif.

On a pu remarquer, jusqu'à présent, que la clôture ultime du texte s'exprimait par l'architecture, celle des parois par l'architecture et le graphisme, celle des registres ou tableaux par le graphisme seul, et que, d'autre part, aucune de ces unités ne comportait d'analogon dans le monde réel. Avec les unités de quatrième niveau, nous touchons au concret pour la première fois, en même temps que disparaît tout procédé d'encadrement graphique. La décomposition s'y effectue en « scènes », unités syntagmatiques constituées au minimum d'une « figure » et d'une « action », analogues à la phrase des langues naturelles. La relation des unités entre elles s'exprime selon une structure rythmique où le blanc, le temps de silence, tiennent lieu de ponctuation et remplacent ainsi implicitement les limites graphiques du niveau supérieur. La scène, enfin, se compose de « figures », spatialement isolables et enfermées dans un contour clos. Ces figures constituent les unités significatives minimales qu'il soit possible de délimiter sans déchirer la texture du signifiant, c'est-à-dire par exemple rompre le contour ou feuilleter le plan pictural. Nous touchons là, en effet, à la substance même de l'image, nous l'atteignons dans sa matérialité. Fragmenter les figures, c'est décrire ce que Mondrian appelait les « moyens plastiques fondamentaux », surface, ligne, point, couleur, auxquels on est tenté de reconnaître, malgré les réticences de certains sémiologues, des affinités de principe avec les unités distinctives du langage que sont les phonèmes.

Ce système complexe, et d'une évidente cohérence, met en somme en lumière l'une des particularités les plus remarquables de l'image égyptienne, à

³ Par exemple WOLF, *Kunst Ägyptens* (Stuttgart, 1957), p. 512 sqq.

savoir sa structuration en niveaux multiples, étroitement hiérarchisés, s'emboîtant exactement, sans résidu ni lacune, en une progression qui mène du matériau à la représentation sensible et du monde sensible aux êtres abstraits de la géométrie. Au contraire des méthodes traditionnelles de l'histoire de l'art égyptien, une analyse structurale du système signifiant de l'image pharaonique aurait, on le voit, à explorer niveau par niveau les modes d'association par lesquelles les unités d'un niveau donné s'engrènent au plan supérieur ou se fragmentent au niveau inférieur. La constatation d'une variabilité géographique et historique de ces structures permettrait à la fois de dégager les règles fondamentales du système figuratif et de définir les choix opérés dans sa disponibilité en ses différents moments et lieux. Ce serait retrouver, si l'on veut, le problème du style à travers des formes symboliques objectivement fondées et susceptibles de connexions avec les autres domaines de la pensée égyptienne.

La figure comme signe

Le paragraphe précédent a fait apparaître comme fondamentale pour la compréhension de l'image égyptienne la reconnaissance de l'enchaînement de niveaux de lecture clairement délimités, depuis l'unité élémentaire de la figure jusqu'à l'unité globale du cosmos, en coïncidence symbolique avec l'unité architecturale du monument. Il convient à présent d'examiner de plus près la nature de ce qu'un peu rapidement j'ai dénommé « figure ». La figure ne saurait être confondue avec un personnage entier, une image de roi par exemple, car celle-ci révèle, à l'analyse, plusieurs unités de sens choisies au sein de séries paradigmatiques nettement délimitées : vêtements, couronnes, insignes, sceptres, couleurs des chairs, gestes interviennent dans une combinatoire complexe créant une véritable « phrase » dont, à l'instar de ce qui se passe dans le langage, le remplacement d'un mot suffit à modifier le sens. Il est à noter que ces figures élémentaires ne possèdent pas nécessairement de référent dans le monde naturel. Si certaines couronnes par exemple furent effectivement portées, d'autres apparaissent comme des symboles ou combinaisons de symboles, d'autres enfin comme des signes d'écriture agrandis posés sur le sommet du crâne, unités donc d'iconicité variable, de l'analogique à l'arbitraire, que la pensée égyptienne manipule sans souci des catégories de la sémiotique occidentale⁴ ! Cette volonté d'intellectualité de l'image s'accompagne très naturellement d'un souci toujours affirmé de lisibilité formelle. On a rappelé plus haut que le dessinateur égyptien se définissait comme « scribe des contours ». L'expression, outre qu'elle témoigne d'une proximité reconnue entre l'image et l'écriture, pose clairement la délinéation, le découpage comme activité première de l'artiste. Dans le cadre géométrique du tableau ou de la paroi, sur une page unie qui ne dénote aucun espace réel, aucune « ambiance », et qui supporte conjointement tous les types de signes, la ligne se déroule sans hiatus jusqu'à la clôture parfaite de l'objet, l'enferme hermétiquement, en fait une

⁴ G. BÉNÉDITE, *Signa Verba, les jeux d'écriture dans l'image*, BEHE 234 (1922), pp. 23-42.

entité immédiatement dissociable de son environnement. Et, sous réserve d'exceptions localisées principalement sous la 18^e Dynastie⁵, la couleur contribue, par sa pose en à-plat, à cette délinéation. Par là, l'image égyptienne, au moins dans ses tendances les plus affirmées, ne peut mieux se définir que comme une véritable écriture figurative qui puise dans une adhérence *calculée* au réel sa capacité à provoquer le surgissement magique et à réaliser une constante médiation entre les niveaux irréconciliables du réel et de l'imaginaire, des hommes et des dieux, de la vie et de l'au-delà⁶.

Structures syntaxiques

Je n'ai parlé jusqu'à présent que des caractères qui définissent les unités de base du lexique de l'image égyptienne, en rappelant la rigueur de leur codification. Mais il est évident que pour s'autoriser à considérer cette image comme un langage relevant d'une sémiologie, il convient non seulement d'établir un lexique, mais de repérer également des règles structurelles suffisamment stables pour que parler de syntaxe de l'image n'apparaisse pas comme une simple métaphore. L'analyse portera ici principalement, par souci de clarté, sur la figuration de l'Ancien Empire qui nous présente le système dans sa forme première, la plus pure, mais il va de soi qu'à travers l'évolution de l'art égyptien divers phénomènes de transformation, d'extension et de déplacement de ces structures se sont manifestés dont l'étude demanderait de très longs développements. Le trait structural le plus manifeste, et qui constitue véritablement l'armature de la figuration égyptienne, consiste en son caractère fortement polarisé. Si l'on décide en effet de dépasser les citations produites par les publications sur l'art égyptien pour considérer des ensembles plus significatifs (monument, salle, paroi, cette dernière unité faisant seule l'objet des présentes réflexions), on est forcé de constater que, dans leur immense majorité, les images égyptiennes s'organisent selon une structure syntaxique simple Sujet-Action-Objet. La figure 1 reproduit une paroi de la tombe du prince Rahotep⁷, appartenant aux tout débuts de la 4^e Dynastie, moment où la structure se constitue dans sa forme la plus élémentaire. Sa décomposition révèle d'une part une figure de grande taille, statique, et dont une inscription fournit le nom, d'autre part de petits personnages animés et anonymes, soit les axes sémantiques

être	vs	action
dénomination	vs	anonymat
unicité	vs	multiplicité
grandeur	vs	petitesse

L'inscription indique, selon une formulation très courante dans les tombes de l'Ancien Empire, que « le défunt X contemple (m33 au duratif, littéralement :

⁵ *Egypte éternelle* (Bruxelles, 1977), pp. 57-67.

⁶ Sur cette médiation, envisagée d'un point de vue rituel, voir Ph. DERCHAIN, *Rituels égyptiens*, dans *Dictionnaire des Mythologies II* (Paris, 1981), pp. 328-333.

⁷ Fl. PETRIE, *Medum* (Londres, 1892), pl. XI ; H.A. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *Arrest and Movement* (New York, 1972), pl. XII.

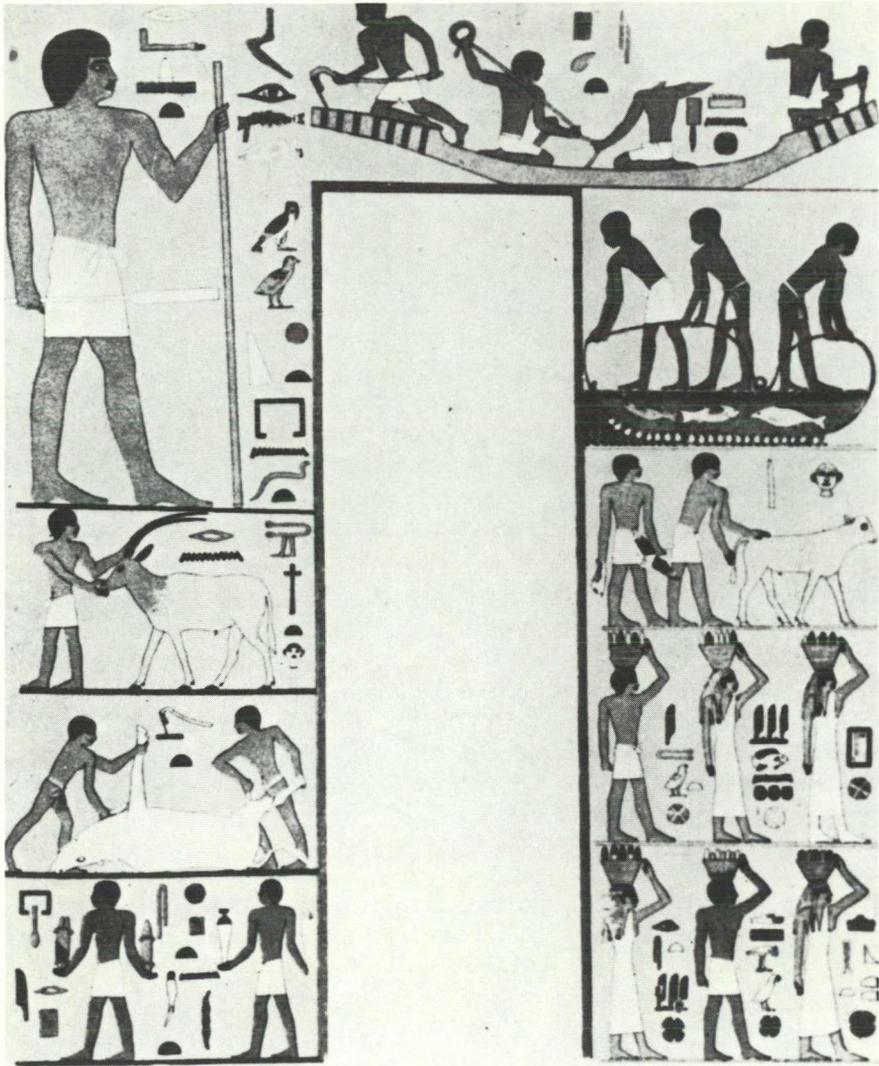


Fig. 1. Tombe de Rahotep (IV^e Dyn.).

« est contemplant ») les félicités de la terre entière ». Dans son unicité, Rahotep nous est ainsi donné pour le sujet d'une relation de contemplation, phénomène déjà par lui-même extrêmement intéressant du point de vue sémiotique et déroutant pour nous, accoutumés comme nous le sommes à être l'émetteur du regard, le lieu unique de la lecture de l'œuvre. L'image de la tombe égyptienne nous ignore. Le spectacle se joue en circuit fermé pour un spectateur-image intérieur à l'image. La position de la statuaire confirme d'ailleurs très

clairement le fait, puisqu'elle s'enferme (sous l'Ancien Empire au moins) dans une pièce annexe, murée, obscure (le *serdab*), percée seulement d'une mince fente qui doit permettre aux statues non d'être vues mais de voir, d'assister à la présentation des offrandes dans la chapelle funéraire. L'image du défunt tire ainsi toute sa raison d'être de sa nature de Sujet regardant. L'Objet regardé, quant à lui, apparaît disséminé dans un champ paradigmatique beaucoup plus vaste et largement aléatoire. Les petits personnages ne sont nullement des êtres, mais les supports des actes de la vie offerts à la contemplation de l'être unique, transféré par le rituel dans la vie véritable, absolue, de l'au-delà, selon un nouvel axe sémantique

vie vs Vie

Nous accédons par là à la constatation d'une autre particularité fondamentale de ces représentations : Sujet et Objet n'y manifestent pas la même densité face au codage culturel, ou, plus exactement, les modalités de ce codage apparaissent différentes selon que l'on considère le pôle Sujet ou le pôle Objet de la structure.

Un autre exemple bien connu nous le fera comprendre. Il s'agit d'une paroi de la tombe du vizir Ptahhotep (5^e dynastie), l'un des monuments funéraires de l'Ancien Empire à l'imagerie la plus riche, la plus foisonnante⁸ (fig. 2). Première constatation : le défunt n'a pas changé, ou guère, depuis l'image « primitive » de la tombe de Rahotep. Ce n'est pas affirmer l'immutabilité du Sujet : perruques, vêtements, insignes de commandement ou de dignité peuvent connaître des variations signifiantes, ainsi qu'il a été relevé plus haut, mais au sein d'un champ paradigmatique restreint, sans affecter généralement l'attitude et sans entamer la relation fondamentale de contemplation. L'Objet, par contre, c'est-à-dire l'ensemble du spectacle offert au défunt, constitue un catalogue beaucoup plus largement ouvert, à l'intérieur duquel les choix formels et sémantiques paraissent motivés davantage par l'initiative et l'imagination de l'artiste. On pourrait dire plus précisément que l'Objet fonctionne *en bloc*, au sein de la structure de contemplation, comme une unité sémantique renvoyant à l'idée d'activités terrestres, indifféremment de la diversification plus ou moins grande de son contenu. A ce pôle de l'image, réduction extrême ou amplification rhétorique ne changent rien au sens.

Permettant ainsi de déceler une intéressante variabilité de la densité de codification en fonction des zones structurelles de l'image, l'analyse mène à une première conclusion. Si l'image égyptienne peut être tenue à la fois pour une écriture porteuse de contenus sémantiques univoques, et simultanément, pour le produit d'une création permanente (sans laquelle il n'y aurait évidemment pas d'art), c'est à cette ouverture paradigmatique de l'Objet qu'elle le doit, face au codage strict, et du Sujet contemplant, et de la structure syntaxique unissant ce Sujet à l'Objet de sa contemplation.

⁸ DAVIES-GRIFFITH, *The Mastaba of Ptahhotep and Akhetetep*, Londres, 1900-1901 (EEF 8-9).

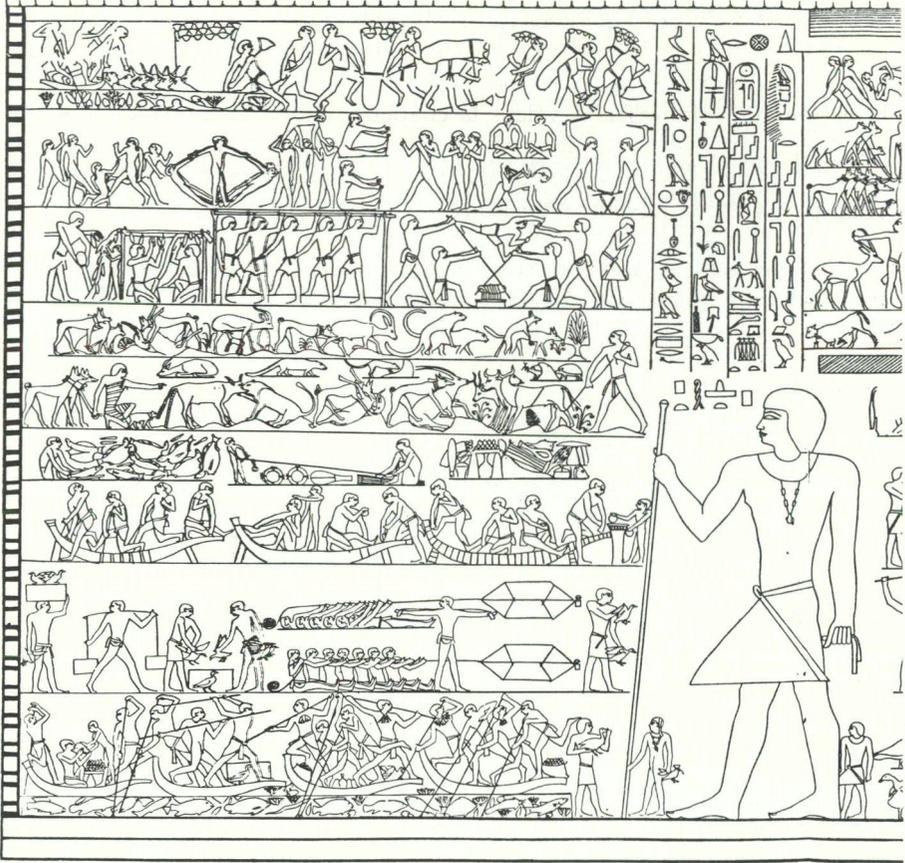


Fig. 2. Tombe de Ptahhotep (V^e Dyn.).

Bien entendu, la mise en relation Sujet-Objet ne prend pas toujours, même si elle apparaît essentielle, valeur de contemplation. Mais, que le défunt chasse au boomerang ou pêche au harpon les animaux néfastes des marais, que le roi massacre rituellement les prisonniers ou charge en char des ennemis en déroute, la *forme* de la structure demeure identique : un pôle Sujet unitaire, nommé, magnifié, s'opposant à un pôle Objet démultiplié, anonyme et miniaturisé⁹. Entretien de la vie éternelle et maintien de l'ordre du monde par la destruction du mal s'expriment selon un même schéma représentatif et traduisent ainsi leur solidarité essentielle au sein de la pensée égyptienne.

Il reste un dernier cas à mentionner, le plus fréquemment illustré, celui des scènes rituelles où le roi pose un acte (lustration, libation, offrande, etc.)

⁹ R. TEFNIN, *Image, écriture, récit*, AHAA 2 (1980), pp. 7-8. Cf. L. MARIN, *Le récit est un piège*, Paris, 1978.

devant le dieu qui, en échange, lui accorde la perpétuation de l'harmonie cosmique. Ici, la variabilité paradigmatique de l'Objet s'efface, la codification maximale est atteinte. C'est que la structure se dédouble : ses deux pôles fonctionnent simultanément comme Sujet et Objet. La relation de *do ut des* qui caractérise l'acte rituel s'établit en circularité continue, en va-et-vient incessant qui détruit l'Objet comme tel et, par là même, toute possibilité pour l'artiste d'amplification, toute liberté créatrice. Dans l'écriture rituelle, le syntagme ne peut être que premier.

On notera enfin que le caractère fondamental de ce type de structure duelle dans le discours figuratif égyptien se renforce à la constatation d'une absence, celle d'images qui n'impliqueraient aucun Sujet autre qu'un spectateur extérieur. Paysage ou nature morte par exemple n'existent pas comme ensembles de sens autonomes, et s'il arrive que l'on évoque, de façon clairement ethnocentriste, l'existence de tels « genres » dans l'art égyptien, il convient de ne pas méconnaître leur inscription dans le système structurel décrit plus haut, leur caractère premier de spectacle ou d'objet d'action pour le Sujet-dans-l'image.

Cette analyse, qui demanderait à être considérablement complétée et nuancée montre en somme comment les impératifs de lisibilité liés aux intentions rituelles ou métaphysiques de la figuration égyptienne aboutissent à un codage étroit de l'image, codage qui n'exclut pas, loin s'en faut, l'action créatrice des artistes, mais qui lui impose des modalités et des zones bien particulières, lui permettant du même coup de fonctionner comme un système sémiotique cohérent, intermédiaire entre iconicité et scripturalité.

L'écriture comme image

Si l'image égyptienne se lit comme une écriture, l'écriture, inversement, dispose en Egypte d'une capacité imageante qui trouve à s'exprimer de multiples manières. Comme chacun sait, à l'origine était le pictogramme, c'est-à-dire une image renvoyant à un concept sans association stable avec une configuration sonore¹⁰. Le système étant apparu insuffisant, notamment lorsqu'il s'agissait d'exprimer des abstractions, une liaison standardisée s'établit bientôt entre signe figuré et signe acoustique. Dans la majorité des écritures, la prépondérance croissante du signifié phonétique sur le signifié figuratif entraîna la disparition progressive de ce dernier. En Egypte, exceptionnellement, la désincarnation du figuratif au sein du système d'écriture ne se produisit pas. Trois catégories de signes figuratifs y coexistèrent toujours : déterminatifs, idéogrammes et signes phonétiques. Les déterminatifs sont pures images, pictogrammes sans contenu sonore et ne se prononçant pas. Leur fonction consiste à réduire la polysémie du ou des signes sonores qui les précèdent, par un ancrage du sens qui, soit dit en passant, renverse la proposition de Barthes en vertu de laquelle l'image, foncièrement indéterminée, ne pour-

¹⁰ Sur le système de l'écriture égyptienne, on trouvera un exposé récent et richement documenté dans le catalogue de l'exposition *Naissance de l'écriture* (Paris, 1982), not. aux pp. 119 à 168.

rait découvrir son pouvoir signifiant qu'à travers les sèmes du langage¹¹. Au contraire des déterminatifs, les idéogrammes sont des images renvoyant à un ou plusieurs signifiés acoustiques. L'image de l'idéogramme, cette fois effectivement polysémique, se voit déterminée par des signes phonétiques, qui sont purs outils de langage. Enfin existent des signes alphabétiques légalisant une sonorité unique, indépendamment de l'objet que figurativement ils représentent. Cette dernière catégorie de signes aurait pu mener à ce système purement utilitaire qu'est l'alphabet. L'Égypte pharaonique ne l'a pas voulu. Et la raison majeure en est sans doute que, pour l'Égyptien, le signe d'écriture n'est pas senti comme arbitraire. Il procède directement de la réalité naturelle. Objet démiurgique par excellence, il fait exister ce qu'il donne à voir. Aussi le contenu figuratif des signes, même non utilisé par l'écriture, présente-t-il cette particularité de demeurer latent et susceptible de réactivation dans des circonstances particulières. Un cas remarquable est celui des mutilations, remplacements ou suppressions de signes qui s'observent, durant l'Ancien Empire surtout, dans les lieux les plus secrets des ensembles funéraires¹². Dans cette nuit profonde, où s'opère la métamorphose du défunt, l'anodin pronom personnel de la troisième personne, par exemple, écrit par la vipère à cornes, redeviendrait animal dangereux si le scribe ne prenait la précaution de le neutraliser, en sectionnant son corps, en lui enlevant la tête ou la queue. Et tous les signes représentant des êtres vivants inspirent semblable méfiance ! La destruction sélective et soigneuse des signes d'écriture paraît relever du même ordre d'idées. Lorsque Touthmosis III, par exemple, décida de faire marteler les inscriptions et les images proclamant, au temple de Deir el Bahari, la royauté de sa belle-mère détestée, il donna l'ordre (car on n'imagine pas que l'initiative eût pu venir des ouvriers eux-mêmes) de respecter soigneusement le contour des signes, afin peut-être de ne point trop endommager un monument qui restait ouvert au culte divin¹³. Si ce travail de destruction n'entraîna point la perte de la lisibilité (on a pu recopier la quasi totalité des textes mutilés), quel put être le sens de l'opération ? On ne voit d'autre explication que celle-ci, même aberrante à nos yeux : l'efficacité du signe ne réside pas dans sa seule lisibilité, elle est indissociable de sa matérialité figurative. La réduction de sa capacité de représentation suffit à tuer l'hiéroglyphe et, par là, la réalité qu'il supporte. Privé de sa chair qui est image, le signe, même reconnaissable, est tenu pour mort.

¹¹ R. BARTHES, *Rhétorique de l'image*, *Communications* 4 (1964), pp. 40-51 (not. pp. 43-45 : « Par rapport à la liberté des signifiés de l'image, le texte a une valeur répressive »). Les exemples ne manquent pas, même dans l'image contemporaine, qui démontrent le caractère excessif de l'assertion. Telle couverture de roman policier, par exemple, porte le titre « l'abominable sirène ». La polysémie du mot sirène est évidente. Evoque-t-on le hululement des voitures de police, les monstres charmants de l'Odyssée, ou la célèbre « petite sirène » de Copenhague ? L'image de couverture, qui présente une femme nue, dans l'attitude de cette dernière, « ancre » le sens du texte : l'action se passe effectivement au Danemark...

¹² LACAU, *Suppressions et modifications de signes dans les textes funéraires*, *ZÄS* 51 (1914), pp. 1-64.

¹³ NAVILLE, *The Temple of Deir el-Bahari*, Londres, The Egyptian Exploration Fund, 1894-1908.

Cette capacité d'animation du signe d'écriture peut prendre bien d'autres formes encore. C'est ainsi que l'on voit certains hiéroglyphes, déplacés dans le champ de l'image et coupés du réseau syntagmatique de la phrase, devenir personnages véritables, pourvus de bras, de têtes, de jambes, brandir des armes, des outils, des enseignes, sans pour autant renoncer à signifier à la manière de l'écriture¹⁴. La pratique du rébus (que l'on appelle parfois, mais à tort, cryptographie, car la volonté de dissimuler est très peu évidente) va dans le même sens. De nombreux exemples existent, qu'il serait fastidieux d'énumérer ici. Il suffira de laisser parler Serge Sauneron qui, dans sa publication magistrale du temple d'Esna, a décrit très clairement le phénomène : « L'hiéroglyphe ne transcrit plus seulement la parole qu'il veut fixer... L'écriture cesse d'être un simple outil du langage pour devenir en elle-même et *indépendamment* du texte un moyen d'expression... Indépendamment des mots lus ou compris, les images de signes perçues par les yeux offrent l'étrange spectacle de signes associés dans des groupes esthétiques, ou de tableaux, dont l'aspect seul suggère déjà une idée... Il s'agit de *tisser* derrière le rythme verbal du texte prononcé, comme une trame discrète et continue d'images évoquées, un peu comme le fond musical accompagnant par moments une projection de film »¹⁵. Ce va-et-vient de l'image à l'écriture et de l'écriture à l'image s'exprime encore, et dès les plus hautes époques, par l'amplification de certains déterminatifs, amplification qui les fait échapper à la typographie pour les établir soit comme pures images, soit à mi-chemin entre les deux systèmes d'expression. Dans la tombe de Raemka (5^e dynastie), on voit un chasseur prendre au lasso un ibex (scène constituant l'un des éléments du spectacle offert au défunt)¹⁶. L'inscription se lit : « Prendre au lasso (šph) un ibex (nī3) par un chasseur (īn nw) ». Aux trois mots manquent les déterminatifs : un lasso, un ibex, un chasseur, c'est-à-dire très précisément, et dans la succession de gauche à droite qui est celle, ici, de l'écriture, ce que l'image nous donne à voir. L'absence n'en est pas une, car c'est bien évidemment la scène tout entière qui constitue le déterminatif global de la phrase. Dans la tombe de Ptahhotep déjà citée, un tableau montre le défunt assis, accompagné de la légende : « Que soient accomplies pour lui (diverses cérémonies)... par le prêtre-lecteur »¹⁷. Le déterminatif de ce dernier mot, un personnage debout tenant un rouleau de lecture, apparaît à sa position typographique normale, mais agrandi au module de l'image. Transgressant à nouveau nos catégories, il s'établit dans l'incertitude ou, plus exactement, la polyvalence sémiotique, et affirme bien nettement la volonté des scribes-artistes égyptiens de n'établir au sein de la signifiante aucun clivage décisif, aucune discontinuité, aucune hiérarchie.

De cette fonction imageante constamment mise en œuvre par l'écriture égyptienne, il reste un dernier aspect particulièrement important, concernant

¹⁴ SCHÄFER, *Principles of Egyptian Art* (trad. BAINES, Oxford, 1974), pl. 36, par exemple.

¹⁵ SAUNERON, *L'écriture figurative dans les textes d'Esna* (Caire, 1982, Esna VIII), p. 54.

¹⁶ FISCHER, *The Orientation of the Hieroglyphs, I. Reversals* (New York, 1977), p. 4.

¹⁷ *Ibidem*, p. 76.

l'orientation du discours écrit dans l'espace de son support, espace du bâtiment ou espace de l'image à laquelle il s'intègre¹⁸. A la différence en effet de la plupart des écritures, l'écriture monumentale égyptienne ne possède pas une seule orientation mais quatre, puisqu'elle peut s'écrire en lignes ou en colonnes, de droite à gauche ou de gauche à droite. Cette mobilité spatiale de l'écriture fut par les penseurs égyptiens chargée de sens, traitée comme un outil sémiotique capable d'enrichir et de diversifier l'expression. L'exemple le plus évident réside dans l'usage qui fut fait de l'écriture pour souligner l'axialité de l'édifice sacré. Aux pylônes des temples, aux portails, aux corniches, les bandeaux épigraphiques convergent en symétrie-miroir, dirigeant le regard impérativement, vers la nervure solaire de l'édifice, où s'exprime symboliquement l'ordre suprême du Cosmos. L'écriture accompagne, par le déroulement de sa lecture, le mouvement du monument, accuse la subordination du latéral à l'axial, de l'extérieur à l'intérieur, du profane au sacré. A ce point, écriture et image respectent les mêmes règles typographiques et symboliques. Du fond du sanctuaire émane le dieu-hôte, de l'extérieur vers l'intérieur s'avancent les dieux visiteurs ou le roi en fonction de grand-prêtre, et c'est vers le dehors de la clôture sacrée que le roi menaçant repousse les forces du mal¹⁹.

Le domaine des dieux n'est pas le seul d'ailleurs à bénéficier de ce surcroît de sens offert par la spatialisation des signes de l'écriture. Aux parois des cercueils, dès l'Ancien Empire, s'édifie une logique de l'orientation de l'écrit qui aboutit à faire converger les formules funéraires vers le visage du mort, la momie devenant en quelque sorte le déterminatif concret du texte sacré tout entier. Tandis qu'au sein même de l'image, la disposition des signes indique la direction d'une contemplation, désigne l'émetteur ou le récepteur d'un ordre, d'un discours, ou traduit la diffusion spatiale de la musique. Ce n'est plus statiquement que l'écriture ici définit ses affinités avec le monde de la figuration. Par son adhérence spatiale aux actes de la vision ou de l'action, l'écriture devenue active, vocative, participe étroitement à la dynamique de l'image²⁰.

Il est temps de conclure. Les quelques exemples réunis ici ont permis de constater combien, dans l'univers sémiotique des anciens Egyptiens, image et texte s'unissaient de la façon la plus intime, la plus complice, au point de dissoudre cette infranchissable frontière qui, dans la pensée occidentale, fait de l'iconique et de l'écrit des systèmes autonomes, aux convergences rares. Plutôt que de ramener sans cesse l'art égyptien à n'être qu'une étape primitive d'un développement devant mener à l'art européen, ne serait-il pas plus fécond de reconnaître en lui une voie différente, et par la suite abandonnée, celle de la quête d'une plénitude sémiotique où texte et image, contenu et expression auraient tenté de fusionner pour dire le mystère du monde, dans l'optimisme d'une perception réunifiée du réel et de l'imaginaire ?

¹⁸ *Ibidem*, passim.

¹⁹ DERCHAIN, *Réflexions sur la décoration des pylônes*, BSFE 46 (1966), pp. 17-24.

²⁰ Cf. l'ouvrage de Fischer, déjà cité.

APPROCHE D'UNE TERMINOLOGIE RELATIVE À L'ÉTUDE DE LA COPIE¹

HÉLÈNE MUND

Du milieu du XV^e siècle à 1550 environ, les Pays-Bas méridionaux ont été le théâtre d'un phénomène caractéristique et d'une ampleur exceptionnelle, alors même qu'il se trouvait particulièrement limité à ces régions : le développement de la copie.

Issu de la prise de conscience de la valeur de l'image comme telle², ce mouvement devait se prolonger intensément pendant une centaine d'années, sans que pour autant cette pratique ait été abandonnée au XVII^e siècle³. C'est ainsi qu'on vit apparaître une multitude de copies, dont les modèles originaux ne sont pas toujours conservés aujourd'hui, et dont la multiplication fut liée à des facteurs d'ordre spirituel (images de dévotion), économique (pratique d'atelier) et sociologique (goût pour la valeur d'une forme artistique définie et dès lors répétée).

Si les sources d'archives ne livrent aucun témoignage sur la genèse de ce courant, Guicciardini et Van Mander apportent quelques indications sur la

¹ Cette brève étude s'inscrit dans le cadre de recherches menées en vue de la présentation d'une thèse de doctorat, consacrée à la copie et au traditionalisme dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles. Ainsi, les présentes considérations sont-elles limitées au seul domaine de la peinture et condensées en un schéma succinct.

² J. TAUBERT, *Die beiden Marienaltäre des Rogier Van der Weyden. Ein Beitrag zur Kopienkritik*, dans *Pantheon*, XVIII, 1960, p. 67 ; P. PHILIPPOT, *La fin du XV^e siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image*, dans *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, XI, 1962, pp. 3-37.

³ On en veut pour témoin l'activité d'un maître comme Pierre Brueghel le Jeune (Bruxelles 1564-Anvers 1638), dont l'importante production de copies d'après les œuvres de son père révèle la demande toujours formulée à cette époque par la clientèle anversoise.

nature ou les différentes catégories de la copie⁴. En outre, les inventaires des galeries d'art à Anvers aux XVI^e et XVII^e siècles confirment tant la présence de copies de maîtres anciens, que celles d'artistes contemporains⁵.

Après la longue période d'oubli dans lequel ils avaient été relégués, la critique redécouvre au XIX^e siècle les maîtres flamands tels Van Eyck, Van der Weyden et Memling, ainsi que leurs émules. Dès 1863, Lejeune établit une première distinction entre *original* ou « ouvrage fait d'invention ou d'après nature » et la *copie* ou « reproduction d'une peinture »⁶. Il distingue également les *copies-originiaux* ou « répétitions » des *copies disciplinées* et *d'études*⁷.

Au début du XX^e siècle, nombreux sont les auteurs à apporter une contribution importante à l'histoire de la peinture flamande. Ainsi Friedländer⁸ qui évoque avec autorité les œuvres originales⁹ et leurs copies. La terminologie utilisée par l'historien d'art allemand se révèle particulièrement riche si l'on considère l'ensemble des termes dont il fait usage pour désigner la copie : *Wiederholung*, *Kopie*, *Replik*, *Nachahmung*, *Werkstattwiederholung*, *Werkstattreplik* et *Werkstattarbeit*¹⁰. Une terminologie aussi variée devait porter en elle les germes de la confusion, selon que l'on s'attache à un critère de qualité, d'iconographie, de localisation ou sur un simple jugement de valeur pour déterminer le type de la copie.

⁴ L. GUICCIARDINI, *La description de tout le Pays-Bas, Anvers, 1567. Textes présentés et annotés par Paule Ciselet et Marie Delcourt*, Bruxelles, 1943, p. 54 où l'auteur cite notamment la copie de Michel Coxcie (Malines 1499-Malines 1592), d'après l'*Agneau mystique* de Van Eyck, exécutée sur commande de Philippe II ; C. VAN MANDER, *Het Schilder Boek. Het leven der doorluchtige Nederlandsche en Hoogduitsche Schilders in hedendaagsch Nederlands overgebracht door A.F. Mirande en Prof. Dr. G.S. Overdiep*, Amsterdam, 1936. Des commentaires de Van Mander on peut déduire l'existence de différents types de copies parmi lesquelles la copie de commande (cf. supra), la copie d'apprentissage, la copie d'antiques, la copie de reproduction (l'auteur cite particulièrement le cas de Paul Coeck d'Alost, réputé « habile copiste de Jean de Mabuse ») et la copie frauduleuse (ainsi l'exemple du malinois Hans Bol qui abandonna la technique de la détrempe, ses œuvres étant imitées et faussement vendues sous son nom). Voir également à ce propos, J.B. DESCAMPS, *La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris, 1753, *passim*.

⁵ J. DENEUE, *Sources pour l'Histoire de l'Art Flamand. II. Les Galeries d'Art à Anvers aux 16^e et 17^e siècles. Inventaires*, Anvers, 1932, *passim* et par ex., p. 32 : « ... Een Schilderye, figure van Onse Lieve Vrouwe, wesende copie gedaen na Meester Rogier » ; p. 196 : « ... Een copyken van Meester Quinten ».

⁶ T. LEJEUNE, *Guide théorique et pratique de l'amateur de tableaux. Etudes sur les imitateurs et les copistes des maîtres de toutes les écoles dont les œuvres forment la base ordinaire*, Paris, 1863, pp. 9-10.

⁷ *Idem*, pp. 11-14.

⁸ M.J. FRIEDLÄNDER, *Altniederländische Malerei*, 14 vol., Berlin-Leiden, 1924-1937.

⁹ Dans *Echt und Unecht*, Berlin, 1929, p. 48, il définit le substantif *original* comme : « ... l'opposé de la copie et de l'imitation par son caractère de création ».

¹⁰ Dans la réédition en langue anglaise de son ouvrage (*Early Netherlandish Painting*, Leiden-Bruxelles, 1967-1976), un même mot sera traduit différemment selon le substantif ou l'adjectif qui lui est appliqué. Ainsi selon les cas, le même terme de *Wiederholung* est-il traduit par : *replica* (genaue W.), *repetition* (gute W.) ou *copy* (Werkstatt W.). On remarque donc que Friedländer établit une distinction de base reposant à la fois sur la qualité de l'œuvre et sur son origine.

Schöne pour sa part, ramène sa classification à une double distinction¹¹ : Les *copies fidèles* (Sachlich getreue Kopien) et les *copies volontairement modifiées* (Willkürlich veränderte Kopien). Son jugement est donc établi sur le seul plan de l'iconographie. Dans une nouvelle étude, Friedländer apporte quelques précisions en reconnaissant la présence de *copies contemporaines* et de *répliques d'atelier*¹². Il définit également la copie où se mélange un apport personnel avec l'imitation d'un modèle, comme étant la *copie libre*¹³.

La critique anglo-saxonne avait elle aussi déjà usé dès le début du siècle d'une terminologie relative à la copie, comme le démontre l'ouvrage de Weale¹⁴. Copies, répliques, variantes sont les termes les plus abondamment employés ainsi que la notion plus confuse de *duplicata*¹⁵.

Un apport remarquable et fondamental dans l'étude du phénomène de la copie fut alors constitué par Taubert, dans l'analyse de ces œuvres par les méthodes scientifiques¹⁶. En effet, tant la radiographie que le rayonnement infrarouge, permettent en percevant les couches sous-jacentes à l'image de surface, de déterminer les rapports existant entre la copie et son prototype. Une nouvelle méthode de critique des copies était née¹⁷. Suivant la classification de Schöne, mais selon une motivation qui lui est propre, Taubert discerne deux catégories : les *copies libres* (Freie Kopien)¹⁸ et les *copies exactes* (Exacte Kopien), lesquelles reprennent non seulement la forme artistique du prototype, mais jusqu'à sa technique d'exécution¹⁹. Il distingue également une variante dans les œuvres de ce dernier groupe, constituée par celles qui malgré l'exacte reproduction iconographique ont leur mensuration agrandie ou réduite²⁰.

¹¹ W. SCHÖNE, *Dieric Bouts und seine Schule*, Berlin-Leipzig, 1938, pp. 71-72.

¹² M.J. FRIEDLÄNDER, *Von Kunst und Kennerschaft*, Zurich, 1946. Cf. la réédition en langue française, *De l'Art et du Connaisseur*, Paris, 1969, pp. 266-268.

¹³ *Idem*, p. 283.

¹⁴ W.H.J. WEALE et M. BROCKWELL, *The Van Eycks and their Art*, Londres, 1912. Le chapitre VIII est entièrement consacré au problème des copies et porte l'intitulé suivant : *Copies, variants, derivatives and imitations*.

¹⁵ E. PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its origin and character*, Cambridge, 1953, p. 461, note 259, § 3 ; R.A. KOCH, *Copies of Roger Van der Weyden's Madonna in red*, dans *Record of the Art Museum*, Princeton University, XXVI, 2, 1967, pp. 46-58.

¹⁶ J. TAUBERT, *Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen. Inaugural Dissertation*, Marburg, 1956, pp. 125-156.

¹⁷ J. TAUBERT, *La Trinité du Musée de Louvain. Une nouvelle méthode de critique des copies*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, II, 1959, pp. 20-33.

¹⁸ Selon une définition analogue à celle donnée par M.J. Friedländer en 1946.

¹⁹ Cette notion nous paraît excessive et nous ne pouvons y souscrire.

²⁰ L'auteur mentionne ainsi l'exemple du *Retable de saint Jean-Baptiste* (Francfort, Städel Institut, chaque panneau mesurant 44 × 27 cm) d'après l'original de Roger Van der Weyden à Berlin (Staatliche Gemäldegalerie, chaque panneau mesurant ici 77 × 48 cm). Une récente analyse dendrochronologique a confirmé qu'il s'agissait dans le cas de cette copie exacte, d'une exécution nettement plus tardive (vers 1508). Cf. P. KLEIN, *Dendrochronologische Untersuchungen an Eichenholztafeln von Rogier Van der Weyden*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen. Jahrbuch der Preussischer Kunstsammlungen*, N.F., XXIII, 1981, p. 122.

Pour Coremans, l'*original* et le *faux* apparaissent comme des extrêmes entre lesquels s'échelonnent diverses possibilités : tout d'abord la *réplique*, qui pour lui est l'exacte reproduction du modèle et donc la forme la plus proche de l'original. Ensuite, la *copie*, pouvant être sensiblement différente par son style, ses proportions et son iconographie. En outre, il distingue ici la présence de copies anciennes (ou contemporaines du prototype) et modernes (ou plus récentes que celui-ci). Enfin, l'*imitation*, forme la plus éloignée et qui avec une intention frauduleuse peut aboutir à la falsification²¹.

Dès cette époque une terminologie de base semble donc fixée, mais son interprétation se verra nuancée selon un usage propre à chaque érudit²². Ainsi ce qui pour l'un est le caractère type d'une copie, se voit définir par l'autre comme le trait d'une réplique ou inversement.

En 1973, la Revue de l'Art consacre une étude approfondie au phénomène de la copie²³. Au-delà d'une approche qui se veut essentiellement historique, les notions de *copie*, *pastiche* et *réplique* sont définies²⁴. Les auteurs y soulignent également la nécessité d'associer le terme de réplique à l'exécution des copies situées les plus proches dans le temps de l'original et surtout à celles issues de l'atelier du maître²⁵.

Ph. Roberts-Jones devait alors démontrer le danger à établir ces notions sur la seule base d'une similitude iconographique²⁶. Sans toutefois les définir, il reconnaît l'existence d'une hiérarchie dans celles-ci.

Plus récemment enfin, dans le cadre d'une étude sur la copie dans les Beaux-Arts à l'époque romantique, divers historiens d'art de langue allemande²⁷ ont développé une importante terminologie. Celle-ci est d'autant plus complexe qu'elle englobe l'ensemble des arts plastiques et comporte des nuances dans l'interprétation, propres à chaque auteur.

²¹ P. COREMANS, *Les tableaux anciens : critères d'authenticité*, dans *Schweizer Archiv für angewandte Wissenschaft und Technik*, 10, 23^e année, 1957, p. 5.

²² Ainsi pour C.T. EISLER (*Histoire d'un tableau. Le saint Luc de Van der Weyden*, dans *L'Œil*, n° 100, 1963, p. 9), le terme de « réplique » manque de précision critique lorsqu'il est appliqué à une œuvre d'art. D'autres auteurs, comme G. MARLIER (*Ambrosius Benson et la peinture à Bruges au temps de Charles Quint*, Damme, 1957) ou L. VAN PUYVELDE (*Les primitifs flamands*, Bruxelles, 1959) en usent abondamment pour qualifier des œuvres semblables et de la main du même artiste, mais pouvant comporter au niveau de l'iconographie, d'appréciables différences. R.A. KOCH (*op. cit.*, p. 47) quant à lui, distingue avant tout la réplique de la main du maître de celle issue de son atelier, laquelle est souvent de moindre qualité.

²³ La *Revue de l'Art*, n° 21, 1973 lui est entièrement consacrée.

²⁴ Voir essentiellement à ce propos, l'éditorial : *Copies, répliques, faux*, pp. 17 et 21. La copie se veut ici : « ... la reproduction d'une œuvre particulière » et le pastiche : « ... l'imitation d'un style ».

²⁵ *Idem*, p. 21.

²⁶ Ph. ROBERTS-JONES, *La Pieta de Van der Weyden. Réflexion sur la notion de variante*, dans *Bull. IRPA*, XV, 1975, pp. 338-350.

²⁷ C. GRIMM, *Kunst und Kopie*, dans *Maltechnik Restaura...*, 2, 1974, pp. 65-67 ; P. BLOCH, *Original-Kopie-Fälschung*, dans *Jahrbuch der Preussischer Kulturbesitz*, XVI, 1979, pp. 41-72 ; H. HUTTER, *Original-Kopie-Replik-Paraphrase. Ausstellung 9.9-5.10.1980. Akademie der Bildenden Künste in Wien*, Vienne (1980) ; P. BLOCH, *Original-Kopie-Fälschung*, dans *Pantheon*, XXXIX, 4, 1981, pp. 354-357.

Ainsi est une nouvelle fois posé le problème de la relativité au niveau de la définition des termes et l'importance de la nécessité d'adopter une terminologie rigoureuse dans l'étude de la copie.

En dehors du lexique spécialisé de Réau²⁸, les dictionnaires de langue française admettent divers termes généraux pour désigner une « œuvre exécutée d'après un modèle »²⁹. Parmi eux les plus couramment utilisés en vertu de leur caractère de synonyme : la *copie* et la *réplique*, à l'opposé desquels se situe l'*original* ou source première des reproductions³⁰. Cependant dans le domaine bien défini de l'histoire de l'art et au niveau de l'étude des tableaux anciens, l'analyse révèle que ce champ sémantique doit être quelque peu élargi.

D'emblée il est important de préciser que la notion de *faux* se situe, selon nous, en marge de la problématique de la copie chez les maîtres anciens, la différence spécifique résidant non dans le mode de production mais dans l'intention, comme l'a défini C. Brandi³¹. De la même manière, il convient de souligner que par l'utilisation du vocable de *copie*, d'aucuns entendent évoquer d'abord une « notion d'ensemble ». Dans cette perspective légitime, il désigne donc une œuvre qui en tout ou partie, reprend une composition issue d'un modèle antérieur ou contemporain. Dans une étude plus spécifique, il nous paraît indispensable d'en établir l'étendue et les limites.

L'analyse méthodique des copies révèle en effet ce que peuvent être la nature et le degré de leur relation par rapport au prototype. Le vaste domaine que constituent les tableaux de l'école flamande des XV^e et XVI^e siècles, permet d'en cerner divers exemples.

Ainsi les deux versions du *Retable de la Vierge* (Berlin, Staatliche Gemäldegalerie et Grenade, Capilla Real/New York, Metropolitan Museum), dont la première a récemment été reconnue comme un original de la main de Roger Van der Weyden³², se distinguent par leur extrême similitude sur le plan de l'iconographie, mais elles se différencient au niveau du chromatisme et de

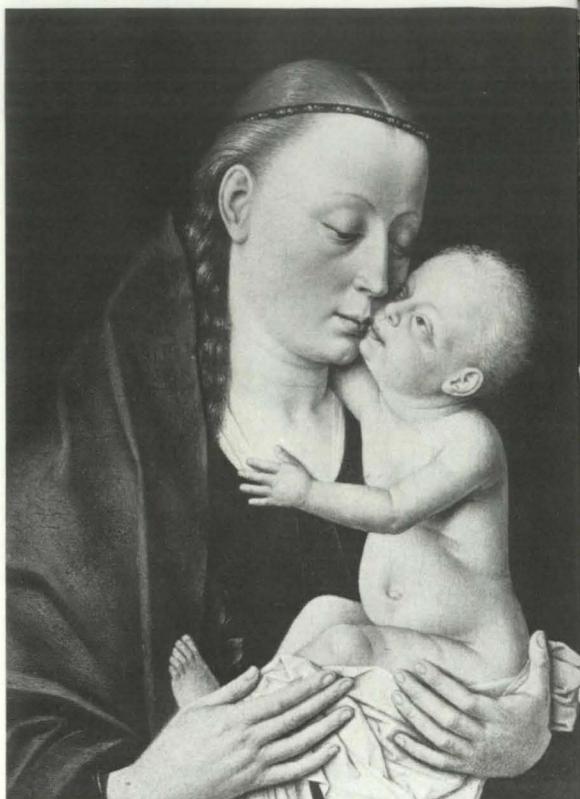
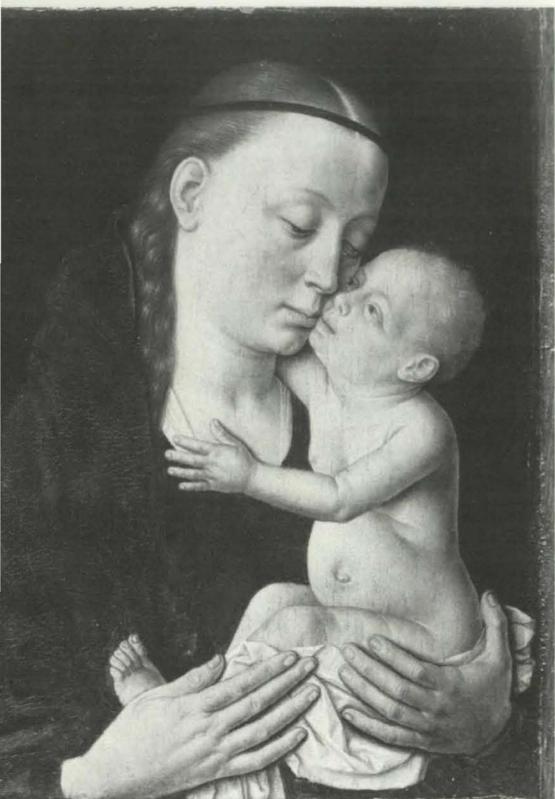
²⁸ L. REAU, *Dictionnaire polyglotte des termes d'Art et d'Archéologie*, Paris, 1953.

²⁹ Citons entre autres : E. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1875 ; R. MORTIER (sous la direction de), *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, Paris, 1962. On y retrouve les notions de : copie, réplique, double, imitation et reproduction. La première est définie comme « l'imitation exacte ou la reproduction d'un ouvrage » et la seconde comme « le deuxième exemplaire d'une œuvre semblable à un original ».

³⁰ Pris dans son sens étymologique, « l'original » indique ici le contraire de la copie, soit l'œuvre dans laquelle le processus de création s'est matérialisé (par opposition à la copie où s'effectue un pur travail de répétition). D'autre part on entend également par « original », comme l'a évoqué P. COREMANS (*op. cit.*, p. 5), la notion contraire à celle du faux, à savoir le concept qui désigne l'œuvre ayant été exécutée par celui auquel elle est attribuée. Dans ce contexte précis, une copie peut donc elle aussi être « originale ». Une interprétation exacte s'impose donc pour éviter toute ambiguïté.

³¹ C. BRANDI, *Falsificazione*, dans *Encyclopedia Universale dell'Arte*, t. V, Venise-Rome, 1958, pp. 313-315.

³² R. GROSSHANS, *Rogier Van der Weyden. Der Marienaltar aus der Kartause Miraflores*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen. Jahrbuch der Preussischer Kunstsammlungen*, N.F., XXIII, 1981, pp. 49-112.



1 | 3
2 |

1. D. Bouts, *La Vierge embrassant l'Enfant Jésus*,
New York.
(Cl. Metropolitan Museum of Art)
2. D. Bouts, *La Vierge embrassant l'Enfant Jésus*,
San Francisco.
(Cl. M.H. de Young Memorial Museum)
3. D. Bouts, *La Vierge embrassant l'Enfant Jésus*,
Florence.
(Cl. Museo Nazionale del Bargello)

l'exécution picturale. La recherche menée par le Dr. Grosshans a démontré que ces deux éléments peuvent être décisifs pour déterminer le critère d'authenticité de l'œuvre. De la même manière il a été établi que les trois exemplaires illustrant *Saint Luc peignant la Vierge* (Munich, Alte Pinakothek ; Leningrad, Musée de l'Ermitage et Bruges, Stedelijke Musea), semblables dans leur image à l'original du Musée de Boston, s'en écartent sur le plan de la réalisation technique, ce qui a permis dès lors de les attribuer à des suiveurs de Van der Weyden³³. Nous estimons fondé de définir ces œuvres, analogues quant à leur apparence, mais d'exécution plus tardive que le modèle, comme des COPIES EXACTES.

A l'inverse, certaines compositions peuvent présenter quelque écart au stade iconographique et chromatique, mais offrir une telle similitude dans leur technique d'exécution et dans l'esprit qui les anime, qu'on peut voir en elles un travail créateur résultant de la même main. C'est le cas de *La Vierge embrassant l'Enfant Jésus* (fig. 1.2.3) de Dieric Bouts (New York, Metropolitan Museum ; Florence, Bargello et San Francisco, M.H. de Young Memorial Museum), chacun de ces trois tableaux ayant été successivement attribué au maître lui-même et donné pour archétype³⁴. Nous suggérons cette fois de les définir non plus comme des copies exactes, mais comme des RÉPLIQUES, parce qu'elles ont été conçues et exécutées par le même artiste créateur.

Le retable de l'*Adoration des Mages* de Joos Van Cleve, conservé en deux exemplaires (Detroit, Museum of Fine Arts et Naples, Museo di Capodimonte), offre quelque similitude avec le cas précédent. De composition identique bien que comportant des divergences au niveau de l'iconographie, de la couleur, de l'état matériel (format) et malgré ces différences, ces deux triptyques sont le résultat de la même démarche au niveau de la conception plastique et de l'exécution picturale. Nonobstant le fait de la collaboration d'un peintre et de son atelier dans la production de ce type d'œuvres, nous croyons également devoir les définir comme des RÉPLIQUES, parce qu'elles sont exécutées elles aussi, du moins partiellement, par celui qui en a conçu le dessin initial³⁵.

Un troisième groupe est constitué par des copies reproduisant partiellement leur modèle. Il s'agit dans ce cas, soit de l'emprunt d'un seul motif (figure, élément du paysage, partie spécifique de la composition), soit de la reprise de l'ensemble du modèle, lequel est alors transformé par le style propre au copiste et adapté au goût du jour.

³³ Pour un récent état de la question, voir D. DE VOS, *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus Schilderijen 15e en 16e Eeuw*, Bruges, 1979, pp. 216-219.

³⁴ W. SCHÖNE, *op. cit.*, p. 78 ; M.J. FRIEDLÄNDER, ENP, III, p. 29 et p. 60 ; N. VÉRONÉE-VERHAEGEN, *La Vierge embrassant l'Enfant Jésus par Dieric Bouts*, dans *Bull. des MRBA*, 1-2, 1968, pp. 5-10.

³⁵ Nous situons également dans ce groupe l'exemple constitué par les différentes versions de la *Vierge à la soupe au lait* de Gérard David lesquelles peuvent être considérées comme des étapes successives dans l'élaboration d'une œuvre par l'artiste et son atelier (cf. M. COMBLEN-SONKES, *A propos de la Vierge à la soupe au lait. Contribution à l'étude des copies*, dans *Bull. des MRBA*, 1-3, 1974-1980, pp. 29-41).

4. Maître du Feuillage en Broderie,
Vierge à l'Enfant, Philadelphie.
(Cl. The John G. Johnson Collection)



5. R. Van der Weyden,
Vierge à l'Enfant dans une niche,
Madrid, Museo del Prado.
(Cl. A.C.L., Bruxelles)



Illustrons ce procédé par trois exemples. Lorsque le Maître au Feuillage en Broderie (fig. 4) réalise sa *Vierge à l'Enfant* (Philadelphie, coll. Johnson), il emprunte à Van der Weyden³⁶ les deux personnages dont il reprend fidèlement les contours et l'attitude (fig. 5), tout en en modifiant certains détails ornementaux, et les transpose dans un cadre différent de sa propre création. A l'opposé, dans sa *Descente de Croix* (Philadelphie, coll. Johnson), Joos Van Cleve s'inspire de l'ensemble de la *Descente de Croix* de Louvain par Roger (Madrid, Musée du Prado). Mais s'il conserve la même structure formelle, il transforme le type de ses personnages et les introduit dans un paysage répondant au style en vigueur de son temps.

Cette démarche, envisagée sur le plan esthétique, engendre un nouveau concept, pouvant être défini comme la « copie interprétative ». L'artiste au départ d'une forme ou composition préexistante, la transforme en la recréant par une adaptation personnelle. Ce processus créateur apparaît au niveau de certains éléments, lesquels peuvent intervenir au sein d'une copie par ailleurs fidèle dans son ensemble au prototype. De cette interprétation naît alors une composition, ayant ses qualités intrinsèques, susceptible de servir éventuellement à son tour, d'inspiration nouvelle.

Ainsi, une vingtaine d'années après l'exécution par Hans Memling (fig. 6) de son *Retable de la Vierge* (Vienne, Kunsthistorisches Museum), le Maître du triptyque Morrison en reprenant sa composition dans le *Triptyque* (fig. 7) auquel il doit son nom (Toledo, Ohio, Museum of Art), la modifie-t-il par une organisation de l'espace, un modelé plastique, un jeu de lumière, voire aussi quelque addition particulière, révélateurs de son apport créatif, alors même qu'il conserve une structure identique à celle de son modèle.

Ces œuvres de compilation où peuvent donc intervenir soit une altération de la puissance d'expression initiale, soit au contraire une recréation personnelle, répondent à la définition donnée par Friedländer³⁷ et nous les définirons comme des COPIES LIBRES.

Plus éloignées encore de ces variantes, sont les IMITATIONS, où le sujet de référence n'est plus rien d'autre qu'une source d'inspiration lointaine. L'archaïsant Marcellus Coffermans (actif à Anvers vers 1550-1575), illustre parfaitement ce genre mineur. De telles œuvres conduisent au PASTICHE ou imitation d'un style, nous amenant ainsi hors de notre propos.

Dans l'analyse des tableaux anciens, deux critères primordiaux interviennent donc pour déterminer la nature de la copie : la *localisation* (œuvre réalisée par le maître, dans son atelier ou en dehors de celui-ci) et la *chronologie* (contemporanéité ou non avec le modèle). La conjonction de ces deux éléments primaires permet alors d'établir une distinction terminologique fondamentale.

³⁶ Il s'agit de la *Madone dans une niche*, également appelée *Madone Duran* (Madrid, Musée du Prado).

³⁷ Voir plus haut, note 13.





— 6. H. Memling, *Retable de la Vierge*,
Vienne.
(Cl. Kunsthistorischen Museums)

† 7. Maître du triptyque Morrison,
Retable de la Vierge, Toledo, Ohio.
(Cl. The Toledo Museum of Art)

La réplique en effet, la plus proche dans le temps du modèle, est une œuvre exécutée par le même artiste que celui-ci, du moins partiellement, dans son atelier et sous sa direction, ou par son atelier seul³⁸. Très proche historiquement du prototype, elle n'implique pas une identité iconographique. La copie au contraire, plus éloignée chronologiquement, est exécutée par une autre main. Selon la nature du procédé employé, elle sera une copie exacte — se caractérisant par une extrême similitude iconographique — ou une copie libre, témoignage d'une reprise avec modifications.

Au sein même de cette classification, cinq facteurs ou degrés secondaires viennent compléter notre approche : l'iconographie, dont le rôle a déjà été développé, la typologie, la morphologie, le chromatisme et la technique picturale.

Par typologie nous entendons une transformation intervenue dans l'état matériel de la copie : modification dans sa forme³⁹ ou dans ses dimensions⁴⁰. La morphologie représente l'évolution stylistique qui peut se produire dans la reprise d'une composition en dépit de la volonté d'une stricte reproduction de l'image. Ainsi le peintre est-il amené à suivre exactement son modèle, tout en l'exprimant par son propre style⁴¹.

Le chromatisme peut être étroitement lié au programme iconographique, comme l'ont démontré certaines études⁴² et dans ce cas une modification dans sa distribution entraîne jusqu'à la perte de sa fonction symbolique.

Enfin, les méthodes de laboratoire, en permettant l'examen technologique du processus de création au travers des différentes couches picturales, ont par là même élevé la technique d'exécution en un critère de valeur. Celle-ci peut se révéler déterminante dans l'identification d'un modèle et de sa copie. On notera cependant que la présence d'un tracé relevant de l'usage d'un moyen mécanique de reproduction, décelée par le rayonnement infrarouge, ne constitue pas nécessairement une preuve de copie.

³⁸ Un bon exemple de réplique réalisée indépendamment du maître dans son atelier est constitué par la *Vierge et Enfant* du Musée de Houston (inv. n° 44-535, cat. n° 27), dont C. PÉRIER-D'ETEREN a démontré (*L'Annonciation du Louvre et la Vierge de Houston sont-elles des œuvres autographes de Roger Van der Weyden ?*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université libre de Bruxelles*, IV, 1982, pp. 7-26) qu'elle fut probablement exécutée après 1460 par un émule, très rogieresque dans sa manière. On pourrait ainsi, dans le cas d'œuvres peintes dans l'atelier d'un maître peu après son décès, et dès lors encore fortement imprégnées de son influence, envisager l'emploi des termes *réplique d'atelier*.

³⁹ Deux copies d'après des œuvres de Memling, illustrent ce cas : *La Passion du Christ* (Turin), constituée d'un seul panneau est transformée en un triptyque (Williamstown, USA) et à l'inverse le triptyque de la *Crucifixion* (Vicence, Museo Civico) est ramené dans sa copie à un tableau composé d'un seul panneau.

⁴⁰ Cf. J. TAUBERT, *Zur kunstwissenschaftlichen...*, *op. cit.*, Marburg, 1956, p. 127 et le cas du *Retable de saint Jean-Baptiste* de Francfort.

⁴¹ Ce procédé est fréquent dans les grands ateliers du début du XVI^e siècle. Ainsi Adriaen Isenbrant, dans sa copie du *triptyque Malvagna* (cf. M.J. FRIEDLÄNDER, ENP, XI, n° 134), où le type de sa Vierge diffère sensiblement de celle de Gossart.

⁴² R. GROSSHANS, *op. cit.*, et R.A. KOCH, *Copies of Roger*, *op. cit.*, 1967, pp. 46-58.

Mais au-delà des seuls moyens visuels de comparaison basés sur l'image, la forme, la couleur ou la technique d'exécution, les méthodes scientifiques ont démontré leur utilité primordiale dans l'examen de compositions dont le prototype n'est pas conservé⁴³.

Envisager le phénomène de la copie revient donc à analyser les catégories, la nature et le degré des relations existant entre les œuvres. Si la première est relative aux circonstances ayant présidé à leur exécution (contrat de commande, reproduction d'apprentissage, de vulgarisation, etc.), c'est au niveau de l'objet de leur parenté qu'une définition rigoureuse peut être apportée. Une ligne directrice, fondée sur la technologie et la situation chronologique des œuvres permet donc de distinguer entre la *réplique* et la *copie*. Au sein de cette classification que l'on peut compléter en procédant à l'étude de facteurs secondaires comme l'iconographie, on distinguera alors entre la *copie exacte* et la *copie libre* où se mêle à l'imitation d'un maître l'apport créateur d'un copiste.

La clarification des concepts permet ainsi de tenter la définition d'une terminologie appropriée qui rendra, nous le pensons, la lecture de ce type d'œuvres et leur interprétation plus aisées.

⁴³ Une excellente démonstration en a été faite par J. TAUBERT, dans *La Trinité du Musée de Louvain, op. cit.*, 1958, pp. 20-33.

ICÔNE ET NARRATION CHEZ MEMLING

PAUL PHILIPPOT

Rarement, la fortune critique d'un artiste révèle aussi clairement que dans le cas de Memling la progression dialectique du travail de compréhension d'une personnalité artistique. Le XIX^e siècle est irrésistiblement séduit par la *Stimmung*, par l'expression accomplie d'un sentiment de dévotion, de pureté idéale où la *Sehnsucht* romantique reconnaît une naïveté perdue, et voit en Memling l'un des plus grands maîtres de la peinture flamande. Mais au XX^e siècle, alors que cette faveur se maintient auprès du grand public, on assiste, de Friedländer à Panofsky, au choc en retour d'une critique impressionnée d'une part par l'étude systématique des sources iconographiques, de l'autre par les valeurs modernes de l'avant-garde, qui assignent les places dans l'histoire en fonction d'une idée de progrès conçu comme conquête du réel continuellement et intrinsèquement révolutionnaire. Mesuré par ce nouveau critère, l'art de Memling paraît alors manquer des qualités d'invention et se réduire à un affadissement de modèles eyckiens et weydéniens dont il ne parviendrait pas à se libérer. Ce jugement, cependant, fait depuis quelques temps l'objet d'une révision de plus en plus solidement argumentée, qui met en évidence l'originalité de l'artiste identifiée sous la forme très particulière d'un traditionalisme lucide qui conditionne une détente et un équilibre stylistique souverainement contrôlés¹.

En fait, si cette détente harmonieuse de Memling s'affirme avec une telle présence, c'est qu'elle est bien autre chose qu'un *Ausgleich* académique ou, pis encore, une perte de vitalité, et qu'elle est sous-tendue par une problématique propre qui en assure l'intensité au sein même de ce qui apparaît comme une réduction vis-à-vis de la « conquête du réel ».

¹ La fortune critique de Memling a été excellemment retracée et commentée par Jacques FOUCCART dans son introduction à *Tout l'œuvre peint de Memling*, Rizzoli, Milan 1969, Flammarion, Paris 1973.

L'analyse qui suit se propose, en abordant l'œuvre sous l'angle de la bipolarité icône-narration², de mettre en évidence certains aspects de cette tension propre, qui constitue la créativité spécifique de Memling, et de situer celle-ci dans le contexte historique général de la peinture flamande du dernier tiers du XV^e siècle qui, à côté de Memling prolongeant *in extremis* la problématique fondée par les grands initiateurs, voit éclater la crise de cette tradition dans la production surabondante et artisanale d'une jeune génération dont les ateliers se multiplient³.

La conception nouvelle de l'image inaugurée au début du siècle par le Maître de Flémalle et Jean Van Eyck concentrait la démarche sur le moment de la représentation, identifiée à l'unification de l'espace comme milieu ambiant de figures qui conservaient leur iconicité symbolique ; ce qui impliquait de ramener toute action à l'immobilité d'un état. La conquête de l'espace, de la réalité visible, se constituait dès lors comme intériorisation du temps dans la durée intérieure de la figure iconique. Et c'est en enrichissant le mouvement expressif, la participation sensible de cette durée intérieure, que le génie de Van der Weyden créait, en même temps qu'un rythme plastique-spatial d'une extrême tension formelle, une typologie iconographique d'un prestige exceptionnel.

Dans cette formule qui devait s'imposer avec l'autorité d'une révélation, l'immobilité de la représentation était le prix de la profondeur nouvelle de l'intériorité. Par rapport à elle, tout mouvement est un décalage, une scission intime entre la conscience et l'action, à laquelle répond une distance entre les corps et l'espace qui les enveloppe et qui « se vide » car il ne prolonge pas, à l'extérieur, un mouvement issu de l'intérieur. Nous sommes à l'opposé de ce qui se produit au début du Quattrocento à Florence, où l'unification perspective de l'espace répond chez Brunelleschi, Masaccio et Donatello, à la concentration, à l'identification humaniste de la conscience et de l'acte, de l'intérieur et de l'extérieur⁴. A l'histoire humaniste s'oppose ce que nous avons appelé l'action « liturgique » flamande : action suspendue, éternisée dans la durée intérieure du symbole iconique⁵. Comme l'unification de l'espace ambiant

² Nous avons esquissé les bases d'une telle approche dans *Pittura fiamminga e Rinascimento Italiano*, Einaudi, Turin 1970. L'importance et la signification de l'intégration d'éléments d'origine narrative pour enrichir l'impact émotif des thèmes iconographiques iconiques de la peinture de dévotion du XV^e et du début du XVI^e siècle, a été étudiée de manière approfondie et exhaustive par Sixten RINGBOM, *Icon to narrative, The rise of dramatic close-up in fifteenth century devotional painting*, Acta Academiae Aboensis, A., vol. 31, n° 2, Abo Academi, Abo 1965. La présente étude met en évidence un développement proprement narratif de l'image qui peut être considéré comme le pendant, complémentaire, de l'icône de dévotion à gros plan étudiée par Ringbom.

³ Sur ce développement, voir *Pittura fiamminga*, *op. cit.*, pp. 78-99, et la version française, *La fin du XV^e siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture flamande*, dans Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts, mars-juin 1962, pp. 38 et suiv.

⁴ La corrélation entre la perspective centrale de Brunelleschi et la conception humaniste de l'action historique a été mise en évidence par Giulio Carlo ARGAN, *The Architecture of Brunelleschi and the origins of perspective theory in the fifteenth Century*, dans Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. IX, Londres 1946, pp. 96-121, et développée par le même auteur dans *Brunelleschi*, Biblioteca Moderna Mondadori, Milan 1955.

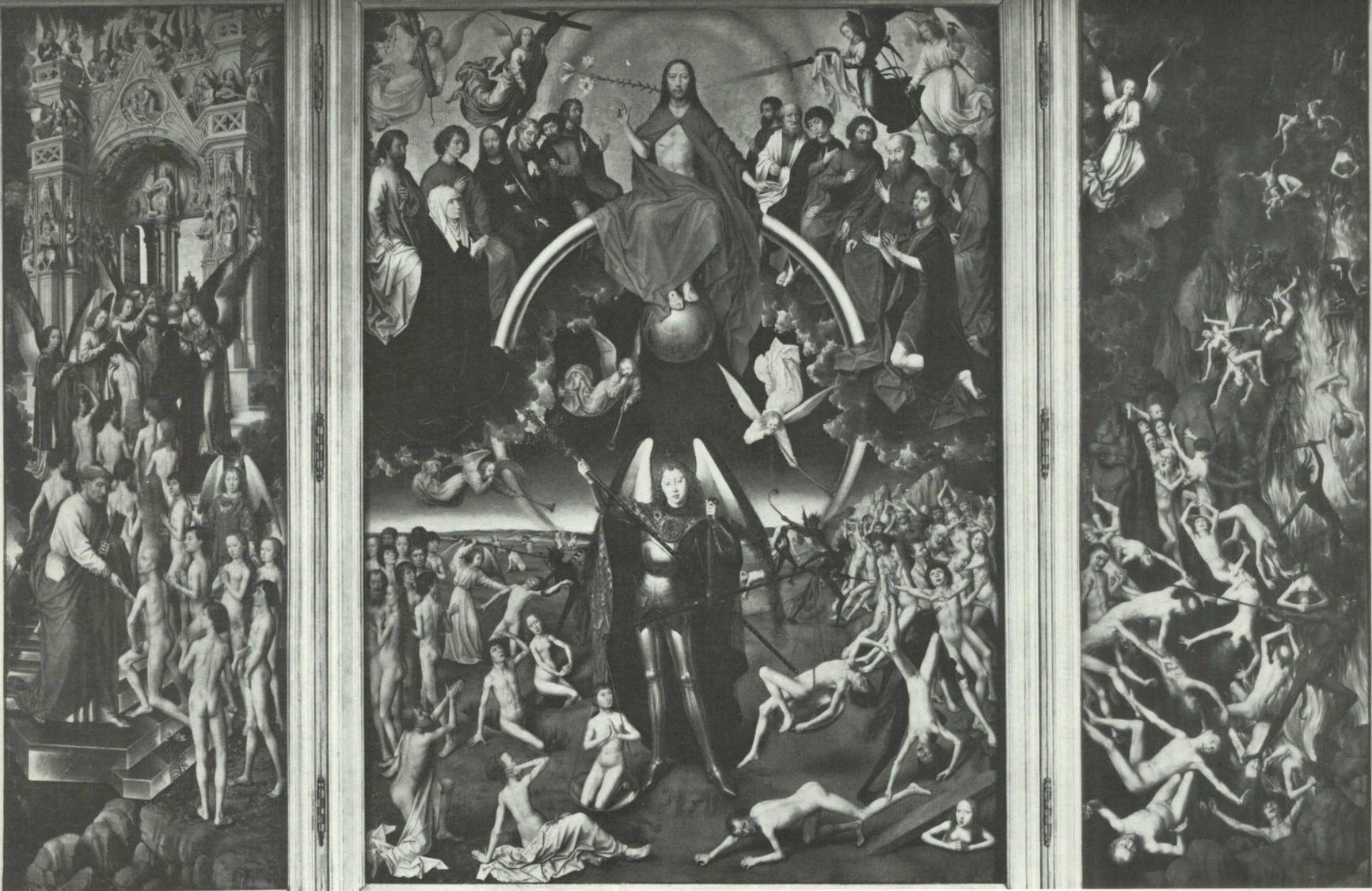
⁵ Voir *Pittura fiamminga...*, *op. cit.*, p. 21 et *Quinzième siècle flamand et Quattrocento italien*, supplément à la Gazette des Beaux Arts de décembre 1959.

dont elle est solidaire, la structure liturgique de l'action freine tout développement narratif de l'image et la mue aussitôt en symbole. La lecture successive des scènes comme épisodes, qui était essentielle dans les retables pré-eyckiens à compartiments multiples juxtaposant les moments de la narration comme autant d'images distinctes — que Broederlam, dans ses volets de Dijon, avait d'ailleurs liés en une image unique *se déroulant* de proche en proche — cette lecture narrative ne pouvait qu'être refoulée par l'unification spatiale de chaque scène⁶. La juxtaposition d'épisodes successifs sur un même plan de présence, à une même échelle spatiale, devient impossible. De sorte que, lorsqu'il paraît opportun d'assortir le thème principal, spatialement unifié, d'épisodes secondaires, ceux-ci sont rejetés dans le lointain et réduits, par rapport à la scène centrale, aux dimensions d'éléments de paysage ; ils perdent ainsi leur valeur narrative pour acquérir un caractère de commentaire allusif-symbolique. Une autre solution, imaginée par Van der Weyden, est la transposition des épisodes rendus secondaires par l'unification de l'image sous la forme de sculptures décorant les voussures d'un portail. Formules qui, toutes deux, révèlent la même affinité profonde avec le développement du symbolisme caché.

Ce qui frappe alors dans une série d'œuvres de Memling, c'est précisément le développement inaccoutumé des scènes narratives et, grâce à lui, le déroulement continu du temps dans l'unité englobante et toujours immobile de l'espace. Les épisodes du récit ne se juxtaposent plus, mais se lient. Le temps coule dans l'espace unifié.

Mais ce n'est pas, ce ne peut être, le temps intérieur d'une conscience *personnelle*. On ne passe pas de l'action liturgique à l'action humaniste, fondatrice de l'histoire. L'espace englobant ne devient pas non plus l'organisme cosmique de Bruegel — qu'il annonce cependant à certains égards — mais conserve la durée immobile et transcendante de l'icône. Né au sein de l'image liturgique, le mouvement ne peut se réaliser qu'au prix d'une réduction intime de celle-ci ; il ne peut extérioriser du temps qu'en l'empruntant à la densité intérieure de la figure, qui subit une sorte de perte ontologique au profit du climat qui l'enveloppe. C'est pourquoi la narration ne se fait pas histoire, mais légende, dont l'intériorité nouvelle n'est plus celle des acteurs, mais l'âme de la narration elle-même. La *Stimmung* ainsi engendrée résulte donc du maintien de l'unité de l'espace contre la menace évidente que présente pour elle le développement narratif. D'où la corrélation profonde, nécessaire, de la réduction du réalisme et de l'émergence du climat, du « vide » et du « sentiment ». D'où aussi la constante menace de mièvrerie qui pèse sur les figures de Memling, d'autant plus manifestement qu'elles présupposent une action ou un caractère plus dramatiques.

⁶ Le découpage du récit dans la peinture de retables allemands du XIV^e et du XV^e siècles a fait l'objet d'une étude approfondie de Wolfgang PILZ, *Das Triptychon als Kompositions- und Erzählform*, Fink Verlag, Munich 1970, qui constitue une référence fondamentale pour la caractérisation des particularités des développements flamands.



1. Hans Memling, *Jugement Dernier*, Dantzig, Musée Poméranien.

(Copyright A.C.L. Bruxelles)

Mais à côté de ses œuvres narratives, Memling est aussi le peintre de l'équilibre iconique immobile et parfait, des *Sacre conversazioni*: *Triptyque Donne, Mariage Mystique de Sainte Catherine, Vierge trônant...* Dans ces compositions, comme dans son type idéal et constamment répété de vierge, belle et distante dans une pureté rêveuse et légèrement rétractile — qui devait en faire un modèle romantique de la virginité — c'est un temps dilaté, plus fluide, qui s'arrête, tenu en suspens. Temps qui renouvelle totalement l'image weydénienne en la soumettant à une tension cachée mais implacable, à laquelle répond la facture mince, concentrant le rythme dans le frémissement lumineux et chromatique de l'épiderme et le tranchant immatériel du dessin, si opposés à la densité d'émail et au tracé plastique de Van der Weyden⁷.

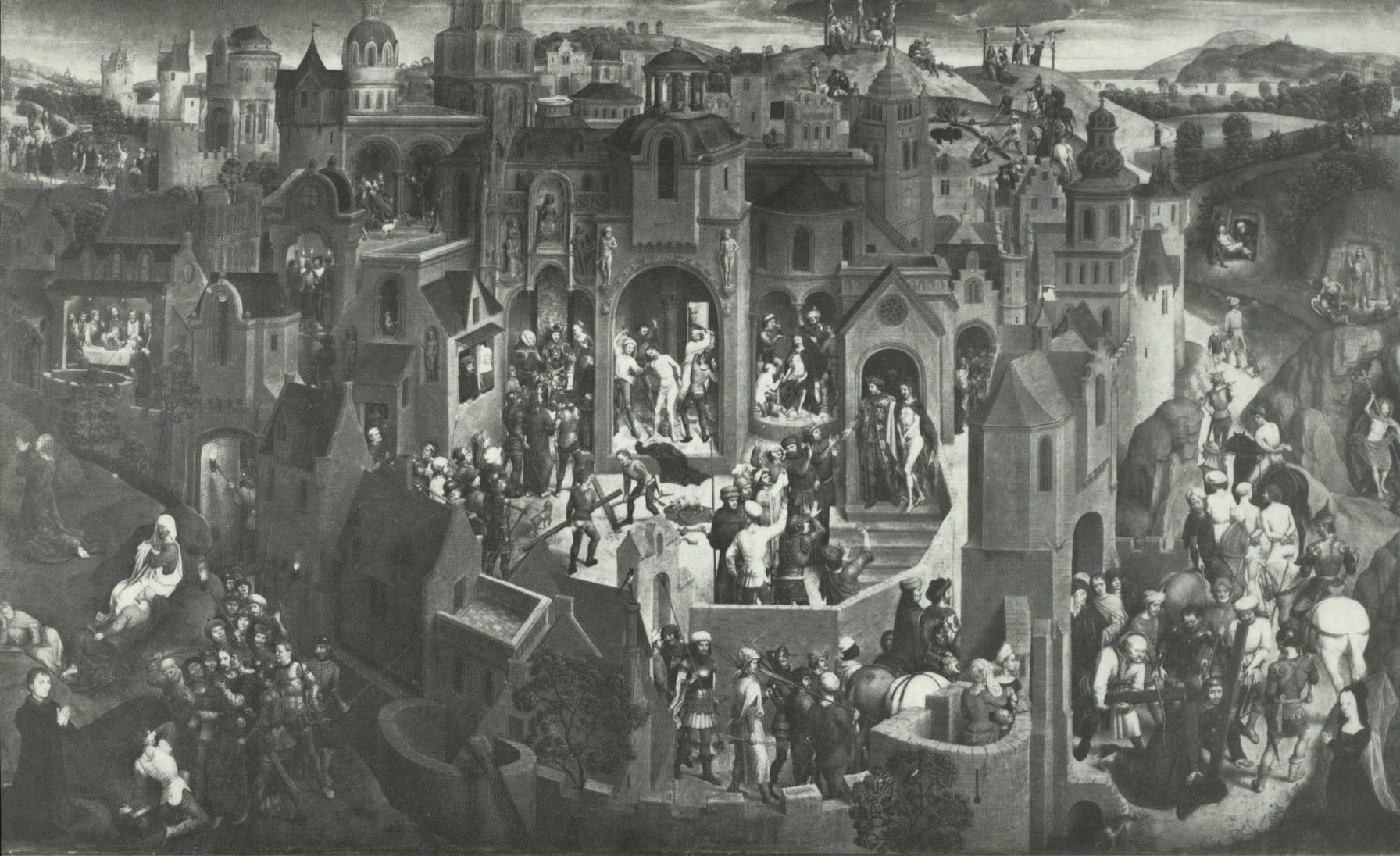
Autant est variée à l'infini l'image narrative, où abondent les inventions de motifs originaux, autant se fixe et se répète l'image iconique, idéale. La bipolarité icône-narration n'est donc pas seulement une commode grille d'approche critique. Elle constitue ici une tension spécifique fondamentale de l'image, une sorte d'écartèlement, entre deux pôles, de forces unitairement soudées chez Van der Weyden.

Le *Jugement Dernier* de Dantzig (fig. 1), que l'on peut dater de 1467⁸, montre que cette tension se manifeste dès les débuts de la carrière autonome de Memling et est bien inhérente à sa démarche propre. Les figures dominantes des anges, de Saint Pierre et surtout du Christ, qui ont la fixité de l'icône, ont été dessinées au pinceau de façon détaillée, avec l'élégance graphique et le fini formel de gravures, et exécutées avec un minimum de modifications. Bien que littéralement repris à la figure de Van der Weyden dans le *Jugement Dernier* de Beaune, le Christ a cependant subi, du point de vue formel, une transposition radicale qui illustre admirablement l'attitude de Memling vis-à-vis de l'image iconique. Au contraire, les figures des élus et des damnés, multipliées par rapport au retable de Beaune pour développer le sentiment d'étendue de l'espace et les motifs « narratifs », sont esquissées très sommairement, généralement sans hachures de modelé, et ont fait l'objet de modifications continues au cours de l'exécution, dans un travail qui vise évidemment à équilibrer, à détendre l'ensemble en calmant avec rigueur la fougue initiale. Travail qui, on le voit, doit unir les pôles opposés dans le premier jet, par un processus de réduction, de décontraction évidemment rétractile par rapport à la conquête représentative du visible qui caractérisait le mode d'intériorisation du début du siècle⁹.

⁷ Sur cette évolution technique et son lien avec la problématique formelle, voir P. PHILIPPOT et C. PÉRIER-D'ETEREN, *Style et technique dans la peinture flamande du XV^e siècle*, dans *Formes*, Université de Strasbourg, 1983.

⁸ Cf. K.B. MC FARLANE, *Hans Memling*, Clarendon Press, Oxford 1971, pp. 24 et suiv., et Nicole VERONÉE-VERHAEGEN, *D'un Jugement Dernier à l'autre*, dans *Ars Auro Prior, Studia Joanni Bialostocki sexagenario dicata*, Varsovie 1981, pp. 171-8.

⁹ Voir les documents publiés dans P. PHILIPPOT et C. PÉRIER-D'ETEREN, *L'apport à l'histoire de l'art de l'examen technologique des peintures*, dans *Revue de l'Art*, 1983, n° 60.



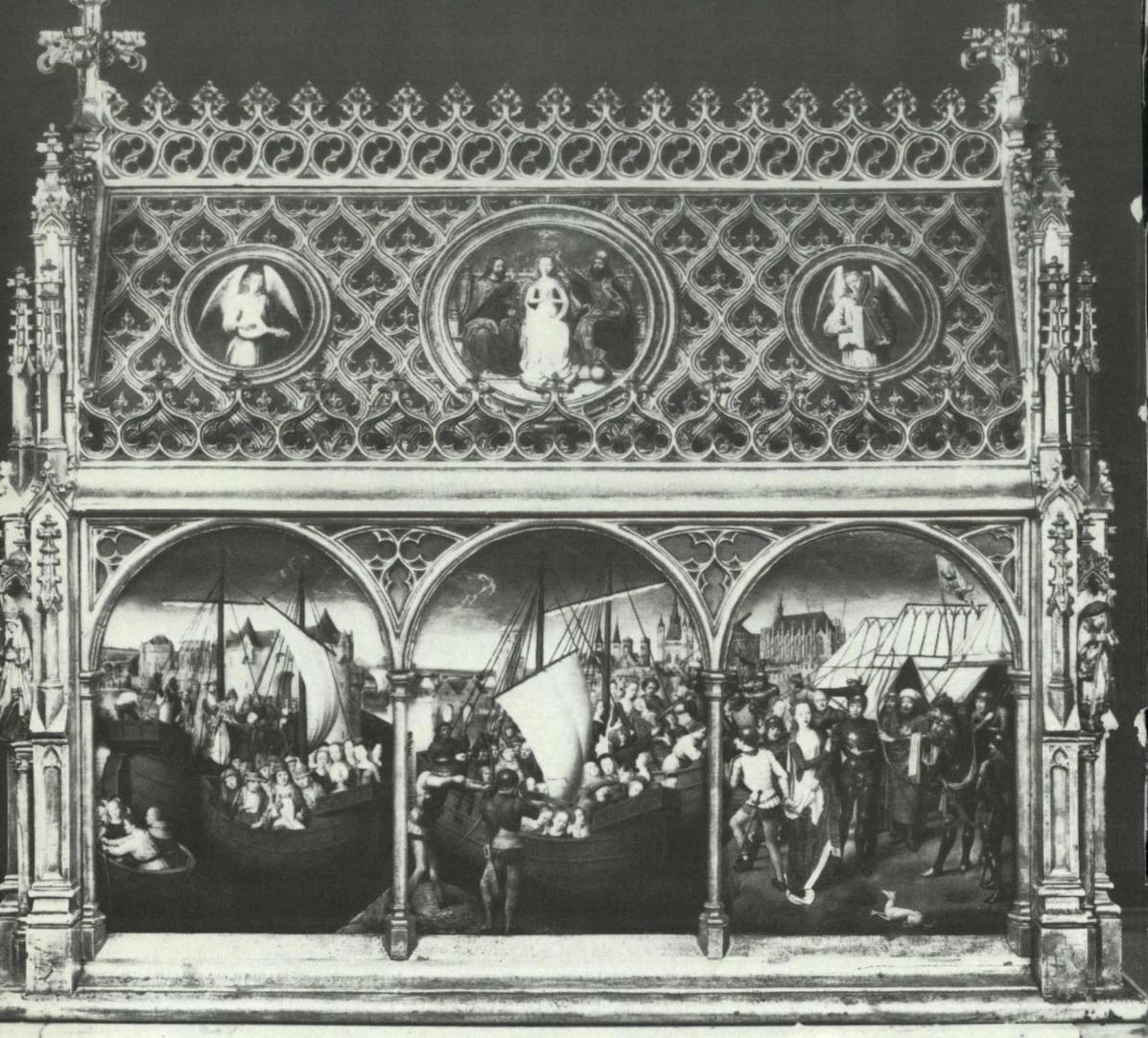
2. Hans Memling, *La Passion du Christ*, Turin, Galerie Sabauda.

(Copyright A.C.L. Bruxelles)



3. Hans Memling, *Les Epiphanies*, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

(Photo du Musée)



4. Hans Memling, *Chasse de Sainte Ursule*, Bruges, Hôpital Saint Jean. (Copyright A.C.L. Bruxelles)

La comparaison de la *Passion* de Turin (fig. 2), dont on admet généralement la datation vers 1470¹⁰ et des *Epiphanies* de Munich (fig. 3), datable de 1480¹¹, permet de suivre deux étapes de ce travail infiniment subtil de détente, de fluidification de l'espace comme continuité horizontale, qui n'émane pas de l'action mais l'enveloppe comme un climat. Etalement du format comme de l'espace vers l'horizon, égrènement et cependant enchaînement continu des épisodes de la légende : autant d'aspects symptomatiques où se lit une même progression cohérente, qui témoigne d'une conscience formelle étonnamment lucide. Confrontée à la seconde, la première œuvre semble présenter des groupes de figures agglutinées, des scènes et des architectures juxtaposées et en

¹⁰ Cf. Giorgio T. FAGGIN, *Tout l'œuvre peint de Hans Memling*, *op. cit.*, p. 102.

¹¹ *Ibidem*, p. 88.

compétition l'une avec l'autre ; la seconde est, à tous égards, détente sereine dans la fluidité irréelle de la légende. Si Memling a pu, sur cette voie, s'inspirer de l'enluminure, la démarche qu'il développe ici montre en tous cas qu'il en transforme radicalement les structures traditionnelles.

Dans la *Châsse de Sainte Ursule* (fig. 4), achevée en 1489, la multiplication des personnages et le déroulement continu des scènes de foule combiné avec l'abandon de la vue plongeante au profit d'un horizon exceptionnellement bas auquel s'ajustent les architectures, constituent indiscutablement une nouvelle étape sur la voie de l'intégration du temps narratif et de l'unité spatiale.

La dernière œuvre de Memling, le *Retable de la Passion* de Lübeck, daté de 1491, pourrait, de prime abord, avec son horizon haut et une certaine instabilité dans la conception des volets, paraître un retour en arrière¹². Mais si l'on considère le caractère éminemment iconique du thème — le *Calvaire* comme centre d'une image d'autel monumentale — l'originalité et même l'audace de l'entreprise s'imposent aussitôt, puisqu'il s'agit cette fois d'intégrer dans la continuité narrative cette figure iconique par excellence qu'est l'image du crucifié. C'est d'ailleurs aussi pourquoi apparaît ici, plus clairement sans doute que dans tout autre œuvre, la perte de densité ontologique des figures. Mièvrerie ? ou réduction du symbole attiré dans la *Stimmung* de la légende ? Les deux pôles, si clairement distincts encore dans le *Jugement Dernier* de Dantzig, ont atteint leur complète fusion dans le nouveau ton de sentiment¹³. L'ensemble du *Retable de la Passion*, avec ses doubles volets qui constituent une nouveauté dans les Pays-Bas, se présente d'ailleurs comme une véritable synthèse récapitulative des recherches de Memling. Fermé, il offre dans l'*Annonciation* — grisaille avec les fleurs en couleurs — une variante de la demi-grisaille et du passage — alors particulièrement apprécié parce que symptomatique de la problématique picturale — de la représenta-

¹² Voir sur ce retable l'étude détaillée de Max HASSE, *Hans Memlings Lübecker Altarschrein*, dans *Lübecker Museumshefte*, Heft 6, Lübeck, 1967.

¹³ Notons, au passage, combien cette notion ancienne, introduite par Benedetto Croce, reste utile pour la caractérisation d'une personnalité artistique.

Remarquons, d'autre part, que l'évolution du dessin préparatoire sous-jacent de Memling se présente également comme une intégration des deux modes que le *Jugement Dernier* de Dantzig offre à l'état séparé. Cette intégration, qui introduit dans l'esquisse des grandes figures iconiques une fébrilité provenant des scènes narratives, s'opère notamment grâce au recours, alors nouveau, à la pierre noire, qui permet une liberté accrue de tracé, en particulier dans les hachures. Une comparaison des photographies dans l'infra-rouge du *Mariage mystique de Sainte Catherine* de 1479, et du *Jugement Dernier* de 1467 est significative à cet égard. Voir, à ce sujet, Johannes TAUBERT, *Beobachtungen zum schöpferischen Arbeitsprozess bei einigen altniederländischen Malern*, dans *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek XXVI*, 1975, pp. 41-70 et C. PÉRIER-D'IETEREN, *Colyn de Coter et les ateliers de peintures brabançons de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle*, thèse U.L.B. 1981. Plusieurs documents infra-rouge ont été publiés dans J. BIALOSTOCKI, *Les Musées de Pologne (Gdansk, Krakow, Warszawa)*. (Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au XV^e siècle, série 1), Bruxelles, Centre National de recherche Primitifs flamands, 1962, pl. CCIII à CCXVIII et dans M. SONKES, *Le dessin sous-jacent chez les Primitifs flamands*, *Bull. IRPA*, XII, 1970, pp. 212-216.



5. Hans Memling, *Retable de la Passion*, Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck.

(Photo Castelli)

tion de sculptures monochromes à l'image picturale directe¹⁴. Ouvert au premier stade, il propose une fois encore, dans les quatre grandes *figures de Saints*, une monumentalité iconique cependant sentimentaliste par l'unification spatiale. Par contraste, la troisième vue sur l'ensemble de la *Passion* et de la *Résurrection* entourant le *Calvaire* (fig. 5), produit un effet de miniaturisation analogue à celui recherché dans les huches sculptées par opposition à l'échelle des figures des volets peints¹⁵. La progression, le crescendo du retable d'autel ne se fait donc plus vers une monumentalité iconique et « objective », mais vers cette extension du temps intérieur de l'image par le récit, où cependant la figure est ramenée à la légende, le dogme au sentiment.

Par là, Memling portait à ses dernières possibilités de tolérance une forme de subjectivation de l'image liturgique flamande. La perte ontologique de la figure, la réduction du visible au profit du rêve, sont le signe évident d'une crise en sursis. Loin d'attester une faiblesse spécifique de l'artiste, elles sont au contraire l'expression la plus claire de sa situation historique : la conclusion personnelle qu'il apporte à une problématique ouverte au début du siècle par les fondateurs, et que, dernier des grands, il porte en quelque sorte *ultra vires* pour en renouveler le sens. Mais attention : ni la voie empruntée par Thierry Bouts, ni celle, plus turbulente, de Van der Goes, ne débouchait sur une issue : eux aussi *concluaient*¹⁶.

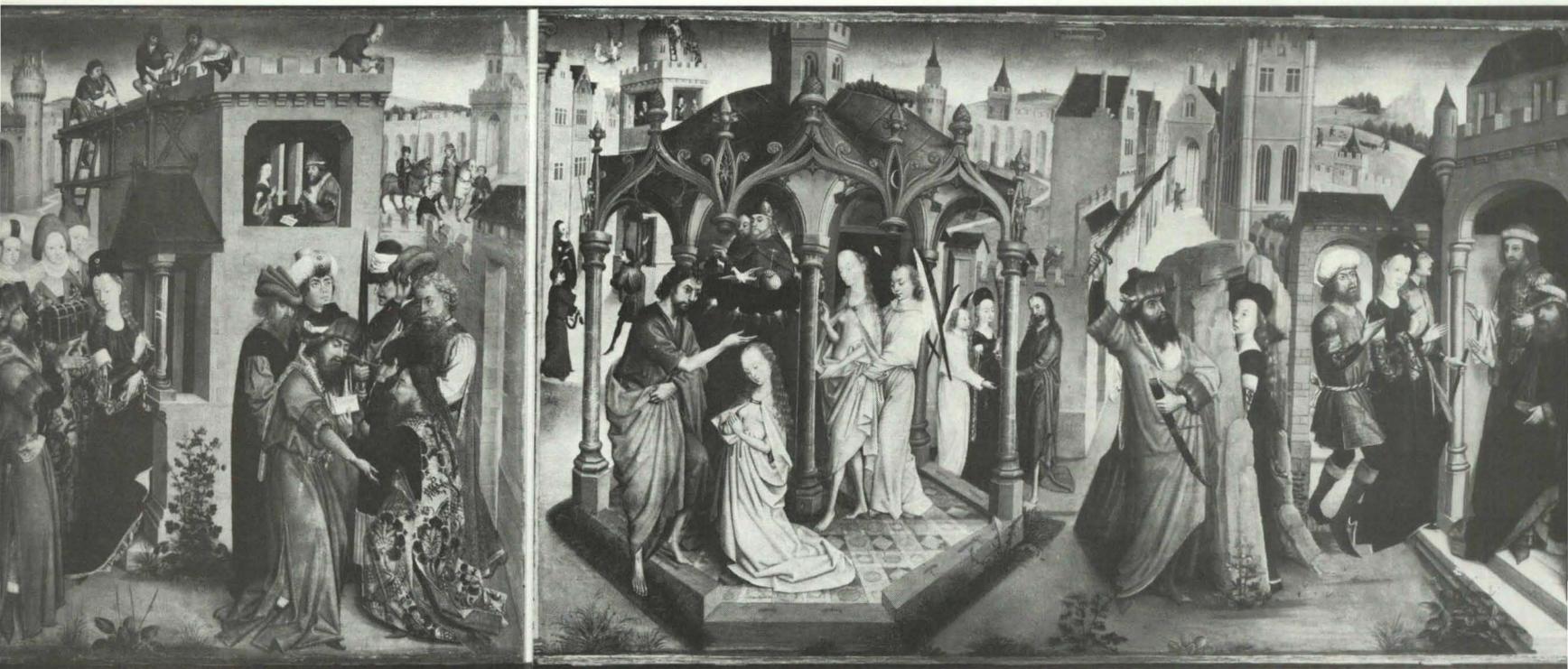
Rien ne le confirme mieux que le comportement de la jeune génération contemporaine, dont la production, depuis 1475 environ, révèle au grand jour la crise devenue inévitable de la grande vision liturgique traditionnelle¹⁷. A Bruges comme à Bruxelles, avec la montée sur la scène de l'histoire des « petits maîtres » — Maître de la légende de Sainte Lucie, Maître de la légende de Sainte Ursule, Maître de la légende de Sainte Catherine, Maître de la légende de Sainte Barbe, et tant d'autres, l'exigence d'une expression narrative de l'action fait littéralement éclater l'unité spatiale conquise par les fondateurs comme représentation iconique, immobile. Chaque épisode se voyant reconnaître désormais — ou plus exactement *de nouveau*, mais dans un contexte modifié — une importance égale, la composition se désarticule en juxtaposition additive d'images isolées dont aucune n'entend se soumettre à une unifi-

¹⁴ Cf. P. PHILIPPOT, *Les grisailles et les degrés de réalité de l'image dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles*, dans Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts, 1966, 4, pp. 225-242.

¹⁵ Cf. P. PHILIPPOT, *La conception des retables sculptés brabançons*, dans Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B., vol. 1, 1979, pp. 29-40.

¹⁶ L'espace limité de cette étude ne nous permet pas de développer ici un dernier aspect significatif de l'art de Memling : le portrait. Il est cependant évident que celui-ci s'intègre tout naturellement dans l'interprétation proposée. Un coup d'œil sur les diptyques de dévotion du Maître convainc de la rigoureuse unité formelle de la figure idéale de Marie et de l'individualisation du portrait. C'est que dans l'un et l'autre, une même *acuité* de formulation résulte de la saisie à la fois précise et rétractile du réel. Individualisation et idéalisation se rejoignent, alors que, dans les compositions maniéristes du XVI^e siècle, elles se séparent et contrastent manifestement.

¹⁷ Voir sur ce point la note (3) ci-dessus.



6. Maître de la légende de Sainte Barbe, *Légende de Sainte Barbe*, Ensemble reconstitué par R. Guislain Wittermann (Bull. IRPA, XVII, 1978/79), Bruges, Musée du Saint Sang et Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

(Copyright A.C.L. Bruxelles)

cation englobante : ce qui rétablit la nécessité d'une lecture successive apparemment archaïque (fig. 6). Mais la tension invisible, impondérable et essentielle, encore maintenue par Memling, est tombée. Et avec elle la poussée authentiquement créatrice de la peinture flamande, qui devra dès lors se reconstituer sur un nouvel axe, en recherchant une unification de la conscience perçue comme *devenir* d'une expression personnelle. Mais une telle révolution ne pourra s'opérer sans une forme de récupération du moment qu'avaient en quelque sorte « manqué » les fondateurs et qui distinguait les initiateurs du quattrocento florentin : la soudure intime de la conscience et de l'acte dans l'autonomie humaniste de la personne. Longue crise de culture figurative qui ne se résoudra définitivement qu'avec Rubens.

LA DYNASTIE BORREMAN (XV^e-XVI^e S.),
CRAYON GÉNÉALOGIQUE ET ANALYSE COMPARATIVE
DES PERSONNALITÉS ARTISTIQUES

BRIGITTE D'HAINAUT-ZVENY

L'étude généalogique et biographique de la dynastie Borreman fut et demeure un sujet difficile du fait de la présence de nombreux homonymes au sein de cette famille; la distinction entre ceux-ci ne fut établie qu'en 1934, lorsque de Borchgrave d'Altena prouva, documents d'archives à l'appui, que trois générations différentes de Jan Borreman avaient vécu à Bruxelles entre la fin du XV^e et la première moitié du XVI^e siècle¹. Cette mise au point eut pour conséquence d'invalider toutes les attributions existantes puisque celles-ci se réfèrent à un seul artiste de ce nom, de sorte que s'imposa la nécessité d'une définition claire de la personnalité artistique de ces sculpteurs.

C'est à cette tâche que nous nous attacherons particulièrement ici, nous efforçant après une rapide esquisse biographique de dégager des retables signés ou attribués par documents d'archives les particularismes de conception et d'exécution propres à chacun des artistes.

Le personnage le plus ancien de cette famille dont les archives ont conservé la trace est un JEAN BORREMAN L'ANCIEN (« de Oude »)² que nous dénommons ici Jan I. De cette personnalité nous ignorons tout, si ce n'est qu'il fut marié à une dénommée Lysbeth, qu'il habita Bruxelles au moins durant les dernières années de sa vie³ et que son décès doit se situer vers 1490-1491 (n. st.)⁴.

¹ DE BORCHGRAVE D'ALTENA J., *Notes au sujet de Jan Borman et Jan Borman le Jeune*, dans *Bulletin de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, XXXIII, 1934.

² Archives de la Ville de Louvain (A.V.L.) n° 7383, Registre aux échevins, 1^o conseil échevinal, 9 janvier 1489.

³ Archives de la Ville de Bruxelles (A.V.B.), Fonds Métiers, n° 3431, p. 167.

⁴ D'HAINAUT B., *Les Borreman, une dynastie de sculpteurs bruxellois (XV^e-XVI^e s.). Etude des retables conservés en Belgique et inventaire de ceux qui se trouvent à l'étranger*. Mémoire de licence, U.L.B., 1981-1982, p. 10.

Fils du précédent, JAN II LE GRAND fut un artiste de tout premier plan qu'un document de la Chambre des Comptes qualifie même de « beste meester beeldsnijdere »⁵. Membre de la corporation des tailleurs de pierre, des maçons, des sculpteurs et des ardoisiers de la ville de Bruxelles dès 1479⁶, il exécuta notamment en début de carrière des statues en pierre pour la cathédrale d'Anvers⁷, collabora en 1491 à la restauration de l'autel du Saint Sacrement de l'église St-Jacques à Louvain⁸ et réalisa entre 1492 et 1494 une croix triomphale pour le chœur de St-Sulpice à Diest⁹. En 1493, il signa le retable de saint Georges¹⁰, plus tard (1505-1510), il exécuta deux autres retables malheureusement non conservés, le premier pour l'oratoire de saint Arnould dans la collégiale St-Pierre de Louvain¹¹ et le second commandé par la gilde du Saint Sacrement pour l'église St-Pierre de Turnhout¹². Enfin, les sources nous apprennent que cet artiste fut choisi en 1511 pour tailler en bois tous les modèles des statues de bronze que les souverains des Pays-Bas se proposaient de dresser sur la balustrade de la grande esplanade qu'ils étaient en train d'aménager devant le palais de Bruxelles¹³. Cette participation à un projet urbanistique d'une telle importance suffit à elle seule à témoigner du prestige et de la réputation dont devait jouir Jan II¹⁴. Notons encore que ce personnage, dont on situe généralement le décès vers les années 1520¹⁵ joua aussi un rôle important dans la vie corporative, culturelle et sociale de son temps en étant successivement juré de la corporation (1487)¹⁶, administrateur de la Chambre de Rhétorique *La Fleur de Lys* et prévôt de la confrérie de *Notre-Dame des Sept Douleurs* (1498)¹⁷.

Jan II le Grand eut un fils, sculpteur également, prénommé PASSIER qui s'inscrivit au métier en 1492¹⁸. Parmi les traces que les archives ont gardées de ses travaux, citons l'exécution en 1509-1510 de trois scènes illustrant la vie de

⁵ Archives Générales au Royaume (A.G.R.), Chambre des Comptes, n° 27397, 1° compte, fol. 8.

⁶ A.G.R., Métiers et Serments, n° 897, fol. 63.

⁷ Archives de la Ville d'Anvers (A.V.A.), chapitre de la cathédrale Onze Lieve Vrouw, registre 9, comptes 1483-1484, fol. 40 v°, compte 1485, fol. 42 v°, compte 1486, fol. 44 v°.

⁸ VAN EVEN E., *Louvain monumental ou description historique et artistique de la ville*, Louvain, 1860, p. 219.

⁹ Archives de l'État à Diest (A.E.D.), Archives religieuses, comptes de l'église St-Sulpice, 4/30 fol. 6, 4/31 fol. 1-5-7-11-12-13.

¹⁰ A.V.L., n° 11772, Privilège de la Grande Gilde, copie XVIII^e s.

¹¹ A.V.L., Registre aux échevins, n° 7400, 1° conseil échevinal, année 1506.

¹² A.V.L., Registre aux échevins, n° 7403, 1° chambre échevinale, 27 juillet 1510.

¹³ A.G.R., Chambre des Comptes, Acquits, n° 5512, liasse non foliotée.

¹⁴ Pour plus de détails sur les travaux de la « Cour des Bailles », consulter D'HAINAUT B., *op. cit.*, pp. 17 à 20.

¹⁵ VAN EVEN E., *Maître Jan Borman, le grand sculpteur belge de la fin du XV^e s.*, dans *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, XXIII, 1884, p. 413.

¹⁶ A.G.R., Métiers et Serments, n° 897, fol. 68 v°.

¹⁷ A.V.B., Fonds Métiers, n° 3431, fol. 161.

¹⁸ A.G.R., Métiers et Serments, n° 897, fol. 69 v°.

saint Eloi pour la chapelle de la confrérie bruxelloise dédiée à ce saint¹⁹, sa participation en 1511 à la réalisation d'une maquette en plomb représentant la *Cour des Bailles*²⁰ et sa collaboration à la décoration de trois monuments funéraires, celui de Jan Blassaert sis dans l'église Ste-Walburge de Furnes (1516)²¹, celui d'Adolf Van Kleef destiné à l'église des dominicains de Bruxelles (1524-1528)²² et celui de la famille Eerdenborsch dans l'église bruxelloise de St-Géry (1534)²³. Enfin, on sait que ce dynamique chef d'atelier effectua de 1517 à 1537 divers travaux de restauration et de sculpture pour la chapelle de l'hôpital St-Pierre de Bruxelles²⁴.

A la quatrième génération on relève encore un sculpteur, WILLEM, le fils de Passier, qui fut doyen de la corporation durant plusieurs années consécutives (1571-1572-1573 et 1585)²⁵ et dont on sait qu'il exécuta notamment une Vierge des Sept-Douleurs pour l'église de la Chapelle (1522-1523)²⁶, une série d'écus armoriés pour l'hospice de la Trinité (1555-1556)²⁷ et une statue de saint Eloi pour la confrérie bruxelloise placée sous le patronyme de ce saint (1590-1591)²⁸.

On trouve en outre mention dans les documents d'archives d'un JAN Borman LE JEUNE, membre de la confrérie de Notre-Dame des Sept-Douleurs²⁹, qui s'inscrivit dans la corporation des sculpteurs de la ville de Bruxelles en 1499³⁰. Malheureusement ces quelques informations sont les seules que les historiens ont jusqu'ici pu réunir sur ce personnage dont on ignore même s'il avait un lien de parenté avec les autres membres de la famille étudiée ci-dessus. L'hypothèse de la consanguinité est cependant généralement retenue compte tenu du fait qu'en plus d'être homonymes, tous ces gens habitaient la même ville, exerçaient le même métier³¹ et appartenaient à la même confrérie ; de sorte que s'il fallait tenter de définir plus précisément le degré de parenté qui unissait probablement ces personnages, eu égard à leurs dates d'entrée respectives au métier, nous situerions Jan III à la même génération que Passier.

Enfin, signalons que dans le registre de la confrérie de Notre-Dame-des-Sept-Douleurs³², le nom de Jan III figure accolé à deux prénoms féminins,

¹⁹ Commission d'Assistance Publique (C.A.P.), B 1326, Confrérie de saint Eloi, comptes 1509-1510.

²⁰ A.G.R., Chambre des Comptes, n° 27397, I, fol. 39.

²¹ DE POTTER F., RONSE E., BORRE P., *Geschiedenis der stad en kastelnij van Veurne*, Gand, 1875, pp. 184-185, note 1.

²² WAUTERS A., *Les fondateurs en cuivre à Bruxelles au XV^e et XVI^e s.*, Bruxelles, 1895, p. 653.

²³ C.A.P., n° B 800, Pauvres de St-Géry, comptes de la fondation Eerdenborsch (1534).

²⁴ Pour le détail de ces travaux voir D'HAINAUT B., *op. cit.*, pp. 22 à 24.

²⁵ A.G.R., Métiers et Serments, n° 897, fol. 75 et 78.

²⁶ C.A.P., B 915, table du saint Esprit de Notre-Dame de la Chapelle, Pauvres de la Chapelle, compte 1552-1553, fol. 35.

²⁷ C.A.P., H 1133, Hospice de la Trinité, compte 1555-1556.

²⁸ C.A.P., B 1334, confrérie de saint Eloi, compte 1590-1591, fol. 83 et 85.

²⁹ A.V.B., Fonds Métiers, n° 3413, fol. 169 r°.

³⁰ A.G.R., Métiers et Serments, n° 897, fol. 72.

³¹ Exception faite de Jan I dont on ignore la profession.

³² A.V.B., Fonds Métiers, n° 3431, fol. 169 r°.



1. *Retable de Saint Georges*, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, partie dormante.

celui de KATHELIJN et celui de MARIA. De la première nommée nous ignorons tout, par contre nous savons que Maria Borreman était sculpteur (beeldsnijderesse), qu'elle habita la paroisse St-Géry et que décédée en 1545, elle fut entermée dans le jardin du cloître des Carmes³³. Nous ignorons toutefois la nature exacte des relations qui unissaient ces deux femmes à Jan III le Jeune.

Venons-en maintenant à l'analyse stylistique des œuvres.

LE RETABLE DE SAINT GEORGES (fig. 1) conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire est un triptyque en chêne³⁴ portant la signature JAN³⁵ et le millésime MCCCCXCIII³⁶.

L'auteur de ce surtout d'autel a pu être identifié grâce au document cité ci-après, découvert dans un manuscrit du Grand Serment des arbalétriers³⁷ : « *le retable de saint Georges, à la chapelle Notre-Dame du Dehors*³⁸, avec doubles volets fut sculpté d'après un modèle existant par maître Jan Borreman à Bruxelles, qui y employa un bois de bonne qualité et approuvé; selon la quit-tance délivrée en 1493, ce travail fut payé comme suit, 50 florins comptant et 100 écus d'or lors de son achèvement ». L'œuvre de ce Jan Borreman qui, eu égard à la date d'exécution, ne peut être que Jan II le Grand³⁹, demeura dans la chapelle Notre-Dame jusqu'à sa démolition en 1798 avant d'être transférée à Bruxelles (1813), où elle est toujours conservée actuellement.

L'état de conservation de ce retable est exceptionnel, toutefois il convient de souligner qu'il lui manque aujourd'hui sa deuxième paire de volets, peints selon toute vraisemblance; d'autre part à en croire l'historien louvaniste E. Van Even⁴⁰, cette huche serait également dépourvue de son couronnement gothique et de sa polychromie. La première affirmation, citée sans référence, est incontrôlable et doit donc être gardée à l'esprit comme une éventualité possible; mais en ce qui concerne la seconde, on ne peut s'empêcher de se montrer sceptique car le travail de texture de surface particulièrement fouillé ici se présente avec la même minutie dans l'ensemble de l'œuvre de sorte que nous sommes plutôt enclin à considérer ce retable comme un exemple du mouvement

³³ LEFÈVRE P., *Obsèques et sépultures d'artistes à Bruxelles*, dans *Pictura, Revue d'art ancien et moderne*, II, 1945, p. 41.

³⁴ (h : 160 cm - l : 497 cm). Marques relevées : le maillet (garantie bruxelloise de la qualité du bois) et le compas (garantie bruxelloise apposée par la corporation des menuisiers) plusieurs fois répétées. Traces d'anciennes charnières sur les montants intérieurs des volets.

³⁵ Sur le fourreau de la dague portée par le soldat placé à l'avant-plan de la scène centrale.

³⁶ Sur la ceinture du proconsul Dacien, le personnage qui se tient à l'extrême droite du tableau évoquant le supplice du bœuf d'airain.

³⁷ A.V.L., n° 11772, Privilegiën van de Groote Gulde, fol. 21 r° et v°. Manuscrit in-quarto. Copie XVIII^e d'anciens comptes et d'anciens documents.

³⁸ « Onze-Lieve-Vrouw-Ginderbuyten » appelée également Notre-Dame de la Rue Creuse à Louvain.

³⁹ Puisque Jan I l'Ancien dont nous ignorons, rappelons-le, la profession a dû mourir vers 1490-1491 et que Jan III le Jeune ne fut inscrit au métier qu'en 1499.

⁴⁰ L'auteur du retable de 1493 au musée de la porte de Hal à Bruxelles, dans *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, 1877, p. 596 et Maître Jean Borman, le grand sculpteur belge de la fin du XV^e s., dans *B.C.R.A.A.*, 1884, p. 402.

de renonciation à la polychromie qui se développa durant ces années dans nos régions⁴¹.

L'iconographie des panneaux évoque la passion de saint Georges, le saint à la psychologie fondamentalement « courtoise », martyrisé sous Dioclétien. De droite à gauche sont figurés les supplices de la roue, du bûcher, de la flagellation, du bûcher encore, du bœuf d'airain, de la scie et de la décapitation ; dans la partie supérieure de la niche médiane deux scènes annexes représentent le martyr bâtonné et plongé dans une chaudière de plomb fondu. Remarquons que la scène de la décapitation ne se trouve à sa place dans l'ordre logique du récit que si, contrairement à toute habitude, on lit les tableaux de droite à gauche ; l'agencement actuel pourrait donc être, selon nous, la conséquence de certains déplacements.

Nous articulerons l'analyse stylistique de ce retable, comme toutes celles que nous développerons ici, suivant un schéma-type envisageant successivement la forme de la caisse, la type des décors architecturaux, la conception de l'espace et le traitement des personnages, de manière à établir une définition stylistique précise et aisément comparable de chacune de ces œuvres.

La huche se présente comme un grand quadrilatère divisé en sept niches parallèles dans la partie inférieure desquelles se déroule une frise de motifs ajourés, caractéristique des ateliers bruxellois jusqu'au début du XVI^e siècle⁴².

Cette caisse est d'une conception extrêmement sobre, puisque sa forme se résume à celle du cadre qui entoure les groupes sculptés⁴³, mais la puissance et l'autorité de ce cadre sont telles ici qu'il tend à fermer la huche et à réduire cette œuvre — à l'inverse de ce qui se passe dans les retables allemands surmontés d'un *Gespreng*⁴⁴ — au seul statut d'une pièce de mobilier, d'un objet vu⁴⁵. En ce qui concerne l'agencement des scènes à l'intérieur de la caisse, nous notons une volonté d'éviter toute mise en évidence ; les niches sont toutes traitées sur un même pied, et l'isométrie établie entre les baldaquins, les fenestres et les galeries ajourées assure l'enchaînement de ces différents épisodes conçus comme les séquences successives d'un même récit.

Les baldaquins qui sont ornés d'éléments décoratifs appartenant à la phase la plus dynamique du gothique flamboyant⁴⁶ ont dans cette œuvre pour fonction essentielle « d'effiloche » et de « déchiqueter » l'espace afin de suggé-

⁴¹ PHILIPPOT P., *Signification de la polychromie dans les arts tridimensionnels au Moyen-Age*, dans *Safeguarding medieval altarpiece and wood-carving in churches and museums*, Stockholm, 1981, p. 23.

⁴² DERVEAUX-VAN USSEL Gh., *Retables en bois. Guide du visiteur des M.R.A.H.*, Bruxelles, 1977, p. 10.

⁴³ Cette analyse serait évidemment à modifier s'il était prouvé que ce retable était originellement surmonté du couronnement gothique dont parle E. VAN EVEN.

⁴⁴ Superstructure architecturale composée de tourelles, de pinacles et de statuettes.

⁴⁵ PHILIPPOT P., *La conception des retables gothiques brabançons*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, I, 1979, p. 31.

⁴⁶ Tels les gables, les fleurons et les accolades.

rer une multiplication en profondeur des plans de composition et de visualiser ainsi un espace de représentation plus riche que l'espace réel de la niche. Autre élément caractéristique est le fait que les baldaquins et les fenestragos gothiques constituent ici l'unique décor des scènes représentées, de sorte que chacune d'entre elles donne l'impression de se dérouler à l'intérieur d'un bâtiment religieux. Cette idée grandiose, tout à la fois dogmatique et visuelle, de camper les épisodes de l'épopée chrétienne dans un édifice cultuel, et de créer ainsi une symbiose entre l'église spatiale et l'Eglise communauté des chrétiens est une formule iconographique « inventée » par R. Van der Weyden dans le *Triptyque des Sept Sacrements*⁴⁷, qui fut fréquemment réutilisée dans les retables sculptés.

La problématique spatiale est entièrement conditionnée par le fait que le sculpteur cherche à figurer un espace de représentation plus riche que l'espace dont il dispose réellement. Pour atteindre cet objectif, Jan Borreman utilise des moyens assez divers mais qui tous visualisent un espace de type « ambiant », jamais un espace géométriquement articulé⁴⁸. Ainsi il ouvre l'espace intérieur de la niche sur des espaces qui lui sont extérieurs mais directement contigus, en traitant par exemple les fenestragos comme des parois donnant sur une nouvelle profondeur ou en faisant déborder certains éléments tels les instruments des bourreaux (fig. 1 - scène de la flagellation), dans une zone spatiale antérieure à celle du cadre⁴⁹. Il tente également une dilatation de l'espace intérieur des niches en multipliant les plans de composition⁵⁰ et en accumulant les détails analytiques ou expressifs dont la prolifération entraîne une miniaturisation de l'image⁵¹. Enfin, il suggère des auras atmosphériques en donnant à certains détails une valeur structurale qui implique une totalité enveloppante, et en réduisant par un travail de retrécissement, de raidissement et de géométrisation certaines formes jusqu'à ce qu'elles apparaissent comme des axes⁵² autour desquels le vide et l'espace prennent une valeur plus aisément perceptible⁵³. Remarquons encore que la représentation de l'espace est unitaire dans cette œuvre puisque tous les tableaux respectent la règle « classique » des trois unités, de temps, de lieu et d'action et que les deux petites scènes annexes figurant saint Georges bâtonné et ébouillanté sont traitées comme de simples excroissances figuratives du décor architectural de la huche.

Le traitement des personnages révèle des morphologies anguleuses où le volume anatomique est essentiellement défini par la tension des structures osseuses ou musculaires qui charpentent ces corps et qui du fait de leurs ten-

⁴⁷ Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts (1445-1460).

⁴⁸ Sur la comparaison entre ces deux types d'espaces, voir BRANDI C., *Spazio italiano, ambiente fiammingo*, dans *il Saggiatore*, Milan 1960.

⁴⁹ Procédé qui se retrouve aussi dans la scène de décapitation.

⁵⁰ La disposition en « arc de cercle » des statuettes est tout-à-fait révélatrice de cette conception, car elle fait très nettement percevoir les différents niveaux de la profondeur.

⁵¹ PHILIPPOT P., *La conception des retables...*, *op. cit.*, p. 30.

⁵² Cette manière de procéder n'est évidemment pas sans rappeler celle de D. Bouts.

⁵³ Le traitement des jambes du martyr fournit un exemple particulièrement frappant de cette conception (fig. 1).

dances à se creuser donnent un caractère extrêmement aigu aux silhouettes⁵⁴. La manière de représenter ces statuettes est en outre fortement teintée de manichéisme : le héros est totalement idéalisé, son corps est beau, son attitude noble et son expression courageuse, tandis que les « mauvais » sont caricaturés et affublés de tellement d'accessoires « barbares » qu'ils deviennent une expression emblématique du mal⁵⁵.

En ce qui concerne la représentation de l'action, notons que toutes ces figurines sont immobiles, arrêtées dans ce que leur geste a de plus signifiant, tellement figées parfois dans cette valeur significative que certaines d'entre elles en deviennent presque des idéogrammes⁵⁶. Mais pleinement conscient des limites que cette esthétique de pose apporte à la dimension narrative de son œuvre, l'artiste a eu soin de sculpter des moments que le spectateur intègre spontanément dans la durée du récit, soit parce qu'ils en constituent l'acmé dramatique⁵⁷, soit que l'action fragmentée en diverses séquences est rétablie par lui dans son enchaînement⁵⁸.

Enfin notons que l'expression du pathos est extrêmement limitée dans cette œuvre ; le martyr est d'une dignité à toute épreuve, ce qui peut apparaître relativement « normal » de la part de celui qui incarne le modèle de toutes les vertus chevaleresques, mais la restriction va plus loin puisque son corps est toujours représenté dans l'intégrité de sa beauté, sans aucune trace des sévices qui lui sont infligés.

Conservé dans l'église Ste-Waudru d'Herenthals et réduit aujourd'hui à sa seule partie dormante⁵⁹, LE RETABLE DE SAINT CRÉPIN ET DE SAINT CRÉPINIEN⁶⁰ est une œuvre signée par Passier Borreman sous les formes incomplètes « PASSIER »⁶¹ et « PASSIER BORRE »⁶² (fig. 2). Mais ces fragments peuvent sans conteste possible être interprétés comme sa signature, car il

⁵⁴ Le nu de saint Georges est sans conteste l'exemple qui illustre le mieux cette manière (fig. 1).

⁵⁵ Remarquons à ce propos que les déformations caricaturales n'ont pas exclusivement trait à l'aspect physique des personnages, mais qu'elles ont parfois une connotation de critique sociale, tel par exemple l'embonpoint des deux marchands de la niche médiane.

⁵⁶ Tels les bourreaux brandissant leurs instruments de supplice ou le monarque avec son sceptre à la main.

⁵⁷ Ainsi, dans le supplice de la roue, le corps du martyr est représenté au moment où la torsion qu'on lui impose va devenir douloureuse, ce qui oblige les spectateurs à imaginer ce futur proche.

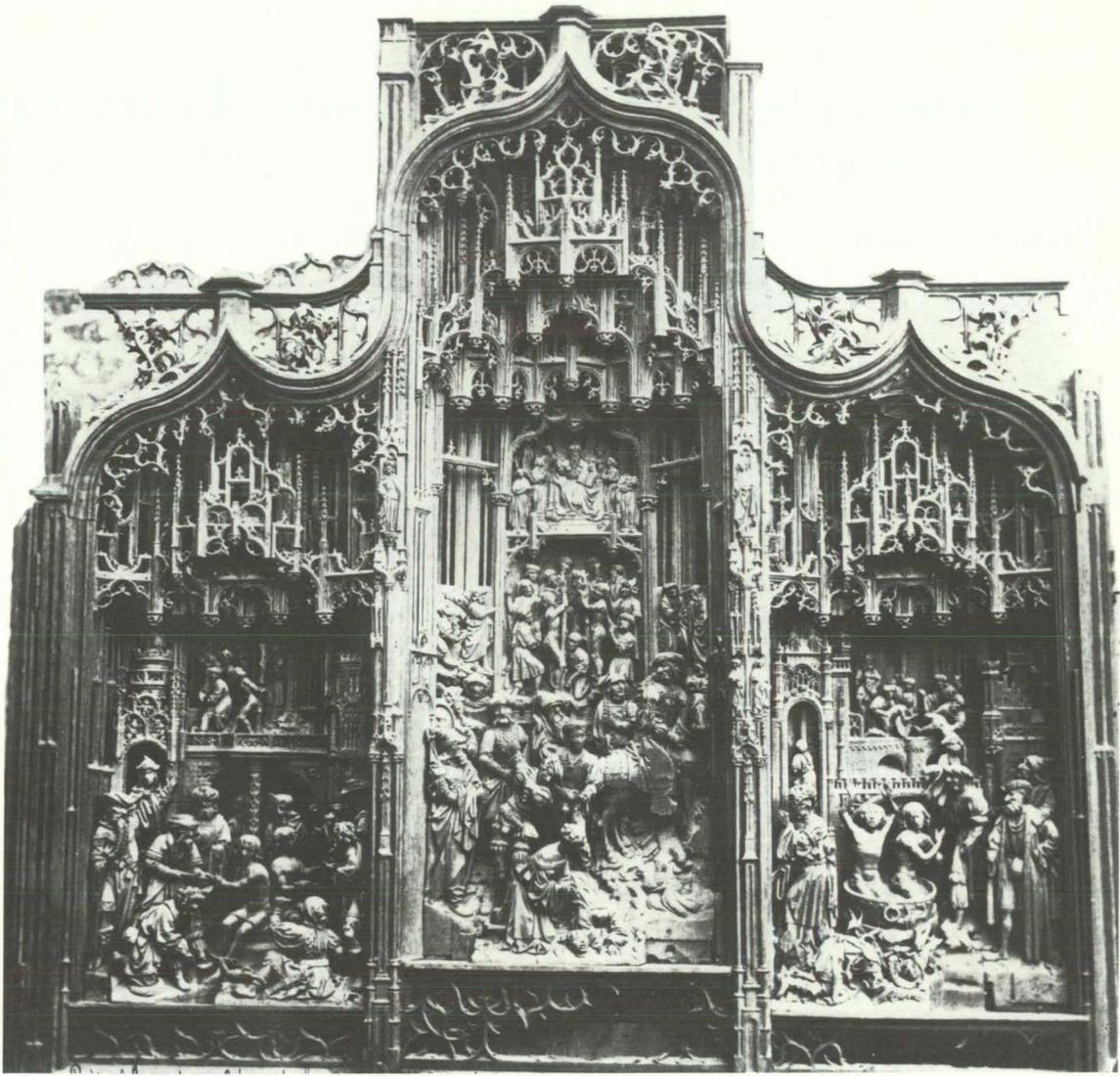
⁵⁸ La scène de la décapitation par exemple est composée de trois moments bien distincts (saint Georges a été décapité, le bourreau frappe et Alexandra va être décapitée), que l'œil du spectateur lie dans une durée.

⁵⁹ Des traces de charnières sont encore décelables sur les bords extérieurs de cette partie dormante.

⁶⁰ Chêne - h : 217 cm, l : 205 cm. Marques de garantie relevées — le maillet et le compas — apposées chacune trois fois ; la première au milieu du bord inférieur de la caisse et sur le côté droit de la niche centrale (deux fois) et la seconde aux deux angles inférieurs de la huche et à l'angle supérieur gauche de la niche centrale (dossier de restauration de l'I.R.P.A.).

⁶¹ Sur le fourreau du sabre porté par le bourreau assis au premier plan du compartiment gauche.

⁶² Sur la bordure du vêtement du personnage à double barbe tressée (niche de gauche).



2. *Retable d'Hérenthals*, église Sainte Waudru d'Herenthals, vue d'ensemble avant la restauration de 1863-1864.
(Cl. A.C.L., Bruxelles)

n'existe durant les XV^e et XVI^e siècles⁶³ aucun autre Passier inscrit au métier des sculpteurs de Bruxelles⁶⁴ dont le nom de famille commence par les syllabes « Borre ».

Vraisemblablement exécuté pour la corporation des tanneurs et des cordonniers de la ville d'Herenthals⁶⁵, ce retable que d'aucuns⁶⁶ continuent à considérer comme dépouillé aujourd'hui de sa polychromie originelle⁶⁷ fit l'objet de nombreuses interventions au cours des siècles⁶⁸; c'est à la plus radicale d'entre elles, opérée au XIX^e siècle par le sculpteur anversois Van Arendonck que nous devons notamment l'adjonction des statuette destinées à remplacer les éléments disparus à l'avant-plan des niches de droite⁶⁹ et du centre⁷⁰.

Le thème iconographique traité est celui de la passion des saints Crépin et Crépinien, deux frères martyrisés sous Dioclétien, dont la protection est parti-

⁶³ La liste des inscrits au métier des tailleurs de pierres et des sculpteurs de la ville de Bruxelles (XIV, XV, XVI) figurant aux A.G.R., Métiers et Serments, n° 897 a été publiée par DUVERGER J., *De brusselsche steenbickeleren, beeldhouwers, bouwmeesters, metselaers, enz.*, Gand, 1933.

⁶⁴ La présence de marques bruxelloises permettent en effet de restreindre nos recherches aux seuls métiers de Bruxelles.

⁶⁵ L'identité des commanditaires reste inconnue, mais certains documents laissent sous-entendre que durant la deuxième moitié du XVI^e s., le retable appartenait à la corporation cidessus citée. Or, comme l'iconographie de cette œuvre illustre la légende des saints patrons dudit métier, l'hypothèse est fréquemment émise que celui-ci en aurait également été le commanditaire.

Archives de la Ville d'Herenthals (A.V.H.), comptes du métier des tanneurs et des cordonniers (1564-1640).

HEYNS P., HELSEN J., *Herenthals, monumenten en merkwaardigheden*, Herenthals, s.d., p. 11; KUYL M.P.D., *Le retable de l'ancienne corporation des tanneurs dans l'église paroissiale de Ste-Waudru à Herenthals*, dans *Annales de l'Académie Archéologique de Belgique*, XXVI, 1870, p. 269; MARCHAL E., *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belge*, Bruxelles, 1895, p. 231.

⁶⁶ Tel que ROOSVAL J., *Schnitzaltäre in Schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Borman, Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, Straatsburg, 1903, p. 40.

⁶⁷ Personnellement nous nous rangeons plutôt à l'avis de ROUSSEAU H., (*Notes pour servir à l'histoire de la sculpture en Belgique. Les retables*, dans *Bulletin de la Commission Royale d'Art et d'Archéologie*, 1890, p. 454), et de DESTREE J., (*Exposition d'art bruxellois*, dans *L'art flamand et hollandais*, 1906, p. 54), car rien dans l'état actuel de la huche ne vient étayer une telle hypothèse.

⁶⁸ Démonté en 1566-1567 pour échapper aux destructions des iconoclastes, puis réassemblé et réinstallé dans l'église d'Herenthals (A.V.H., n° 162, comptes des métiers des tanneurs 1566-1567, fol. 12), ce retable fut abîmé quelques années plus tard, lors du passage des troupes orangistes dans la région; restauré aux frais de la corporation, il fut replacé en 1584 dans l'église (A.V.H., n° 162, comptes du métier des tanneurs 1577-1578 et 1584, fol. 49 et 54). Radicalement restauré entre 1863 et 1864 par Van Arendonck (A.V.H., Rapports du conseil communal d'Herenthals, 1859-1878, n° 4, fol. 40 (6 décembre 1862) et fol. 41-42 (12 décembre 1862)), cette œuvre fit encore l'objet de deux interventions de la part de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique en 1943 et en 1971 (dossier de restauration de l'IRPA).

⁶⁹ A savoir les deux valets qui s'affairent autour du feu.

⁷⁰ Le personnage de l'avant-plan appuyé sur un bâton, le bourreau du premier plan, le cavalier au bonnet pointu, mais également les deux statuette adossées aux montants extérieurs des compartiments latéraux, les deux figurines inférieures du pinacle gauche et les trois pointes qui surmontent chacun des compartiments de ce retable.

culièrement invoquée par les artisans des différents métiers qui travaillent le cuir. Les divers supplices représentés sont à gauche la flagellation et l'introduction d'alènes de fer sous les ongles, au centre l'écorchement et la décapitation, et à droite la noyade et l'immersion dans une cuve d'eau bouillante.

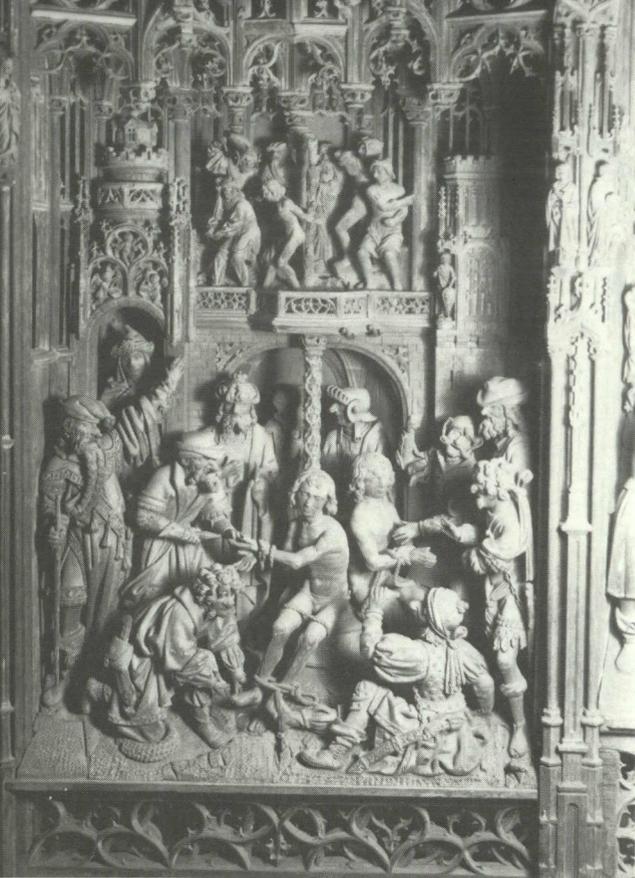
La caisse de ce triptyque dont le couronnement dessine un arc en accolade, est décorée dans sa partie inférieure d'une frise de motifs ajourés qui souligne par son décrochement médian la plus grande hauteur de la niche centrale. Ce couronnement tend par son mouvement très dynamique à créer une tension verticalisante au sein de la huche, mais celle-ci n'apparaît pas assez puissante pour briser les limites du cadre et pour établir une interpénétration entre les espaces intérieurs et extérieurs aux niches⁷¹ — et ce malgré la présence au-dessus du cadre de motifs décoratifs ajourés qui, à l'instar des gâbles architecturaux, facilitent la fusion entre ces deux types d'espaces — si bien qu'en dépit de cette tentative d'ouverture, la huche garde un caractère fermé.

L'agencement des scènes à l'intérieur du cadre se caractérise par une mise en évidence de la niche centrale, obtenue tout à la fois par sa plus grande hauteur, par la saillie de la frise qui lui sert de soubassement, par l'exclusivité qu'elle a de la représentation divine et par la rupture qu'elle apporte à la linéarité du récit en représentant les derniers épisodes de cette légende (fig. 4).

Les baldaquins de ce retable, d'une très grande densité plastique, s'étendent à toute la profondeur des niches, formant de véritables petites voûtes qui marquent les différents niveaux de la composition par la rythmique de leurs pinacles et de leurs culs-de-lampe. L'alignement de ces divers éléments décoratifs sur des plans parallèles les uns aux autres, tend à créer un « feuilletage » de l'espace. Observons aussi que les dais ne constituent plus ici l'unique toile de fond des scènes représentées puisqu'ils voisinent avec des architectures figurées. La coexistence de ces deux types de décors traités avec une égale importance crée une tension spatiale caractéristique des œuvres de Passier qui atteste de l'abandon de la dimension symbolique de l'iconographie rogéesque au profit de ses seules qualités plastiques (fig. 3).

La conception spatiale de cette œuvre diffère nettement dans le compartiment central et dans les niches latérales. Dans ces dernières on se trouve en effet face à un rendu « pictural » de la profondeur ; le sculpteur tente d'y visualiser un espace de représentation plus riche que l'espace réel en dilatant la profondeur intérieure par son système de stratification spatiale, lequel apparaît comme une articulation de plans limites ouvrant sur d'autres espaces. Remarquons encore que la représentation de l'espace est unitaire dans ses deux tableaux, relativement du moins, puisque les proportions des groupes supérieurs peuvent accréditer l'idée que ceux-ci évoluent en retrait des scènes principales, même si une telle simultanéité est logiquement impossible (fig. 3).

⁷¹ Interpénétration qui, notons-le, est réussie dans certains retables allemands de la fin du XV^e et du début du XVI^e s., grâce à la dissolution de l'architecture ajourée du « Gespreng » dans l'espace de l'église.



3. *Retable d'Hérenthals*, partie latérale, état actuel.

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



4. *Retable d'Hérenthals*, partie centrale, état actuel.

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

Par contre, dans la niche centrale l'espace apparaît déterminée par une conception « en relief » ; Passier renonce à suggérer une profondeur illusionniste, et empêche que les statuettes ne se situent à différents niveaux de la profondeur en leur refusant l'appui de structures architecturales et en les superposant les unes aux autres sans aménager entre elles des « espaces tampons ». Notons encore que cette niche ne présente plus une vision unitaire et cohérente de l'espace puisque les trois tableaux qui la composent se superposent sans qu'aucun lien logique ne vienne justifier cet étagement (fig. 4). Cette conception tout à fait particulière du panneau dormant tend à développer l'impression que les groupes qui y figurent s'étalent moins dans la profondeur que les statuettes des compartiments latéraux, de sorte qu'il se crée une espèce de saillie plastique de cette niche médiane qui contribue encore à accentuer son particularisme. Mais pourquoi un tel besoin de distinguer cette niche des autres ? Vraisemblablement pour faire contre-point à l'extrême développement narratif de cette œuvre et à son caractère profondément anecdotique, car, en mettant l'accent sur le compartiment qui résume l'entièreté du récit évoqué⁷² et qui en souligne toute la valeur dogmatique, l'artiste empêche que le spectateur ne se perde dans une narration trop détachée de sa « morale » (figg. 3 et 4).

Les personnages présentent des morphologies puissantes et trapues, essentiellement pensées en lignes courbes et en volumes pleins. Les statuettes des deux martyrs illustrent particulièrement bien cette conception, d'autant mieux d'ailleurs que leurs types apparaissent dérivés de celui du saint Georges du retable de Bruxelles et qu'une telle filiation ne peut manquer de souligner le raccourcissement des canons, l'arrondissement et l'aplatissement des formes qui font la spécificité de l'œuvre de Passier.

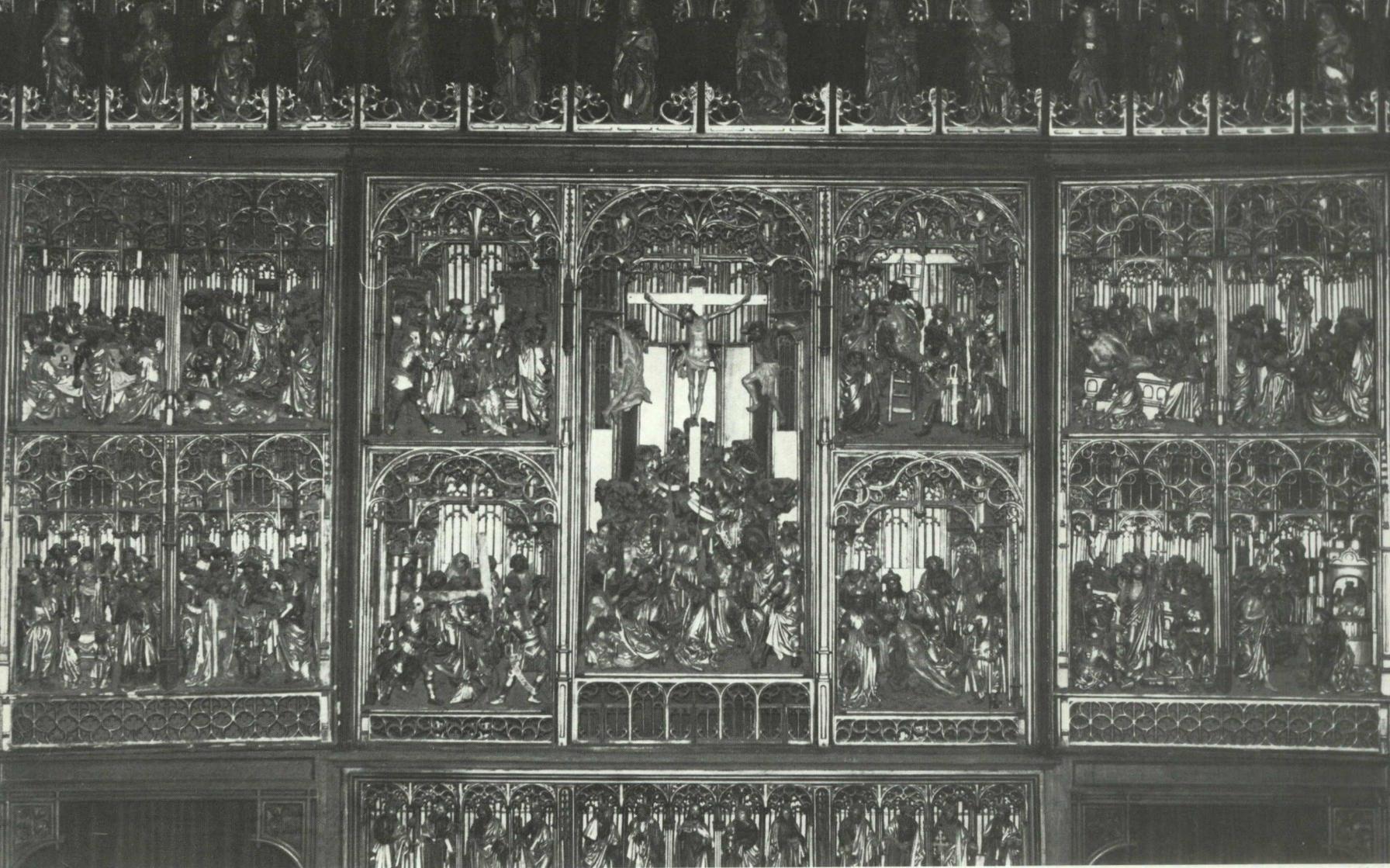
Ces figurines se caractérisent également par leur aspect « populaire »⁷³. Cette tonalité populiste qui est donnée non seulement par le type des personnages, mais également par le genre de vêtements qu'ils portent, par les attitudes qu'ils adoptent et par le cadre dans lequel ils évoluent, témoigne d'un choix délibéré posé par le sculpteur de réactualiser les épisodes de l'histoire sainte dans un cadre et dans un milieu « bourgeois », de manière à rendre la divinité plus accessible aux gens « ordinaires » par une représentation qui soit plus conforme « à leur image et à leur ressemblance ».

Notons encore, qu'ayant renoncé à l'unification « statique »⁷⁴ de l'espace qui caractérise l'œuvre de Jan II pour développer des valeurs anecdotiques et narratives, Passier ne représente plus des personnages immobiles, figés dans la valeur symbolique de leurs gestes, mais des figurines qui participent pleinement à une action décrite dans son déroulement.

⁷² C'est-à-dire : le martyr, l'exécution et l'accueil au paradis des saints Crépin et Crépilien.

⁷³ Par « populaire », nous entendons l'ensemble des classes sociales qui à cette époque n'appartiennent ni à la noblesse ni au clergé, celles-là mêmes qui assurent le soutènement économique de cette société tripartite.

⁷⁴ Cette unification inaugurée par Van Eyck et le Maître de Flémalle immobilise l'action dans la pure représentation assurant ainsi l'unité et la cohérence de la représentation spatiale.



5. Retable de Güstrow, église Sainte Marie de Güstrow, vue d'ensemble, état actuel.

(Cl. D'Hainaut)

La formulation du pathos est enfin beaucoup plus explicite ici que dans le *Retable de Saint Georges*; les suppliciés cessent de paraître insensibles à la douleur, leurs corps se voûtent, se fléchissent ou s'arcbutent et leurs visages épuisés et amers semblent bouffis de souffrance. Bref, ces deux saints manifestent tellement peu de triomphalisme dans leur martyre, qu'ils en deviennent presque des « anti-héros » (figg. 3 et 4).

Pourvu d'une double paire de volets⁷⁵, doré et entièrement polychromé, le *Retable de la Passion*⁷⁶ conservé dans la petite ville balte de GÜSTROW (D.D.R.) est une œuvre signée par « Jan Borman »⁷⁷ (fig. 5). Installée dans l'église Ste-Marie de Güstrow dès 1522⁷⁸, elle fut nettoyée et restaurée en 1880⁷⁹ tandis que sa polychromie, altérée par l'humidité de l'endroit où elle avait été conservée pendant la deuxième guerre mondiale, fut partiellement refaite durant les années 1950-1951⁸⁰.

Son iconographie illustre le récit de la Passion du Christ depuis le repas du Jeudi Saint jusqu'à l'Ascension; de gauche à droite, on reconnaîtra la Dernière Cène, le Jardin des Oliviers, la Comparution devant Caïphe, l'« Ecce Homo », le Lavement des Mains, le Portement de Croix, le Calvaire, la Descente de Croix, la Déploration, la Mise au Tombeau, la Résurrection, les Trois Apparitions du Christ et l'Ascension. Dans la prédelle figurent des statuette représentant le Salvator Mundi et ses douze disciples. Les statues qui ornent le couronnement gothique sont par contre plus difficiles à identifier car peu d'entre elles possèdent des attributs spécifiques; seuls sont aisément reconnaissables, au centre de la galerie, un Christ de douleur, une sainte Catherine et une Vierge Marie⁸¹.

⁷⁵ La première de celles-ci est sculptée et illustre la Passion du Christ, tandis que la seconde est constituée de peintures représentant certains épisodes de la vie de la Vierge, de sainte Catherine, de saint Paul et de saint Pierre.

⁷⁶ Chêne - h : 405 cm, l : 536 cm. Marques relevées : un rabot et un compas visibles deux fois sur les côtés de chaque volet sculpté, une tête de jeune homme (? , saint Michel ?) dans un bouclier apposée trois fois sur le volet droit ainsi que la marque de polychromie « Brvesel » sept fois répétée. Inscription « taïere et faire » figurant deux fois sur le rebord du baldaquin de Caïphe.

⁷⁷ La signature figure sur le cimenterre du soldat placé à l'extrême droite de la scène inférieure gauche (fig. 12).

⁷⁸ Comme le prouve une note extraite du registre paroissial de St-Marie de Güstrow. MICHAÏLOFF I., *Der Altar von Jan Borman in der Pfarrkirche in Güstrow und seine Wiederherstellung*, dans *Denkmalpflege in Mecklenburg Jahrbuch*, 1951-1952, Dresde, s.d., p. 162.

⁷⁹ Par le peintre De Greve auquel il semble qu'il faille également attribuer l'adjonction du cadre néogothique et la réfection des baldaquins.

SCHLIE, F., *Das Altarwerk der beiden brüsseler Meister, Jan Borman und Bernaert Van Orley in der pfarrkirche zu Güstrow*, Güstrow, 1883, p. 170, note 2. MICHAÏLOFF I., *op. cit.*, p. 168.

⁸⁰ L'auteur de cette intervention fut le peintre Tessin de Rostock. MICHAÏLOFF I., *op. cit.*, pp. 157-158.

⁸¹ Ce couronnement ne retiendra d'ailleurs pas notre attention car le style de ses statuette apparaît trop différent de celui du reste du retable pour que l'on songe à les considérer comme faisant partie de l'ensemble original.

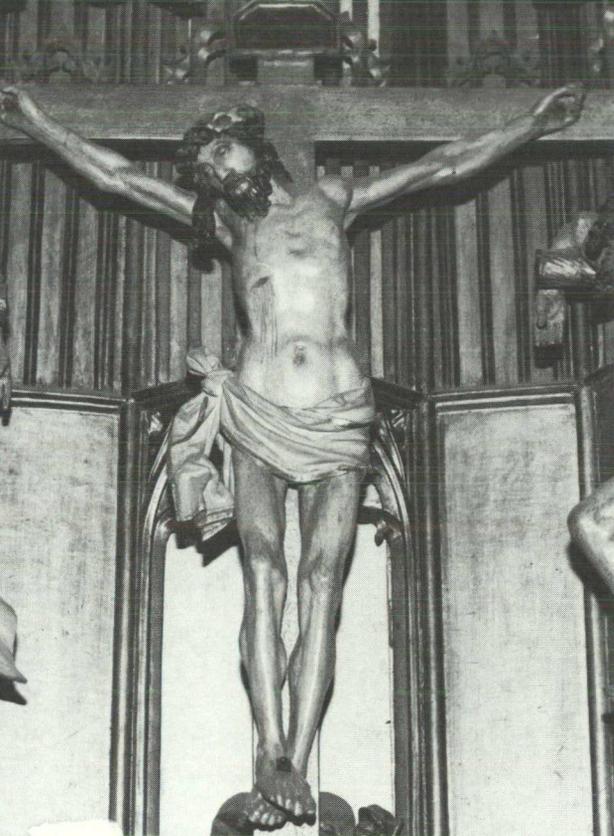
Une observation quelque peu attentive du *Retable de Güstrow* permet très rapidement de constater qu'il s'agit d'un travail de collaboration. Personnellement nous attribuons à Jan Borman le tableau du Portement de Croix sur lequel figure sa signature, mais dans l'état actuel des connaissances il n'est malheureusement pas possible d'établir avec une totale certitude qu'il s'agit de Jan III et non de Jan II, car le seul repère chronologique dont nous disposons, celui qui situe l'achèvement du retable avant 1522, laisse la question ouverte⁸². Toutefois, une comparaison stylistique entre ce tableau et le *Retable de saint Georges*, dont l'auteur est indubitablement Jan II, révèle trop de différences de conception et de réalisation pour que nous songions à y voir la même main ; c'est pourquoi nous attribuons cette scène à Jan III le Jeune. Nous lui attribuons également les quatre autres scènes du panneau dormant. Par contre, nous donnons à un autre artiste que nous appellerons le *deuxième maître de Güstrow* tous les groupes du volet gauche, l'Ascension du volet droit ainsi que les statuettes de la prédelle, tandis que dans les dernières scènes du volet droit nous décelons la main d'un *troisième maître de Güstrow* (fig. 7). Ces distinctions de mains, nous les avons établies sur base de diverses observations stylistiques⁸³ dont celles particulièrement caractéristiques de la morphologie des personnages. Car si les personnages de Jan III se caractérisent par l'élégance de leurs proportions, par un traitement à la fois fluide et aigu de leurs anatomies et par un rendu puissant des structures osseuses et musculaires (fig. 6), les figurines du *deuxième maître de Güstrow* se distinguent par leurs silhouettes longues et étroites dont les anatomies, le plus souvent dissimulées sous les vêtements, se caractérisent par un modelé mou, presque incertain et par un traitement schématique des formes (fig. 7), alors que dans les tableaux du *troisième maître de Güstrow* les personnages présentent des silhouettes trapues auxquelles la stature athlétique des corps et le rendu tout à la fois rond et plat des visages donnent une extrême densité plastique (fig. 8).

L'examen approfondi du style de chacun des deux *maîtres de Güstrow* serait trop long à développer ici, de sorte que nous restreindrons notre propos aux seules parties exécutées par Jan III (fig. 9).

Extrêmement sobre, la caisse dessine un grand quadrilatère divisé en treize niches disposées de part et d'autre d'un compartiment médian de la hauteur totale de la huche. Les frises ajourées qui courent dans la partie inférieure de ces panneaux accentuent par l'inégalité de leur hauteur et par la diversité de leurs motifs décoratifs la mise en évidence de la niche centrale. Le cadre de cette huche qui, notons-le, repose toujours sur sa prédelle originale, se caractérise par une volonté de simplification et par une conception statique en opposition très nette avec la vision « dynamique » développée par Passier dans le *Retable d'Herenthals*. La disposition des scènes à l'intérieur de la caisse

⁸² Puisqu'on situe le décès du premier seulement vers les années 1520 et que le second était membre du métier depuis 1499.

⁸³ Pour plus de détails, voir D'HAINAUT B., *op. cit.*, pp. 65 à 67.

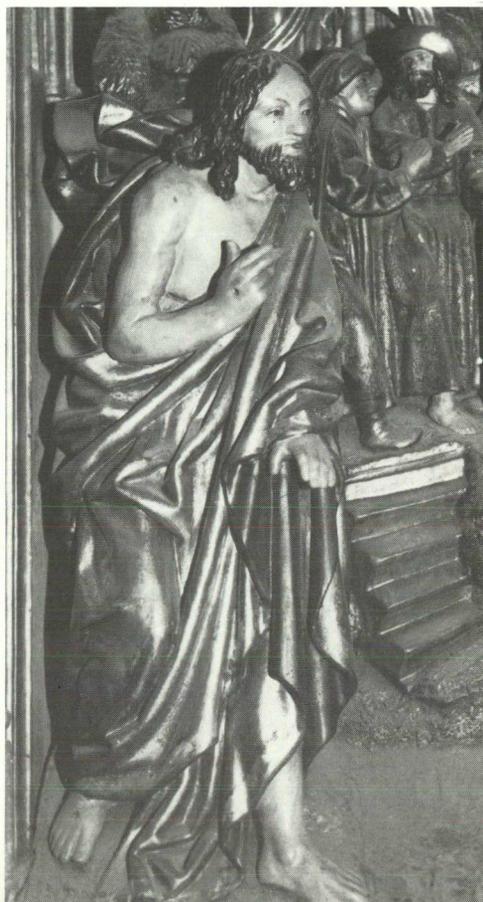


6 |
7 | 8

6. *Retable de Güstrow*,
type de Christ exécuté
par Jan III le Jeune.
(Cl. D'Hainaut)

7. *Retable de Güstrow*,
type de Christ attribué
au « deuxième maître de Güstrow ».
(Cliché retouché, D'Hainaut)

8. *Retable de Güstrow*,
type de Christ attribué
au « troisième maître de Güstrow ».
(Cl. D'Hainaut)



témoigne pour sa part d'un goût pour des formules anciennes⁸⁴ auxquelles l'artiste semble se référer pour la connotation « classique » qu'elles véhiculent. L'agencement des groupes n'est donc plus ici, comme dans le *Retable de saint Georges*, déterminé par la seule chronologie des faits puisque le cours du récit est en quelque sorte « interrompu » par la scène centrale qui s'extrait d'un contexte historique et somme toute anecdotique, pour devenir une véritable image de dévotion⁸⁵.

Les baldaquins, de style ogival tertiaire, sont tout-à-fait différents de ceux que l'on trouve dans les *Retables de Bruxelles et d'Herenthals*; ceux sculptés par Jan II et par Passier sont en effet de véritables petites voûtes qui identifient chaque niche à une chapelle et visualisent leurs profondeurs alors que dans le *Retable de Güstrow* la menuiserie décorative forme de simples arcatures qui se développent presque exclusivement sur le plan de pose et qui tendent à s'assimiler aux motifs ornementaux des cadres gothiques. Mais si ces daïs ne jouent plus qu'un rôle tout à fait accessoire dans l'articulation spatiale de l'œuvre, ils l'unifient en lui conférant un rythme, une cohérence et une unité certaine.

L'espace apparaît plus dense et plus compact que dans les *Retables de Bruxelles et d'Herenthals*; c'est que, loin de considérer les plans extrêmes des niches comme des seuils intolérables dont il faut d'une manière ou d'une autre atténuer la perception, l'auteur de ce retable admet ces limites et accepte de ne déployer ses groupes qu'à l'intérieur des tranches d'espace qu'ils définissent. Ce respect des contraintes engendrées par le support se manifeste à tous les niveaux, que ce soit dans la conception des baldaquins, dans le traitement très « fermé » des arrières-plans ou dans la manière de réduire les rares éléments architectoniques, telles que les portes ou les maisons à de simples décors de théâtre dépourvus d'une spatialité propre. Une telle attitude tendant à une conception presque « classique » du haut-relief est assez étonnante dans le climat de l'époque et témoigne d'une grande maturité chez un artiste qui n'apparaît pas à d'autres égards comme un tout grand maître, mais qui semble avoir parfaitement perçu les limites inhérentes aux formules spatiales développées par ses prédécesseurs. Cette « acceptation » de la profondeur réelle n'est cependant pas ressentie comme contraignante par le spectateur car la prolifération des détails expressifs crée une miniaturisation de l'image et une accentuation des valeurs anecdotiques qui permet au sculpteur de répondre à des objectifs narratifs sans pour autant rompre l'unité de représentation de l'espace, sacrifiée par Passier. Enfin ne négligeons pas la rôle spatial joué par la polychromie, partiellement conservée ici dans son originalité, car elle pro-

⁸⁴ Ce type de retable composé de deux rangs superposés et d'une niche centrale de la hauteur totale des deux niveaux se retrouve en Allemagne dès la fin du XIV^e siècle. HASSE H., *Der Flügelaltar*, Dresde, 1941, p. 25.

⁸⁵ En plaçant ainsi au centre du retable une image au caractère de dévotion plus marqué, Jan III reprend la typologie des retables reliquaires dont la niche centrale faisait l'objet d'une véritable vénération du fait de la présence de reliques; mais il le fait avec l'esprit de son temps, en transférant la sacralité de la relique dans une image de dévotion.



9. *Retable de Güstrow*, scène du Portement de Croix.

(Cl. D'Hainaut)

duit « un papillotement général qui complète la désagrégation des formes plastiques individuelles dans l'unité projective de l'ensemble »⁸⁶, tout en soulignant par la richesse et la finesse du travail des ors la dimension sacrée de cette image d'autel.

Du point de vue de la conception des personnages, ce travail nous apparaît comme une synthèse très approfondie des *Retables de Bruxelles et d'Herenthals*. Ces statuettes aux morphologies souples et élégantes conjuguent la puissance et la densité plastique caractéristiques des figures du *Retable des Saints Crépin et Crépinien*, avec une tension aiguë des lignes qui tendent à se creuser et à s'incurver comme dans le *Retable de Saint Georges*. De plus, Jan III mélange adroitement les tonalités caricaturales et populistes respectivement caractéristiques des œuvres de Jan II et de Passier, ce qui donne une espèce d'objectivité, ou tout au moins de diversité, dans la définition des différents protagonistes campés ici.

Quant à la tension des personnages, si forte dans le *Retable de Bruxelles* où les statuettes posent immobiles, figées dans ce que leur action a de plus représentatif, elle est ici diluée dans la narration des événements évoqués. Cependant cette narration ne provient pas de l'enchaînement d'épisodes successifs, comme c'était le cas dans le *Retable d'Herenthals*, elle est engendrée par l'accumulation des détails descriptifs, anecdotiques ou narratifs qui multiplient les angles de lecture de chacun de ces tableaux. Cette synthèse des tendances somme toute assez divergentes de ses prédécesseurs se retrouve jusque dans la formulation du pathos, puisque, si en raison de son caractère sacré le Christ conserve toujours une très grande dignité, d'autres personnages traditionnellement plus extravertis comme la Madeleine ou les larrons, expriment leur pathos avec beaucoup de force et d'éloquence.

En conclusion, l'étude parallèle des sources d'archives et des œuvres conservées nous a permis de mieux cerner les personnalités biographiques et artistiques de certains des membres de cette dynastie Borreman qui ne compte pas moins de trois générations de sculpteurs.

Le plus illustre d'entre eux fut incontestablement Jan II qui en établissant une fusion entre les scènes sculptées et le décor de la huche, réussit pour la première fois à donner une complète cohérence à la formule déjà ancienne du *Kapellenschrein*.

Fils du précédent, Passier se définit comme un chef d'atelier dynamique et comme un artiste d'une grande personnalité dont l'art narratif et populiste se situe en rupture partielle avec celui de Jan II.

Quant à Jan III dont la figure reste historiquement assez floue, il apparaît comme essentiellement préoccupé d'opérer une synthèse entre les œuvres de ses deux prédécesseurs. Une attitude qui l'obligea à développer des formules originales, « fruits d'une nouvelle intuition lyrique » pour reprendre l'expression de Croce, et qui l'amena à repenser l'espace des retables en termes classiques de haut-relief.

⁸⁶ PHILIPPOT P., *Signification de la polychromie*, op. cit., p. 21.

SALOMÉ AU XIX^e SIÈCLE : RAPPORTS ENTRE LITTÉRATURE ET ARTS PLASTIQUES

JACQUELINE GUISET

Salomé, abondamment représentée dans l'art du moyen âge, y apparaît principalement dans le contexte religieux et narratif de la mort de Saint Jean-Baptiste. La relation de la décapitation du Baptiste figure dans les Évangiles de Mathieu (chap. XIV, 1-12) et Marc (chap. VI, 14-29). Hérode, tétrarque de Galilée, avait fait arrêter Jean, à cause d'Hérodiade, femme de son frère Philippe et qu'il avait épousée. Hérodiade, accusée par Jean d'avoir contracté un mariage incestueux, décida de le faire mourir. Lors de l'anniversaire d'Hérode, un banquet réunit les dignitaires, les officiers et les notables de Galilée. La fille d'Hérodiade dansa, plut à Hérode qui lui proposa en récompense tout ce qu'elle demanderait, fût-ce la moitié de son royaume. A l'instigation de sa mère, elle réclama la tête de Jean le Baptiste.

La Bible ne nomme pas Salomé, son rôle est donc secondaire et ne l'impose certes pas a priori comme une « héroïne » du christianisme.

La Renaissance, plaçant la personne humaine au centre de l'univers, dégage de ces quelques lignes la figure d'une princesse richement parée telle que nous la montrent Titien et Le Caravage. Nous sommes à ce moment loin de l'image hagiographique et la tête de Jean-Baptiste présentée sur un plat sert à rappeler le contexte et la légende de Salomé.

Le XVII^e et le XVIII^e siècles oublient presque totalement le personnage. Il faudra attendre le début du XIX^e siècle pour retrouver Salomé, mais toutefois sous des aspects contradictoires que quelques précisions peuvent aider à cerner.

Il semble impossible qu'au début de l'ère chrétienne, une princesse de Judée danse lors d'un banquet officiel réunissant principalement des hommes. Cette danse serait plutôt le fait d'une courtisane¹. Le nom de Salomé est men-

¹ Jean PSICHARI, *Salomé et la Décollation de St Jean-Baptiste*, in *Revue de l'Histoire des Religions*, n° 72, 1915, p. 138.

tionné pour la première fois par Flavius Josèphe, historien juif du I^{er} siècle de notre ère. Il décrit le caractère d'Hérode Antipas conforme aux Ecritures : faible, influençable, aimant le luxe et inefficace en politique ; et celui d'Hérodiade : ambitieuse, froide et cruelle. Selon Jean Psichari, ces éléments légendaires seraient chargés de significations symboliques destinées à servir le christianisme². Le personnage du Baptiste est d'emblée très important, en conséquence son meurtre est monstrueux et tous les éléments y concourent :

- la décollation obtenue en récompense à une danse de séduction est un fait abominable en soi ;
- Hérode ne pouvait avoir promis la moitié de son royaume qu'à une personne qui lui était chère, sa bru dont éventuellement il voudrait faire sa maîtresse, ce qui laisse sous-entendre l'idée de l'inceste ;
- d'après les textes anciens, de Philon le Juif à Xénophon, on s'aperçoit qu'il était impossible d'ordonner une exécution capitale le jour d'un anniversaire, occasion plus traditionnellement réservée à la clémence.

Ces éléments nous permettent d'innocenter en grande partie Salomé dont le nom signifie en outre la « Paisible », la « Pacifique ».

Au cours du temps, les artistes connaissant uniquement la version biblique ont accredité l'aspect monstrueux d'Hérode, d'Hérodiade et surtout de Salomé, allant parfois jusqu'à confondre en une seule et même personne la mère et la fille.

Heinrich Heine dans son poème épique *Atta Troll* ne s'y trompa point. Une première version en allemand parut en 1841, suivie d'une traduction française réalisée par Heine lui-même en 1846 et publiée à Paris dans la *Revue des Deux Mondes*. *Atta Troll* est un long poème narratif, plein d'humour et de fantaisie, raillant les contemporains de Heine et pour cette raison abondamment lu et apprécié en France. Le sujet-prétexte de *Atta Troll* est une chasse à l'ours que le poète suit. Au cours d'une nuit, à la lueur de la lune, le poète voit défiler un étrange cortège : « La Chasse Maudite » se composant de personnages historiques et légendaires tels que Nemrod d'Assyrie, Charles X de France, le roi Arthur, Goethe, Shakespeare, des nymphes et enfin trois beautés : Diane, la fée Habonde et Hérodiade.

- « Car elle était vraiment princesse : c'était la reine de Judée, la femme d'Hérode, celle qui a demandé la tête de Jean-Baptiste.

...

- Elle porte toujours dans ses mains le plat où se trouve la tête de Jean-Baptiste, et elle la baise ; — oui, elle baise avec ferveur cette tête morte.
- Car elle aimait jadis le prophète. La Bible ne le dit pas, — mais le peuple a gardé la mémoire des sanglantes amours d'Hérodiade »³.

² Jean PSICHARI, *op. cit.*, pp. 144 et sq.

³ Heinrich HEINE, *Œuvres complètes, Poèmes et Légendes*, tome XIII, Editions du CNRS, Paris, 1978, p. 49.

A aucun moment, Heine ne parle de Salomé et ne semble s'être trompé sur le point de savoir qui était réellement responsable du drame. L'imagination du poète invente un lien amoureux entre Hérodiade et Jean que nous retrouverons transposé sous la plume d'Oscar Wilde en l'amour morbide que Salomé éprouva pour le Baptiste. L'image nouvelle d'Hérodiade baisant la tête morte, reprise elle aussi par Wilde, est assurée d'un vif succès et d'une longévité extraordinaire, ainsi que le climat lunaire qui baigne toute la scène.

L'ambiguïté s'installe avec l'*Hérodiade* de Mallarmé en 1864. La vierge dont parle Mallarmé ne peut en effet être que Salomé à qui l'écrivain donne — sans doute à dessein — le prénom d'Hérodiade. C'est la première fois qu'apparaît la confusion mère-fille, confusion que l'on peut comprendre comme une contraction en un seul personnage de la tension dramatique créée par les deux femmes dans la légende biblique. La signification du thème est ainsi renforcée, se teinte du symbolisme qui marquera le personnage en cette seconde moitié du XIX^e siècle et s'ouvre sur l'idée plus générale de la « Femme Fatale ».

La troisième partie du poème : *Le Cantique de Saint Jean* comporte une strophe qui sera à l'origine de *L'Apparition* de Gustave Moreau :

« Et ma tête surgie
Solitaire vigie
Dans les vols triomphaux
De cette faux... »⁴.

Le terme même de surgie impose par sa signification l'idée d'une chose qui apparaît et de là donnera naissance à une nouvelle image de Salomé effrayée par cette « tête surgie » comme un reproche vivant.

Ainsi, bien avant que les peintres du XIX^e siècle ne s'emparent du thème, deux écrivains l'ont enrichi d'allusions nouvelles se prêtant à des images percutantes.

Et cependant, *La Décollation de Saint Jean-Baptiste* exécutée par Pierre Puvis de Chavannes et présentée au Salon de 1870 s'inscrit admirablement dans la tradition évangélique (fig. 1). Les critiques contemporains classent cette œuvre parmi les « Tableaux religieux »⁵. Nous retrouvons les trois protagonistes du drame tels que le moyen âge de Van der Weyden et Memling à Delacroix au XIX^e siècle nous les ont transmis : le bourreau, Jean-Baptiste, Salomé. Le personnage principal est sans conteste Jean, jeune homme nimbé de lumière, très calme et s'offrant au bourreau, image du martyr par excellence et que l'on pourrait assimiler au Christ qu'il annonce. Le lien entre les trois personnages ne s'effectue pas directement car le bourreau — pris dans son élan — et Salomé nonchalamment appuyée au mur se situent dans un plan reculé par rapport à celui du Baptiste qui semble ainsi les ignorer totalement et être détaché de la scène et du drame. Tableau religieux donc où la ferveur du

⁴ Stéphane MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, éd. de La Pléiade, Paris, 1945, p. 49.

⁵ *Catalogue Exposition Puvis de Chavannes*, Paris et Ottawa, 1976-1977, p. 102.

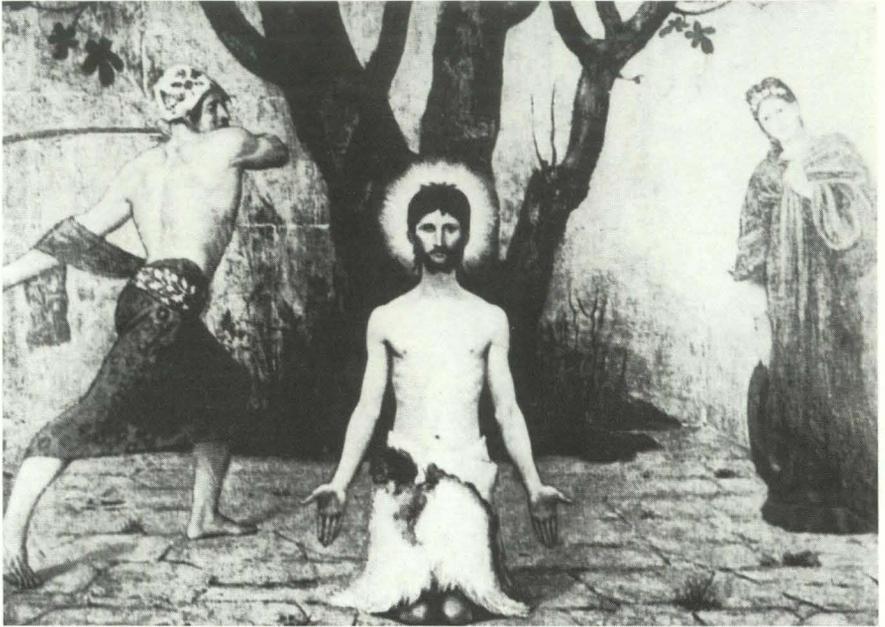


Fig. 1. Pierre Puvis de Chavannes, *La Décollation de Saint Jean-Baptiste*, Barber Institute of Fine Arts, Université de Birmingham, 1869. (cl. J. Guisset)

sentiment et un sacrifice hors du temps — ne se déroule-t-il pas dans une cour fermée ponctuée par un arbre perdant ses feuilles comme Jean va perdre la vie — l'emportent sur l'horreur de la mort et les circonstances qui l'entourent. Salomé, témoin et personnage accessoire, n'est pas encore la Femme Fatale, responsable et dangereuse. Entre Salomé et Sainte Geneviève, il n'y a pas, chez Puvis de Chavannes, de grande différence.

Tout autre sera l'image traduite par Gustave Moreau. Mais avant de l'aborder, il faut revenir à la littérature.

L'*Hérodias* de Gustave Flaubert est un des *Trois Contes* rédigés de septembre 1875 à février 1877. Flaubert avait cherché l'inspiration dans ses souvenirs d'Orient, ravivés par la vue du tympan de la porte latérale nord de la façade principale de la Cathédrale de Rouen⁶. Le titre du conte est *Hérodias* mettant d'emblée l'accent sur la mère. Contrairement à Mallarmé, Flaubert ne confond pas les deux femmes : Salomé est bien la jeune vierge, dans ce cas précis, soigneusement préparée pour servir le désir de vengeance de sa mère.

Le conte de Flaubert, beaucoup plus long que la version biblique et les poèmes de Heine et de Mallarmé, permet à l'auteur d'approfondir le sujet,

⁶ René DUSMENIL, *Gustave Flaubert, l'homme et l'œuvre*, Desclée-De Brouwer, Paris, 1932, pp. 391-392.

d'analyser les personnages et leurs motivations précisant en quelque sorte tout ce que le récit évangélique laissait dans l'ombre. Comment sera-t-il possible par la suite d'oublier ou même de négliger la version flaubertienne de la légende de Salomé ? La vengeance d'Hérodiade est largement préméditée car elle utilise la concupiscence d'Antipas et la beauté de sa fille à ces fins :

« Elle (Hérodiade) avait fait instruire, loin de Machaerous, Salomé sa fille, que le Tétrarque aimerait ; et l'idée était bonne »⁷.

Hérodiade apparaît clairement en tant que « Femme Fatale » et Flaubert, par l'entremise des accusations de Iaokanann, la rapproche de la Femme Fatale mythique de l'*Ancien Testament* : la Grande Prostituée de Babylone :

« Etale-toi dans la poussière, fille de Babylone ! »⁸.

Sur le plan descriptif, Flaubert apporte à ce conte la richesse de son écriture. Le palais, les personnages, les costumes, les mets servis au banquet — issus des souvenirs de voyage de Flaubert — sont présentés de manière très visuelle et la puissance de ces images est capable de susciter dans l'esprit des peintres un décor adéquat pour la danse de Salomé.

« Sous une portière en face, un bras nu s'avança, un bras jeune, charmant et comme tourné dans l'ivoire par Polyclète ».

« Ses lèvres étaient peintes, ses sourcils très noirs, ses yeux presque terribles... »⁹.

Chacun des ces trois écrivains : Heine, Flaubert, Mallarmé ont mis en scène Hérodiade la mère ; dans le cas de Heine sans même se souvenir de Salomé, avec une certaine ambiguïté chez Mallarmé, Flaubert, lui, gardant à la jeune fille un rôle accessoire, celui de l'instrument d'une vengeance qui ne la concernait pas. Qu'en sera-t-il des peintres qui auront parmi tous ces éléments nouveaux le choix entre la mère et la fille ?

Gustave Moreau semble fasciné par Salomé. Pour Ragnar von Holten : « le personnage de Salomé tient le rôle principal dans l'œuvre de Gustave Moreau et même la domine tout à fait »¹⁰. En effet, les dessins ou tableaux traitant de Salomé apparaissent dans l'œuvre de Moreau vers 1874 et, continuellement renouvelés, le sujet se retrouve jusqu'en 1888. En réalité, la permanence du personnage se situe plutôt dans l'esprit de Gustave Moreau et dans sa conception de la femme.

Gustave Moreau, comme Munch, et nous verrons la résonance de ce fait dans l'œuvre de Munch, ne se maria pas. Il dit que « la sérieuse intrusion des femmes dans l'art serait un irrémédiable désastre »¹¹. Moreau parle-t-il des

⁷ Gustave FLAUBERT, *Trois Contes*, Librairie Générale Française, Paris, 1972, p. 145.

⁸ Gustave FLAUBERT, *ibid.*, p. 129.

⁹ Gustave FLAUBERT, *ibid.*, p. 132 et 146.

¹⁰ Ragnar VON HOLTEN, *Le développement du personnage de Salomé à travers les dessins de Gustave Moreau*, in *L'Œil*, n° 79-80, 1961, p. 45.

¹¹ Gustave Moreau, cité par Patrick Bade, *Femme Fatale, Images of evil and fascinating women*, Ash & Grant, Londres, 1979, p. 6.

femmes artistes ou d'une femme dans la vie d'un artiste ? Quoi qu'il en soit, il faut rappeler que les rapports de Moreau avec les femmes ne furent pas des plus aisés. Il vécut avec sa mère jusqu'à la mort de celle-ci, alors que Moreau avait 58 ans, évitant d'officialiser une liaison sentimentale profonde, durable et toujours mystérieuse actuellement. L'ombre de la Mère plane sur la vie et l'œuvre de Gustave Moreau, entraînant des problèmes de communication. Parlant du thème de Salomé qu'il travaillait à l'époque avec sa *Salomé au jardin* (1878), il écrit à son ami Henri Rupp : « Cette femme ennuyée, fantasque, à nature animale, se donnant le plaisir, très peu vif pour elle, de voir son ennemi à terre, tant elle est dégoûtée de toute satisfaction de ses désirs. Cette femme se promenant nonchalamment, d'une façon végétale et bestiale, dans les jardins qui viennent d'être souillés par cet horrible meurtre qui effraye le bourreau lui-même, qui se sauve éperdu... Quand je veux rendre ces nuances-là, je les trouve non pas dans mon sujet, mais dans la nature même de la femme dans la vie, qui cherche les émotions malsaines et qui, stupide, ne comprend même pas l'horreur des situations les plus affreuses »¹².

La violence de cette déclaration prouve que Moreau ne s'adressait pas à Salomé ou même ne parlait pas d'elle mais met en lumière son problème personnel vis-à-vis des femmes. Ce problème, qui n'est pas seulement lié à celui de la présence de sa mère dans sa vie, est un conflit entre le désir et la répulsion, l'amour et la crainte. Moreau parlant très mal des femmes, les présente admirablement dans son œuvre, là où le mal est conjuré et où leur beauté devenue inoffensive peut être sublimée, idéalisée et servir l'esprit. Pour trouver la signification du mythe de Salomé, c'est à l'acte qu'il faut s'adresser. Décollation-Décapitation. Parlant de Judith, Wolfgang Lederer dit clairement que la « décapitation est un acte qui équivaut à la castration »¹³. Dans le cas de Judith, la décapitation-castration est un acte héroïque. Différence fondamentale entre Judith et Salomé qui rend celle-ci plus « haïssable », la décollation étant exécutée par un bourreau en récompense à une danse de séduction. La castration s'accompagne donc ici d'une tentation et renforce le danger tout en permettant d'assimiler Salomé à la Femme Fatale. Ce mythe n'est pas propre au XIX^e siècle — même s'il fut souvent abordé en ces quelques décennies — mais appartient plus particulièrement au monde chrétien. Les premières femmes fatales de la Bible sont Eve puis la Grande Prostituée de Babylone opposée à la Sagesse. L'idée est ensuite précisée par Saint Paul. Dans les premières communautés chrétiennes, les hommes tenus à une fidélité absolue dans le mariage se prennent à redouter les charmes féminins et à accuser les femmes d'être séductrices et tentatrices¹⁴. Patrick Bade propose quelques explications intéressantes mais certes plus terre à terre à cette association Femme-Beauté-Mort si fréquente à la fin du XIX^e siècle. La syphilis connaît une recrudescence à l'époque, et la femme peut transmettre cette maladie à

¹² Gustave MOREAU, *Cahier III*, p. 25.

¹³ Dr. Wolfgang LEDERER, *Gynophobia ou la Peur des Femmes*, Payot, Paris, 1970, p. 52.

¹⁴ Henri ROLLET, *La condition de la femme dans l'Église*, Arthème Fayard, Paris, 1975, p. 9.

son fils « innocent » ; l'association Femme-Mort est, dans ce cas, plus qu'évidente. Sans conduire à la mort, quelques grandes courtisanes ruinèrent financièrement et socialement les hommes auxquels elles s'étaient attachées ; plusieurs d'entre elles sont fort connues : Cora Pearl, La Paiva, Lillie Langtry, Lola Montes, etc.¹⁵. Ajoutons que la fin du XIX^e siècle s'accompagna d'une révolution sociale et que les premières revendications féministes montrèrent que les femmes désiraient une égalité, que l'époque n'était pas prête à leur accorder. D'autre part, l'importance accrue d'une certaine bourgeoisie put pousser des esthètes tels que Moreau, Khnopff, Huysmans et bien d'autres à se réfugier dans la rêverie et à recréer par des œuvres d'imagination un type de femmes dont ils avaient à la fois la crainte et la nostalgie.

Le phénomène de la Femme Fatale en art est donc un véritable phénomène de société. Le mot de castration ramène inévitablement au schéma freudien de la mère castratrice. Là encore, le mythe de Salomé se prête, par la double présence d'Hérodiade et de Salomé, de la mère et de la fille, de la mère-fille à une nouvelle interprétation de cette castration. Salomé, en effet, n'est que comparse ; Hérodiade, la mère, est seule cruelle et responsable ; cependant elle se dissimule derrière sa fille. Le danger est d'autant plus grand qu'il est caché. L'image à la fois claire et obscure permettra à Gustave Moreau, par exemple, de transformer sa peur inconsciente de la domination exercée par sa mère en une haine de la femme jeune, séductrice et potentiellement dangereuse. En outre, autour de Salomé-castratrice règne l'idée de l'inceste : mariage incestueux d'Hérode avec sa belle-sœur Hérodiade et désir incestueux d'Hérode pour sa bru Salomé. Reprenons les termes de W. Lederer : « ... l'affirmation du cannibalisme sexuel cadre parfaitement avec la théorie de l'inceste ouroborique, non seulement dans le cas de Cléopâtre mais dans le cas de toutes celles qui lui ressemblent : l'Hérodiade de Mallarmé, la Salomé de Wilde et de Huysmans »¹⁶ et soulignons à l'occasion que la Salomé de Huysmans n'est autre que celle de Gustave Moreau.

Une autre approche du mythe de Salomé reste possible : celle de la victime, Jean-Baptiste. L'homme décapité, castré, est un Saint, consacré au spirituel et de surcroît annonçant le Christ. Le mot de victime implique la notion d'innocence mais, dans le cas de Jean-Baptiste, l'idée est précisée à l'extrême par la vie exemplaire du Saint. Nous citerons encore Lederer : « Parmi tous les démons qui s'ingénient à détourner du ciel le regard de l'homme, la femme, cette abominable tentatrice, est la plus efficace ; elle est donc la plus crainte et la plus haïe »¹⁷ et nous pourrions ainsi affirmer que le choix de Salomé n'est pas dû au hasard et cumule significations et symboles.

La *Salomé dansant devant Hérode* de la collection Armand Hammer Foundation de Los Angeles, première huile sur le sujet, marqua le retour de Gustave Moreau au Salon Officiel, en 1876. Moreau choisit le moment de la

¹⁵ Patrick BADE, *Femme Fatale, Images of evil and fascinating women*, op. cit., p. 11.

¹⁶ W. LEDERER, *Gynophobia*, op. cit., p. 239.

¹⁷ W. LEDERER, *ibid.*, p. 152.



Fig. 2. Gustave Moreau, *L'Apparition*, Musée Gustave Moreau, Paris, 1874-1876. (Cl. J. Guisset)

danse de Salomé. De nombreux dessins et études attestent le souci majeur de Gustave Moreau à savoir la danseuse. Dans chacune de ces œuvres, en effet, Hérode, Hérodiade, le bourreau sont progressivement estompés jusqu'à ne devenir que des ombres.

Gustave Moreau ne se limite pas à la danse de Salomé et enrichit le thème avec *L'Apparition* datée des années 1874-1876 et conservée au Musée Gustave Moreau (fig. 2). Le peintre s'est manifestement souvenu des vers de Mallarmé car voici cette « tête surgie, solitaire vigie » que nous avons rencontrée dans le *Cantique de Saint Jean*. Un dessin au crayon (Musée Gustave Moreau) diffère fondamentalement du tableau à l'huile. Salomé y est humaine, vivante, elle recule, poussant un cri, terrifiée. Sur la peinture à l'huile, très comparable à

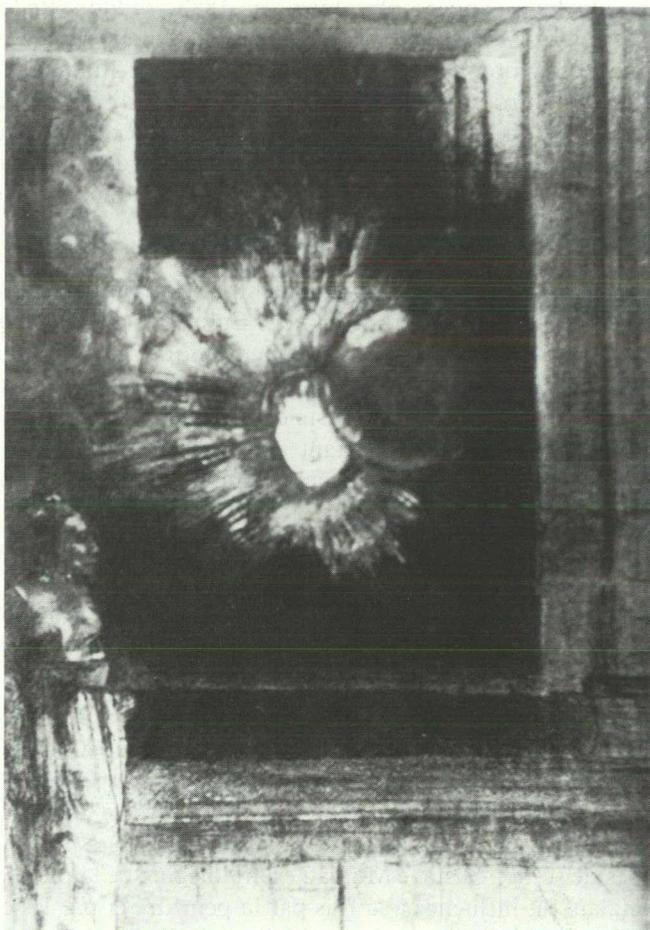


Fig. 3. Odilon Redon, *L'Apparition*, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, 1883. (Cl. J. Guisset)

l'aquarelle du Musée du Louvre, Salomé les yeux ouverts semble irréaliste. Le moment représenté n'est pas très éloigné des *Salomé dansant*, celle-ci semble figée, sur les pointes, le bras tendu. Elle aperçoit la tête de Jean. Le regard des deux personnages, le geste du bras, les rayons du nimbe autour de la tête du martyr, tout concourt à créer entre Jean et Salomé un lien direct qui les isole des figurants que sont Hérode, Hérodiade, le bourreau. Il reste à souligner d'une part le type physique de Salomé très proche de l'androgynisme cher aux Symbolistes et d'autre part le dessin surajouté pour les détails du palais, des personnages secondaires, technique que nous trouvons souvent chez Gustave Moreau et qui situe l'ensemble des scènes représentées dans un espace intemporel.

Quelques années plus tard, en 1883, Odilon Redon reprend l'idée de *L'Apparition* dans un fusain conservé au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux (fig. 3). Redon a considérablement simplifié l'image, l'a rendue plus sobre mais y a introduit un élément de fantastique différent du monde de rêve imaginé par Moreau. Ici, plus de palais richement décoré, plus de somptueux costumes. Hérode, Hérodiade, le bourreau ont disparu. Ne restent en présence que Salomé, — mais est-ce bien elle ? — et la tête auréolée de Jean. Combien différente est cette image mystérieuse, avec son échappée noire vers l'inconnu, la mort, puisque, dirait-on, la tête semble en émerger. Plus de tache de sang par terre, le crime n'est pas présent ici, la tête de Jean est plutôt une vision issue du songe, voire du sommeil. En effet, le masque garde les yeux clos et l'ambiance est plus fantastique que tragique. Quant à Salomé, ce n'est plus la brillante danseuse, la jeune beauté parfaite. Salomé est une femme de type négroïde, d'âge incertain, sorte de gardienne de ce monde étrange dans lequel nous entraîne Redon. Partant d'une vision brillante et dramatique, Redon transforme totalement le thème et nous signifie clairement que le mythe de Salomé relève de l'imaginaire.

Gustave Moreau, suivi par Odilon Redon, en s'inspirant du poème de Mallarmé, a introduit une image nouvelle, celle d'un contact, d'un lien entre Jean et Salomé auquel l'imagination d'Oscar Wilde donnera une dimension à la fois morbide et romantique.

Wilde se trouvait en France, lorsqu'il écrivit le drame en un acte *Salomé* en français en 1891. Il avait pressenti Sarah Bernhardt, alors âgée de 50 ans, pour le rôle principal bien que Salomé fût une toute jeune fille. La tragédienne qui avait interprété les grandes princesses orientales : Médée, Cléopâtre, etc., était fort tentée par Salomé car elle aimait l'œuvre de Gustave Moreau, au point de reprendre la richesse de ses décors peints et de ses personnages pour ses costumes de scène. Gustave Moreau est à l'origine de la pièce de Wilde, car le poète anglais fut influencé à la fois par la peinture et par les diverses versions littéraires du thème dues à Heine, Mallarmé, Flaubert, J.K. Huysmans, Laforgue. Tout était prêt pour la première représentation à Londres quand la censure interdit de porter à la scène les personnages de la Bible¹⁸. La pièce ne fut jouée que cinq ans plus tard, au Théâtre de l'Œuvre, le 12 février 1896. Entretemps, son succès avait été assuré par sa diffusion en librairie et à partir de 1894 par les illustrations d'Aubrey Beardsley¹⁹. Il est impossible de dissocier l'œuvre de Wilde de celle de Beardsley. Et pourtant, l'écrivain détestait ces dessins, alors qu'ils contribuèrent pour une large part au succès de la pièce.

L'élément central et nouveau dans l'œuvre de Wilde est la passion que Salomé éprouve pour Jean qui n'est pas sans rappeler l'amour qu'Hérodiade portait au prophète sous la plume de Heine. Wilde fit de nombreux emprunts

¹⁸ Philippe JULIAN, *Oscar Wilde*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1967, pp. 251-262.

¹⁹ Helen GRACE ZAGONA, *The Legend of Salome and the principle of art for art's sake*, F. Droz, Genève, 1960.

aux écrivains de son époque ainsi qu'à Gustave Moreau mais son apport personnel réside dans la synthèse percutante qui en résulte.

L'ensemble de la pièce est éclairé par la lune, cette étrange clarté qui baignait déjà la « Chasse Maudite » dans *Atta Troll*. La lune, traditionnellement, symbolise le principe féminin, mais aussi le temps qui passe, la mort. Elle est en outre un symbole de la connaissance indirecte et évoque métaphoriquement la beauté. Par contre, dans la tradition juive, la lune symbolise le peuple des Hébreux²⁰. Par conséquent, la présence de la lune dans le récit de la mort de Jean-Baptiste, pourrait rappeler le décor historique du drame à savoir la Judée avant le Christianisme. Reprenant cette association : Femme-Beauté-Mort, Wilde et par conséquent Beardsley, donnent à la lune l'importance symbolique qui prélude au climat angoissant, dramatique et annonciateur de mort des premiers tableaux de la pièce. Cette lune hystérique, avide de morts et d'amants, ne serait-ce pas Salomé elle-même, dont le caractère serait ainsi d'emblée fixé. En effet, Oscar Wilde fait apparaître cette comparaison de manière sous-jacente par l'alternance de répliques entre le Jeune Syrien et le Page d'Hérodiade : l'un parle de Salomé, l'autre de la lune et leurs discours s'enchaînent naturellement comme s'il s'agissait de la même personne :

« Le Page d'Hérodiade

Oh ! Comme la lune a l'air étrange ! On dirait la main d'une morte qui cherche à se couvrir avec un linceul.

Le Jeune Syrien

Elle a l'air très étrange. On dirait une petite princesse qui a des yeux d'ambre. A travers les nuages de mousseline elle sourit comme une petite princesse »²¹.

Wilde s'exprime en phrases très courtes, très rythmées et qui, au cours de la pièce, accentueront l'effet de « suspense » et de tension dramatique ; Beardsley, de son côté, campe ses personnages en quelques traits simples, réservant de larges plages blanches.

Nous retrouverons cette ambiance lunaire dans la plupart des mises en scène de l'opéra *Salomé* de Richard Strauss. Celui-ci avait vu la pièce d'Oscar Wilde dans la mise en scène de Max Reinhardt à Berlin en 1903. Strauss composa la musique de son opéra à partir du texte de Wilde, traduit et arrangé par Hedwig Lachmann. La première eut lieu à Dresde, le 9 décembre 1905. Le succès fut immédiat et durable²².

Strauss a conservé la présentation en un acte unique adoptée par Wilde et l'idée du puits dans lequel est enfermé Iokanaan et d'où montera sa voix. Cette disposition permettra des effets de recherche de mise en scène, la citerne constituant le pivot autour duquel les chanteurs évolueront. Cependant

²⁰ *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont, Paris, 1969, pp. 474-478.

²¹ Oscar WILDE, *Salomé*, Ed. du Combiér, Paris, 1966, p. 27.

²² Rudolf HARTMANN, *Richard Strauss, Opéras de la création à nos jours*, Office du Livre, Fribourg, 1980, pp. 30-36.



Fig. 4. Aubrey Beardsley, *J'ai baisé ta bouche, Iokanaan*, Illustration pour la Salomé d'Oscar Wilde, 1894. (Cl. J. Guisset)

l'invention de cet artifice scénique n'est pas due à Wilde mais bien à Gustave Flaubert — preuve nouvelle des emprunts de Wilde à ses prédécesseurs. La danse des sept voiles est le moment culminant autour duquel s'articule l'œuvre. Précisons la signification symbolique et plastique d'une telle danse. Oscar Wilde l'indique dans sa pièce, laissant à la comédienne la liberté de l'interpréter à la guise. Strauss la met en valeur par le soin apporté à la partition musicale de la danse et ses préoccupations scéniques.

Outre l'aspect rituel de la danse et la symbolique du chiffre sept, le voile évoque la dissimulation des choses secrètes. Par conséquent, le dévoilement est révélation, voire initiation²³. Dans la tradition chrétienne, le voile avait

²³ *Dictionnaire des Symboles, op. cit.*, p. 715.



Fig. 5. Gwyneth Jones dans le rôle de *Salomé* de Richard Strauss.
(Cl. J. Guisset)

une double fonction : « il préservait celle qui le portait des regards étrangers et l'entourait d'un rempart de sécurité, en lui retirant certains attributs de la séduction féminine »²⁴.

L'ensemble de la danse des sept voiles accentue donc le caractère rituel et incantatoire de l'initiation à la sexualité chez Wilde, vers une connaissance plus spirituelle de l'amour chez Strauss.

L'atmosphère musicale de la danse, dans l'opéra de Strauss, part d'un rythme proche du jazz, passe ensuite à une ambiance orientale, puis par un motif de valse, se rapproche d'une tension primitive proche de celle traduite plus tard par Stravinsky dans « Le Sacre du Printemps » (1913).

²⁴ Henri ROLLET, *op. cit.*, p. 10.

La musique fait monter la tension jusqu'à un paroxysme, au moment où Salomé s'adresse à la tête morte de Jean-Baptiste, ce qui nous permet de comparer l'image morbide de cet instant traduite par Beardsley (fig. 4) au jeu scénique des cantatrices actuelles (fig. 5).

Salomé triomphe enfin, elle a réussi à être en possession de la tête de Iokanaan, sinon de son esprit. Triomphe bien éphémère et combien artificiel ! Elle se rend très vite compte que sa victoire est inutile et que son désir ou son amour n'en sont pas plus satisfaits. Il lui reste la latitude de baiser la bouche de Iokanaan ; cette bouche de laquelle sortaient à la fois des paroles de sagesse et des injures contre l'immoralité d'Hérodiade et par conséquent de Salomé. Baiser la bouche de Iokanaan est donc une victoire sur le corps et l'esprit de Jean.

Beardsley nous présente la scène dans un monde irréel, Salomé flottant dans l'espace. Les deux visages se font face, mais le dialogue est rompu. Le sang s'écoule de la tête de Jean et se transforme en motif floral, celui de la fleur de lotus, emblème de sagesse et de pureté. Transmutation logique, puisque Jean, le prophète, le sage, ne peut donner naissance qu'à une fleur pure.

Devant cette illustration, il est impossible de ne pas se souvenir de *L'Apparition* de Gustave Moreau, tout en constatant que Salomé n'est nullement effrayée, mais éprouve un goût morbide à tenir dans ses mains la tête sanglante, tout comme Hérodiade jouait avec la tête de Jean dans le poème de Heine.

Partant de cette image inquiétante, un pas vers le quotidien et le monde réel reste à franchir. Ce sera l'œuvre de Lenbach et de Munch.

Franz von Lenbach, dont on connaît surtout la villa munichoise transformée en musée et galerie d'art, manifestait du goût pour l'orientalisme. Une de ses œuvres s'intitule *La fille d'Hérodiade*, elle date de 1878. Salomé porte le plat contenant la tête du Baptiste. L'intérêt du tableau réside justement dans le chef de Jean. En effet, Lenbach a représenté sa propre tête sur le plat ; en outre son autoportrait se trouve une deuxième fois sur le tableau, à l'arrière-plan à gauche. Un autoportrait de Lenbach daté de 1902, atteste qu'il s'agit bien du visage du peintre dans les deux têtes du tableau *La fille d'Hérodiade*. Pour quelles raisons, le peintre s'est-il représenté en victime de Salomé ? L'explication peut être fournie par l'étude de certaines œuvres de Munch, qui s'intéressait au caractère symbolique de la danse, par des œuvres telles que *La Danse de la Vie*, *Danse sur la Plage*. D'autre part, Munch qui ne se maria pas, éprouva de graves problèmes d'incommunicabilité avec les femmes. Un certain nombre d'œuvres expriment le combat entre les sexes et la force destructrice de l'amour. C'est le cas, notamment, pour les Salomé. La première, *Salomé Paraphrase* est une gravure sur bois de 1898. Le visage de Salomé est absent. Il est remplacé par des ondes concentriques dominant la tête de Jean-Baptiste. Ces ondes peuvent être interprétées comme la chevelure de Salomé, se terminant en mains squelettiques enveloppant le visage de Jean qui, portant barbe et moustaches, est celui, simplifié, de Munch lui-même. On peut com-

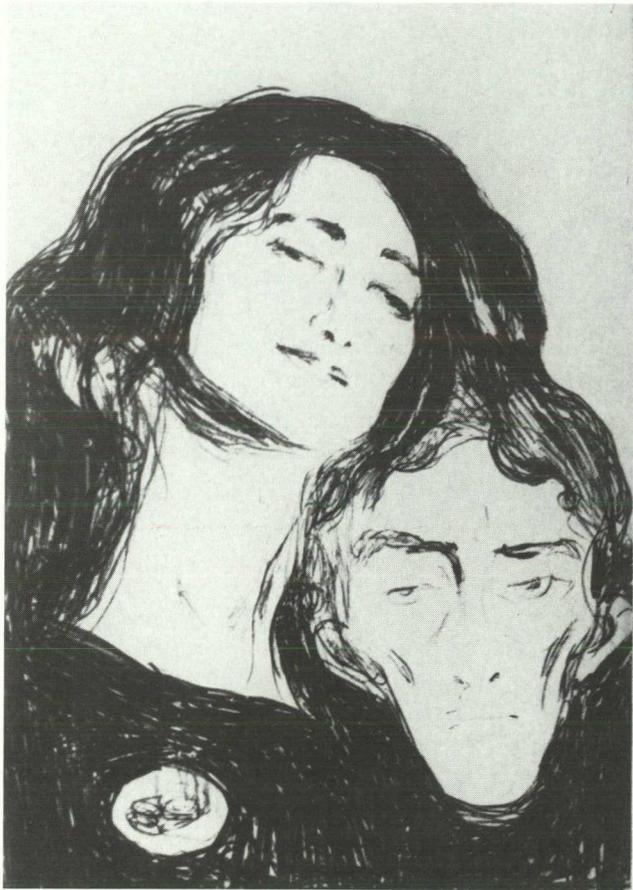


Fig. 6. Edvard Munch, *Salomé*, Musée Munch, Oslo, 1903.

(Cl. J. Guisset)

parer cette gravure à la lithographie intitulé *Vampire* datée de 1895 à 1902. Une femme à la chevelure rouge y embrasse un homme penché sur ses genoux et ses cheveux enveloppent la tête de l'homme. Munch en donne une explication : « Le soir tombait sur la terre, d'un pourpre profond. J'étais installé sous un arbre dont les feuilles commençaient à jaunir et à dessécher. Elle était assise à côté de moi, avait penché sa tête sur la mienne, et m'avait entouré de sa chevelure rouge sang, m'emprisonnant dans des serpents rouge sang. Les fils les plus fins avaient pénétré jusque dans mon cœur. Quand elle s'est levée, j'ignore pourquoi, elle a glissé lentement vers la mer, toujours plus éloignée, et alors j'ai senti quelque chose d'inexplicable. J'ai senti qu'il y avait entre nous des fils invisibles, j'ai senti que d'invisibles fils de sa chevelure me gardaient toujours prisonnier. Et lorsqu'elle eut complètement disparu, par-delà

les mers, je ressentais encore la douleur, à l'endroit où saignait mon cœur, parce que les fils ne pouvaient être rompus »²⁵.

On retrouve ici l'association cheveux-serpents qu'avaient déjà faite Oscar Wilde et Aubrey Beardsley à propos du thème de Salomé. Cette association renvoie tout naturellement à la tête coupée de Méduse faisant de Salomé une messagère de mort.

La *Salomé* de 1903 (fig. 6) confirme et élargit le champ de ces remarques. Cette fois, Salomé possède un visage, c'est celui d'Eva Mudocci, comme l'atteste un portrait intitulé *Madonna* ou *La Broche* et daté de 1903.

Munch avait rencontré la violoniste Eva Mudocci à Paris en 1903. Elle était aussi l'amie de Matisse, et les deux peintres la représentèrent plusieurs fois dans leurs œuvres²⁶.

Le visage de Jean-Baptiste est à nouveau celui de Munch lui-même. Ses autoportraits en donnent la confirmation.

Comme dans la lithographie *Vampire* et la gravure *Salomé Paraphrase*, la tête de la femme domine celle de l'homme qu'elle emprisonne de ses cheveux. S'il s'agit bien d'un portrait de l'artiste, Munch s'est représenté amaigri, malade, comme rongé par la peur ? ou l'amour ? Le visage de la femme porte un sourire à la fois doux et triomphant. Nous ne sommes plus en présence de l'histoire de Salomé ou d'une interprétation mystérieuse du thème à la manière de Gustave Moreau. La transposition est claire et directe. L'artiste ne se cache plus derrière le visage d'un bel éphèbe, d'un prophète, il se montre ouvertement à la merci de Salomé, de la Femme, peut-être celle qu'il aime, en tout cas une femme réelle. Avec cette interprétation d'un thème qui signifie plus généralement le danger que représente la Femme Fatale, Munch, et Lenbach avant lui — Munch aurait-il été influencé par Lenbach, c'est possible ? — montrent clairement que l'histoire de Salomé au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle n'est que le prétexte à exprimer la crainte et l'attirance dangereusement mêlées que ces artistes éprouvent envers les femmes.

Le thème s'est donc considérablement renouvelé et enrichi par rapport à la narration biblique. Le jeu des influences, très riches au XIX^e siècle, a permis aux écrivains de susciter des images neuves dans l'esprit des peintres et même des musiciens et d'apporter à l'histoire de Salomé la passion que les Évangiles ne laissent sous-entendre que dans le comportement d'Hérodiade. Peu à peu, le mythe s'intégrera au quotidien reflétant les problèmes ou les angoisses des artistes qui expriment ainsi les difficultés de leurs rapports avec les femmes, légendaires, fatales ou simplement réelles.

²⁵ Edvard MUNCH, repris in Gerd WOLL, *L'œuvre graphique de Munch*, in *Catalogue Exposition Munch*, Bruxelles, 1981, p. 29.

²⁶ Arne EGGUM, *Le fauvisme et Edvard Munch*, in *Catalogue Exposition Munch*, op. cit., p. 10.

CYCLES DE VALORISATION DE LA FORMATION (1982-83)

TABLE RONDE SUR LE COMMERCE DES ŒUVRES D'ART

La cinquième séance de « Recyclage » de la section d'histoire de l'art et d'archéologie a réuni, le samedi 12 mars 1983, plus d'une cinquantaine de participants à une table ronde consacrée aux problèmes des rapports du commerce des œuvres d'art ancien avec la vie des musées, la recherche scientifique et le comportement des collectionneurs. Y participaient notamment M. Jean Willems, membre de la chambre des experts, MM. E. Deletaille, P. Schreiden et M. Pinckaers, antiquaires, MM. J.Ch. Balty et Ph. Roberts-Jones en tant que conservateurs de Musées et plusieurs autres membres du corps professoral et scientifique de la section.

M. P. Philippot, président de la section, a ouvert les débats en rappelant que le cloisonnement, souvent très marqué aujourd'hui, entre historiens d'art, critiques, marchands, collectionneurs et artistes, était autrefois à peu près inexistant. Des « carrières » comme celles de David Teniers ou de Pierre-Jean Mariette illustrent, parmi bien d'autres, les activités fort diverses que pouvait exercer un « amateur d'art » au sens large du terme. La distinction de plus en plus nette entre celles-ci pose le problème de leurs relations dans le cadre institutionnel actuel. Un premier aspect de celles-ci concerne la politique des musées et la déontologie de la profession muséale.

A cet égard MM. J.Ch. Balty et Ph. Roberts-Jones observent qu'un problème majeur pour les musées est celui de l'origine des pièces offertes à l'acquisition. La question est particulièrement délicate dans le domaine de l'archéologie, en raison des fouilles clandestines, et la suspicion vis-à-vis des marchands est réelle à cet égard. D'autre part, l'achat en vente publique est rendu de plus en plus difficile, voire impossible, par la lenteur des paiements — situation qui, d'ailleurs, est de nature à décourager les marchands de présenter aux musées certaines pièces particulièrement intéressantes.

Le recours au personnel scientifique des musées pour obtenir une expertise constitue une question déontologique très controversée. S'il est, d'une manière générale, interdit aux musées belges de délivrer, en tant qu'institutions publiques, des certificats, cette règle n'est pas en vigueur dans tous les pays, et une enquête récente du Comité belge de l'ICOM a mis en évidence des variations sensibles d'interprétation d'une institution à l'autre. Les points saillants de la controverse sont en effet : 1° jusqu'où peut-on étendre, ou quelles sont les limites à donner dans ce domaine à la notion de service public ? 2° Est-il possible de distinguer valablement l'activité d'expertise que le personnel des musées exercerait « en dehors de ses fonctions » ? 3° Si les Musées devaient compter

parmi leurs fonctions l'expertise au profit de personnes privées, leur personnel scientifique serait immédiatement débordé par la demande. 4° Enfin, les conséquences de l'expertise sur la valeur marchande des objets paraissent inconciliables avec les fonctions d'une institution scientifique. C'est donc à juste titre que l'expertise constitue une profession spécifique.

A ce sujet, M. J. Willems précise qu'actuellement la principale activité des experts ne consiste pas dans la délivrance de certificats mais bien dans l'estimation de la valeur marchande des œuvres en vue de déclarations de successions, devis d'assurances, procédures judiciaires, etc. M. E. Deletaille fait observer qu'il peut être fort utile pour un musée d'accorder des consultations sur des œuvres d'art : c'est là une façon efficace de maintenir le contact avec le marché. Il cite à cet égard l'exemple de musées américains pour l'art précolombien et du musée de Tervueren pour l'art africain. L'avis des laboratoires de l'Institut royal du Patrimoine artistique pourrait aussi contribuer à assainir le marché. M. Ph. Roberts-Jones observe à cet égard que, s'il est exact que les musées de France et de Belgique donnent parfois des avis verbaux, ils ne disposent ni du personnel ni des moyens d'investigation en profondeur qu'exigerait la généralisation de tels services.

MM. M. Pinckaerts et P. Schreiden, tous deux docteurs de notre Faculté et antiquaires, interviennent pour souligner les avantages que les deux parties retireraient d'une collaboration plus suivie des marchands et des institutions scientifiques.

M. P. Philippot fait remarquer que le travail d'expertise ne concerne pas seulement l'authenticité et la valeur marchande, mais aussi l'attribution. Il constate que le seul fait de donner un nom, même hypothétique, à l'auteur d'une œuvre, valorise économiquement celle-ci, et que toute une terminologie particulière s'est développée à ce sujet dans le monde du commerce et des collectionneurs : réplique, copie, atelier de, école de, suite de, dont la signification scientifique est loin d'être claire. La datation d'une œuvre (p.ex. pour une peinture flamande : XV^e ou XVI^e siècle) a, elle aussi, une incidence commerciale.

M. J. Willems remarque que ce genre de problème est surtout sensible dans le domaine de la peinture, et ce parce que la peinture est, plus que tout autre secteur du commerce d'art, dominée par la spéculation. Il estime que près de 95% des collectionneurs de peinture achètent dans l'intention de faire un placement. La terminologie empirique évoquée par M. P. Philippot naît du besoin d'un minimum d'orientation suffisamment souple. La valeur marchande d'une œuvre varie en outre d'un pays à l'autre : les collectionneurs belges apprécient en général davantage la peinture flamande que celle des écoles étrangères, qui se vend mieux dans le pays d'origine ou sur une place internationale comme Londres. M. Ph. Roberts-Jones note que les musées aussi sont sensibles à la possibilité de proposer un nom d'auteur. Plusieurs intervenants soulignent l'incidence de la mode ou d'événements tels qu'une grande exposition sur le marché d'art et, inversement, le rôle parfois joué par les marchands eux-mêmes pour lancer une mode. Ainsi les néo-impressionnistes étaient-ils connus en Belgique jusque dans les années 50, alors qu'aux Etats-Unis plusieurs ouvrages d'historiens d'art, financés par des marchands, mettaient cette école en vogue.

Dans certains pays comme les Etats-Unis, les musées eux-mêmes pratiquent le commerce d'œuvres d'art en vendant certaines pièces de leurs collections pour en acquérir d'autres. M. Ph. Roberts-Jones souligne les risques considérables d'une telle politique, le choix des pièces vendues étant évidemment lié aux conditions du marché, mais aussi aux appréciations esthétiques du conservateur. Une telle politique aurait pu entraîner, en Belgique, le démembrement des collections de peinture symboliste, au moment où

celle-ci était répudiée. D'autre part, la tâche des conservateurs devient extrêmement difficile lorsque, comme dans les musées américains, des *trustees* attendent d'eux qu'ils cumulent la compétence scientifique et des capacités de businessmen. M. Ph. Roberts-Jones souligne dans ce contexte les avantages considérables que présente la dation pour l'enrichissement des collections des musées. Cette mesure, adoptée en France et en Angleterre, s'y est révélée un excellent moyen de sauvegarde du patrimoine et son introduction en Belgique serait extrêmement souhaitable. Il est rappelé à cette occasion qu'il existe en Belgique une loi protégeant les œuvres d'art de plus de cent ans, mais qu'elle n'a jamais reçu d'arrêtés d'application.

M. de Maret soulève la question des certificats rédigés par des professeurs d'Université. La situation apparaît analogue à celle des conservateurs de musée. S'il apparaît que cette pratique existe, il semble aussi que l'expertise rémunérée se concilie mal avec la vocation scientifique. Une difficulté majeure résulte des pressions dont un expert fait souvent l'objet. M. J. Willems fait remarquer à ce sujet que la valeur d'un certificat d'expert varie avec le temps, soit que le niveau des connaissances d'une époque ait été dépassé, soit que l'expert ait fait preuve, selon les circonstances, d'une indépendance plus ou moins grande.

M. P. de Maret interroge M. J.Ch. Balty sur l'attitude du conservateur vis-à-vis d'objets provenant de fouilles clandestines. M. J.Ch. Balty estime que, du point de vue déontologique, l'attitude la plus stricte s'impose. Il se refuse à acquérir une pièce provenant de fouilles clandestines, tout en sachant qu'elle pourra trouver acquéreur dans un musée moins respectueux des obligations de la communauté scientifique internationale, et échapper ainsi aux collections du Musée du Cinquantenaire.

Une dernière question soulevée est celle des restaurations. MM. J. Willems et E. Deletaille confirment à ce sujet que l'attitude du public varie selon le type d'objet. Les traces d'usure et les dégradations, acceptées dans certains domaines, sont refusées dans d'autres. En particulier les peintures doivent, du point de vue du collectionneur, paraître absolument intactes, ce qui entraîne encore souvent des restaurations étendues. Les musées d'archéologie ont au contraire de plus en plus tendance à dé-restaurer leurs pièces pour n'en présenter que les parties authentiques (ce thème ferait à lui seul l'objet d'un autre débat !). M. E. Deletaille observe que le respect de l'original, qui s'impose, ne doit pas aller jusqu'au fétichisme : certaines interventions soigneusement limitées peuvent souvent mettre une pièce en valeur. M^{me} Ghislain Wittermann, restauratrice, fait remarquer qu'il existe également une éthique du restaurateur, et que l'intervention minimale est normalement la moins chère. La pression du goût du public reste cependant — et il faut souvent le regretter — déterminante dans ce domaine.

En conclusion de ces échanges de vues, qui furent denses et très francs, il apparaît que chacun des problèmes abordés pourrait faire l'objet d'un débat scientifique. La diversité des approches et des questions a cependant pu mettre en évidence la complexité considérable des modes de présence de l'œuvre d'art dans la conscience et dans la société contemporaines.

L. HADERMANN-MISGUICH et P. PHILIPPOT

CHRONIQUE

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

I. LISTE DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 1982*

Sous-section Préhistoire-Protohistoire

Claire BELLIER, Contribution à l'étude de l'art paléolithique en Europe occidentale : le contour découpé en os — *directeur* : M. P.P. Bonenfant.

Myriam DEKENS-VAN HEUVEN, Sites de l'âge du fer en Hesbaye occidentale — *directeur* : M. P.P. Bonenfant.

Véronique HURT, L'industrie en bois de cerf au néolithique en Belgique : haches et gaines de haches — *directeur* : M. P.P. Bonenfant.

Anne LEYNIERS, Le néolithique minier dans la région d'Orp-le-Grand (Brabant) — *directeur* : M. P.P. Bonenfant.

Jean-Louis SLACHMUYLDER, Traitement graphique et analyse des données : application à l'archéologie préhistorique — *directeur* : M. P.P. Bonenfant.

Francine VERMEREN, Les « Rochers de Neviau » à Dave (Namur) : gisements stratigraphiques et de surface, du mésolithique à l'époque romaine — *directeur* : M. P.P. Bonenfant.

* Je tiens à remercier Madame J. Friand, secrétaire de la section d'H.A.A., qui a bien voulu, cette année comme les précédentes, établir cette liste et se charger, avec amabilité et efficacité, de résoudre certains problèmes matériels relatifs à la chronique.

Sous-section Antiquité

Karin ADLER, Le temple d'Athéna Nikè sur l'Acropole. Architecture et sculpture — *directeur*: M. Ch. Delvoye.

Isabelle DEMOLIN, L'architecture religieuse à Athènes sous les Pisistratides — *directeur*: M. Ch. Delvoye.

Pierre-Yves VANDEGEERDE, Portraits de rois séleucides — *directeur*: M. Ch. Delvoye.

Sous-section Moyen Age-Temps Modernes

Jean-Paul BOYAZIS, Contribution à l'étude de l'espace intérieur dans l'architecture gothique brabançonne du XV^e siècle — *directeur*: M. P. Philippot.

Brigitte D'HAINAUT, Les Borreman, une dynastie de sculpteurs bruxellois (XV^e-XVI^e siècles). Etude des retables conservés en Belgique et inventaire de ceux qui se trouvent à l'étranger — *directeur*: M^{me} L. Hadermann-Misguich.

Ann GROSSI, Typologie des frises ajourées des retables brabançons — *directeur*: M. P. Philippot.

Barbara ISSAVERDENS, Contribution à l'étude du château de Wannegem-Lede — *directeur*: M. Fr. Souchal.

Alain JACOBS, Analyse stylistique de l'œuvre picturale d'A.C. Lens (étudiée dans le cadre d'un premier essai de catalogue) — *directeur*: M. Fr. Souchal.

Thierry OGER, Contribution à l'étude de l'œuvre sculptée de Jean-Claude De Cock (1667-1735), dans le cadre d'un essai de catalogue général de son œuvre — *directeur*: M. Fr. Souchal.

Didier RAIMOND, L'architecture des abbayes cisterciennes en Belgique, des origines à 1500. Etude analytique et comparative — *directeur*: M. V.-G. Martiny.

Martine WOUSSEN, Contribution à l'étude de l'œuvre du peintre brugeois Joseph-Denis Odevaere — *directeur*: M. Fr. Souchal.

Sous-section Art contemporain

Daniel BERGER, Contribution à l'étude de deux sculpteurs de l'école malinoise du XIX^e siècle: J.-Fr. Van Geel et P.-Y. Tambuyser — *directeur*: M. P. Philippot.

Véronique CAGNIANT, Essai sur l'introduction de l'orientalisme par les campagnes égyptiennes de Bonaparte dans la peinture romantique française — *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Muriel CHUDERLAND, Lumières et reflets dans « A la recherche du temps perdu » de Marcel Proust: affinités avec quelques peintures impressionnistes — *directeur*: M. P. Hadermann.

Karin DEBBAUT, Jean-Claude De Bemels, scénographe — *directeur*: M. P. Delsemme.

Philippe DE MACAR, Le futurisme italien entre 1909 et 1915. Un moment dans l'esthétique de la fragmentation (Marinetti-Boccioni-Balla-Severini) — *directeur*: M. J. Sojcher.

Annick DELTENRE, Contribution à l'étude du sculpteur François Malfait — *directeur*: M. P. Philippot.

Brigitte KESSEL, L'objet et l'espace dans l'œuvre de Giorgio de Chirico : le dépassement — *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Thierry LENAIN, Les ready-mades de Marcel Duchamp : un moment dans l'histoire de la peinture — *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Maxime LONGREE, Le portrait chez Picasso — *directeur*: M. J. Sojcher.

Françoise MAMOLAR-SOMALO, La valorisation de la production picturale au début de la III^e République et sous la présidence de Charles de Gaulle — *directeur*: M. J. Sojcher.

Patrick MEERT, Problèmes esthétiques de la laideur — *directeur*: M. J. Sojcher.

Paraskevi PAHATOURIDIS, Paris-Athènes. Présence d'artistes grecs à Paris de 1880 à 1920 (Rizos-Mathiopoulos-Phokas-Miliadis) — *directeur*: M. P. Hadermann.

Françoise VANDEN BOSSCHE, Charles Geerts (1807-1855) — *directeur*: M. P. Philippot.

Laurent VAN DEN EYNDE, Raoul Servais — *directeur*: M. H. Trinon.

Sous-section Civilisations non-européennes

Isabelle BOSMAN, Le serpent à plumes au Mexique central et à Chichen Itza — *directeur*: M. M. Graulich.

Bernard CLIST, Etude archéologique du matériel de la mission Maurits Bequaert, de 1950-1952, au Bas-Zaïre — *directeur*: M. P. de Maret.

Sophie CROONENBORGH, Contacts transpacifiques sur la question d'éventuelles relations entre la Chine ancienne et la Mésoamérique préhispanique — *directeur*: M. M. Graulich.

Ariane FRADCOURT, Le « calendrier Aztèque » — *directeur*: M. M. Graulich.

Arlette LAUWERS, Les minarets du Maghreb et d'Espagne — *directeur*: M^{me} A. Destrée.

Bérengère PECHEUR, Le Dieu K dans la peinture des vases Mayas — *directeur*: M. M. Graulich.

Fabienne VANDE MEERSSCHE, Les « tabatières Tshokwe » de la collection du Musée royal d'Afrique centrale à Tervuren — *directeur*: M^{me} M.-L. Bastin.

Sous-section Musicologie

Colette DERAMAUX, Les activités musicales de la Maison d'Art — *directeur*: M. R. Wangermée.

Michel DE SMET, Esprit Zen et musique occidentale contemporaine — *directeur*: M. H. Sabbe.

Jacques FOSCHIA, Les développements de la clarinette et de son jeu en France, depuis ses origines jusqu'en 1840 — *directeur*: M. D. Bariaux.

Catherine LEFÈVRE, Le troisième programme de la R.T.B.F. — *directeur*: M. R. Wangermée.

Philippe RENUY, La renaissance de la guitare classique autour d'Andres Segovia — *directeur*: M. R. Wangermée.

II. RÉSUMÉS DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1982)

Ces résumés ont été rédigés par les auteurs des mémoires.

1. Claire BELLIER, *Contribution à l'étude de l'art paléolithique en Europe occidentale : le contour découpé en os*. Vol. I : *Texte*, 133 p. ; vol. II : *Illustrations*, 147 fig., 27 pl. (sous-section Préhistoire-Protohistoire ; directeur : M. P.P. Bonenfant).

Le travail comporte quatre parties : des généralités (historique et définition), un catalogue descriptif et raisonné, une étude des gisements d'où proviennent les contours découpés et, enfin, une synthèse générale.

L'étude porte sur 135 objets dont les caractéristiques communes sont d'être plats, généralement de petite taille, de section très mince et dont le contour épouse la silhouette d'un animal ou d'une de ses parties. Ce contour est obtenu par découpage partiel ou total d'une lame de matière dure animale, les détails intérieurs au contour étant obtenus par la gravure ou par un léger effet de champlévé.

Cet ensemble se subdivise en trois types, définis par la morphologie générale :

— 98 têtes d'herbivores qui forment un groupe particulièrement homogène d'œuvres d'art paléolithique ; 40 de ces objets sont complets (ou peu s'en faut) et ont permis une analyse morphométrique relativement poussée.

— 15 poissons, pour la plupart fragmentaires et de conception assez peu homogène.

— 11 corps entiers ou protomés de quadrupèdes, eux aussi souvent fragmentaires.

— 11 objets représentant diverses parties animales et qui échappent à la classification établie sont regroupés dans une catégorie de « divers ».

Un certain nombre de points, demeurés dans l'ombre jusqu'à présent, ressortent clairement de l'étude. Les contours découpés sont essentiellement localisés dans la région des Pyrénées françaises. C'est particulièrement net en ce qui concerne les pièces du type « têtes d'herbivores », dont trois exemplaires sont excentriques et proviennent respectivement des Landes, de Dordogne et de l'Indre. La répartition géographique des autres types est un peu plus diffuse ; en dehors de la zone pyrénéenne, quelques pièces ont en effet été découvertes dans le Gard, le Jura, en Belgique et en Allemagne. L'étude de l'industrie osseuse découverte en association stratigraphique étroite avec les contours découpés permet de les attribuer avec certitude au Magdalénien moyen évolué, à l'exception d'une pièce, solutréenne. Cette attribution est confirmée par les quelques dates C14 disponibles actuellement. La fonction de ces objets semble pouvoir être mise en relation avec la présence, sur la quasi-totalité des exemplaires entiers, d'une ou plusieurs perforations, généralement non figuratives. Les traces d'usure décelées sur ces perforations suggèrent l'idée d'une parure, soit portée en pendeloque, soit cousue sur un support quelconque.

2. Isabelle BOSMAN, *Le serpent à plumes au Mexique central et à Chichen Itza*. 98 p., 47 pl. (sous-section Civilisations non-européennes ; directeur : M. M. Graulich).

Le serpent à plumes est une image qui, naissant à Teotihuacan, réapparaît à Chichen Itza, au Yucatan ou à Xochicalco, site mexicain, ou encore à Cacaxtla, site mexi-

cain dominé par des Mayas, et en des temps aussi éloignés que l'époque préhistorique et celle de la Conquête. La postérité d'une telle image, précise et suggestive, donne à penser qu'elle est liée à un contexte idéologique essentiel, résistant au traditionnel morcellement culturel de la Mésoamérique. Ce contexte existe en effet même en pays maya classique, où il est exprimé par d'autres images. Le système de compréhension du monde qu'il suggère est indubitablement complet dès l'époque préhistorique ; son articulation interne et l'accent mis sur l'un ou l'autre concept peuvent simplement varier au gré des restructurations des sociétés. Le serpent à plumes paraît mieux compréhensible quand on l'envisage comme une expression essentielle du système idéologique auquel la société mésoaméricaine n'a cessé de se référer, quitte à en manipuler les symboles.

3. Muriel CHUDERLAND, *Lumières et harmonies dans « A la recherche du temps perdu » de Marcel Proust : affinités avec quelques peintures impressionnistes*. 2 vol., 155 p., 37 ill. (sous-section Art contemporain ; directeur : M. P. Hadermann).

L'œuvre de Marcel Proust se compose, bien plus que d'une simple accumulation de souvenirs, d'une inextricable imbrication de signes qu'il convient de déchiffrer patiemment. Le texte se révèle alors être une quête de l'essentiel, prenant comme point de départ des impressions esthétiques dont l'authenticité est attestée par le caractère fortuit de leur apparition et par la joie inattendue que celle-ci procure. Que ce soit dans la fulgurance du souvenir ou dans la sensation immédiate, il s'agit de lever le voile de l'habitude qui rend impénétrable l'essence permanente et secrète des choses.

Ce souci d'authenticité habite tant l'écrivain Bergotte que le musicien Vinteuil et le peintre Elstir. Tous trois évitent la sécheresse des transpositions impersonnelles ou trop partiellement réalistes ; ils aboutissent, sans le savoir, à une profonde unité de ton. Elstir, usant de perspectives insolites, nous présente les choses dans l'ordre de nos perceptions ; ce sont des métaphores picturales s'appuyant sur des illusions d'optique. Il peint notamment des sujets étroitement liés à la modernité impressionniste. Nous avons étudié trois thèmes négligés par les commentateurs : les *fêtes populaires* (en les rapprochant de celles peintes par Renoir), les *champs de courses* (en relation avec ceux de Manet et de Degas), le *canotage* et l'*élégance féminine* (confrontés aux peintures de Paul-César Helleu et de Monet). Ces affinités, loin d'avoir été établies arbitrairement, prennent appui sur les relations entretenues par Proust avec certains peintres (Helleu, Vuillard, J.-E. Blanche), sur les expositions qu'il visita (œuvres de Manet, de Whistler), sur des toiles détenues par ses amis (des Monet, des Renoir), ainsi que sur des correspondances d'ordre formel.

L'analyse de quelques paysages champêtres et marins est révélatrice d'une communauté de vision unissant le narrateur aux peintres qu'il admire. Les rues de Combray s'apparentent à celles du Moret-sur-Loing de Sisley ; les côtés de Guermantes et de Méséglise sont observés à travers le « miroir magique » de la peinture ; les navires se mouvant dans la brume sont, à Balbec, de surprenants échos de certaine série chère à Whistler.

L'enseignement d'Elstir qui porte avant tout sur l'observation, permet tant au peintre qu'à l'écrivain de montrer, dans de véritables « mirages », que le réel n'est constitué que d'impressions solidifiées. Cependant, si le peintre dispose des couleurs et de la lumière pour fixer la magie de l'instant, l'écrivain y ajoute des images gustatives et olfactives qui lui permettent de rendre le tableau plus vivant et surtout plus complet. C'est à ce titre que l'on peut qualifier l'esthétique de Proust de « sur-impressionniste ».

4. Bernard CLIST, *Etude archéologique du matériel de la mission Maurits Bequaert de 1950-1952 au Bas-Zaïre*. 2 vol., 216 p., 56 pl. (sous-section Civilisations non-européennes; directeur: M. P. de Maret).

Maurits Bequaert, attaché au Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren, effectua en 1938-1939 puis en 1950-1952 deux missions archéologiques au Zaïre. C'est lors de cette dernière qu'il sillonna de 1950 à 1951 le Bas-Zaïre, de Boma à Kinshasa; les travaux de terrain se soldèrent alors par d'importantes récoltes de surface et de nombreuses fouilles. Exceptées quelques bribes publiées de peu d'importance, aucune étude ne vint sanctionner ces recherches avant 1981, date à laquelle ce mémoire de licence fut entamé.

L'état de la recherche consacrée à l'âge du fer en Afrique subsaharienne et au Bas-Zaïre y est décrit (chap. I); après avoir examiné le cheminement de la mission Bequaert, les méthodes de fouilles d'alors (chap. II) et la problématique suivie au cours du mémoire (chap. III), l'ossature du travail est détaillée: l'étude du matériel céramique et métallique des sites fouillés de Misenga, Mantsetsi, Kindu II, Sumbi, présents entre la rive nord du fleuve Zaïre et la frontière congolaise. Sept sites de surface ou ayant fait l'objet de fouilles viennent compléter les données extraites de nos quatre sites-clés (chap. IV).

Enfin le travail s'achève par l'élaboration de trois chapitres de synthèse (chap. V à VII) qui gravitent autour de l'étude minutieuse de la structure du décor céramique et de son implantation diachronique; ce qui a permis de définir des lois structurales présidant à l'élaboration du code ornemental. Ces chapitres ont trait aux trois groupes céramiques actuellement les mieux connus du Bas-Zaïre: Groupe II (XVI^e-XVIII^e s. apr. J. C.) associé au Royaume Kongo, Groupe VI (III^e s. av. J.C. - I^{er} s. apr. J.C.) et Groupe Kay Ladio dont la chronostratigraphie exacte fera l'objet de recherches ultérieures.

Ce mémoire représente l'état de la question des recherches sur l'âge du fer au Bas-Zaïre (en superficie, l'équivalent de la Belgique!). Il valide l'utilisation de l'approche systémique en céramologie africaine, brièvement décrite ci-dessus, dont les résultats forment la carte d'identité des groupes céramiques.

5. Annick DELTENRE, *Contribution à l'étude de Jean-François Malfait et de son fils Auguste-François, sculpteurs néo-gothiques*. 176 p., 145 ill. (sous-section Art Contemporain; directeur: M. P. Philippot).

Plus qu'une recherche monographique sur les sculpteurs bruxellois Malfait, ce mémoire se présente comme une tentative d'approche du néo-gothique à travers l'œuvre de ces deux artistes.

L'analyse du XIX^e siècle, comme époque des « néo », révèle la complexité des problèmes historiques, religieux et politiques. Aussi l'introduction de ce mémoire étudie-t-elle les facteurs qui amenèrent le style gothique à l'avant-plan en Angleterre, en Allemagne, en France et enfin en Belgique.

La récupération du gothique répond principalement à la volonté des autorités ecclésiastiques de restaurer une foi défaillante à la suite des bouleversements socio-politiques, en utilisant un art référant à une époque dominée par la religion. L'essai de catalogue de l'œuvre des Malfait ne décèle jusqu'à présent aucune réalisation profane. Leur atelier travaillait uniquement, semble-t-il, sur base de commandes d'églises. A côté d'œuvres de grande qualité, telle la réalisation complète de l'ameublement de l'église Saint-Boniface à Ixelles, du mobilier de l'église Saint-Julien à Ath, l'on peut dis-

cerner une production de sculptures conçues d'après le même modèle (saint Joseph et l'Enfant Jésus, sainte Barbe, etc.).

L'analyse en détail du mobilier démontre l'exploitation du gothique à deux niveaux distincts : dans la structure des meubles (où les Malfait reprennent la typologie des éléments les plus référentiels de l'architecture gothique en métamorphosant leurs fonctions et leurs proportions) et dans les figures humaines (où le drappé et les plis en V s'inspirent du Moyen Age mais dans un assouplissement général des formes). Le néogothique se greffe ici sur un substrat culturel post-médiéval. De plus, chaque meuble est composé par des « modules », formules répétitives qui permettent aux sculpteurs d'appréhender l'espace de manière illimitée. Les créations des Malfait présentent donc l'adaptation d'une image religieuse extraite du gothique tout en y incluant les acquis de la modernité du XIX^e siècle.

6. Brigitte D'HAINAUT-ZVENY, *Les Borreman, une dynastie de sculpteurs bruxellois (XV^e-XVI^e siècles). Etude des retables conservés en Belgique et inventaire de ceux qui se trouvent à l'étranger*. 1 vol. texte, 213 p. ; 1 vol. notes et bibliographie, 160 p. ; 1 vol. planches, 26 pl. (sous-section Moyen Age-Temps Modernes ; directeur : M^{me} L. Hadermann-Misguich).

Réagissant au développement d'un adjectif « bormanesque » dont les spécificités lui paraissaient trop peu unitaires pour servir de base à des regroupements stylistiques, l'auteur de cette étude s'est attachée à établir une définition claire des différentes personnalités composant la dynastie Borreman. D'un point de vue biographique tout d'abord, en rassemblant, par un retour aux sources, le plus grand nombre possible de mentions concernant Jan I l'Ancien, ses frère, fils, petit-fils et arrière-petit-fils Willem I, Jan II, Passier, Willem II, mais également Jan III, Kathelijm et Maria dont la filiation avec le reste de la famille n'a pas jusqu'ici pu être prouvée.

La définition des personnalités artistiques suit, établie sur un schéma d'analyse envisageant la forme de la caisse, le type des décors architecturaux, la conception de l'espace et le traitement des personnages dans les retables de Saint-Georges, d'Herenthals et de Güstrow, respectivement signés par Jan II le Grand, Passier et Jan III le Jeune, faisant apparaître le premier nommé comme un artiste encore profondément gothique qui réussit à donner une totale cohérence à la formule déjà ancienne du « relief en chapelle », alors que Passier se caractérise par un art populiste et narratif en rupture partielle avec celui de son père et que Jan III s'affirme comme une figure essentiellement préoccupée d'opérer une synthèse des conceptions des deux précités.

Transférant alors chacune de ces trois « grilles stylistiques » sur l'ensemble des neuf retables attribués aux Borreman conservés en Belgique, B. D'Hainaut développe une analyse comparative serrée qui l'amène à ne retenir que quatre œuvres : deux qui attestent d'une influence soit légère (Parenté d'Auderghem) soit plus marquée (Saint-Denis de Liège) des conceptions de Jan III, mais que, pour divers motifs, elle ne juge pas pouvoir attribuer directement à ce sculpteur, et deux qu'elle attribue personnellement aux Borreman, la première (celle de Boussu-lez-Mons) à Passier et la seconde (celle de Saint-Adrien de Boendael) à Jan II avec la collaboration ou tout au moins sous l'influence de Passier.

Enfin ce travail se termine par un inventaire des retables conservés à l'étranger qui ont fait l'objet d'une attribution aux Borreman ; un domaine de recherches où l'épithète « bormanesque » gagnerait certainement aussi à être utilisée avec plus de nuance et de précision.

7. Jacques FOSCHIA, *Les développements de la clarinette et de son jeu en France, depuis ses origines jusqu'en 1840*. 104 + 20 p., 11 ill. (sous-section Musicologie ; directeur : M. D. Bariaux).

La clarinette est un des instruments les plus expressifs et les plus fascinants qui soient. La richesse de son jeu et la variété de caractère qu'elle a pu rendre a impressionné les compositeurs de toutes les générations, beaucoup lui ont donné un éclairage original et nouveau.

La clarinette a aussi son histoire : cent ans ont suffi pour lui donner son aspect définitif sous lequel on la connaît encore aujourd'hui. Les transformations considérables dont l'instrument a fait l'objet en moins d'un siècle pourraient susciter, hormis un intérêt strictement historique, des réflexions plus générales sur les facteurs complexes qui les ont motivées. Les étapes de ces transformations ne correspondent pas seulement à un parcours dans le temps : chaque stade de développement a laissé des traces précieuses qui nous permettent de saisir des conceptions esthétiques de jeu différentes.

Le présent ouvrage tente d'attirer l'attention sur des « traces » que constituent les méthodes, traités d'instrumentation, critiques, études organologiques, répertoire, et ce dans les limites que nous nous sommes données : la France (parce que c'est à cet endroit qu'apparaissent les premiers ouvrages théoriques en langue française concernant le jeu et l'emploi de la clarinette d'une manière assez spécifique dans un ensemble instrumental varié) et la période qui s'étend depuis son apparition jusqu'en 1840 (parce qu'elle constitue le « pont » ou la liaison entre une époque dite « primitive » et l'état actuel de l'instrument).

D'une certaine manière, il s'agit de fournir aux musiciens et aux clarinettes en particulier une approche (approfondie dans la mesure du possible) du jeu de la clarinette pour la période envisagée en ayant recours aux principales sources que sont les Méthodes d'enseignement et les Traités d'instrumentation, en s'efforçant de déterminer les facteurs qui rapprochent ou éloignent le jeu d'une époque du jeu moderne.

8. Véronique HURT, *L'industrie en bois de cerf au Néolithique en Belgique : haches et gaines de haches*. 2 vol., 266 p., 61 pl. (sous-section Préhistoire-Protohistoire ; directeur : M. P.P. Bonenfant).

Ce mémoire présente un recensement des haches (outil à biseau dont le tranchant est parallèle à l'axe d'emmanchement) et des gaines de haches (élément intermédiaire passif entre une hache et le manche) actuellement répertoriées en Belgique, et consiste à rechercher une méthode de classement de ces outils. Il envisage aussi quelques aspects d'ordre technologique.

1° — Les haches, classées selon le critère anatomique (la provenance dans la ramure), se divisent en cinq familles principales. Les haches prélevées sur partie basilaire d'une part, sur partie médiane de la ramure d'autre part, prédominent très nettement. La perforation destinée à l'emmanchement et le biseau sont effectués à des endroits bien spécifiques selon le type de hache.

2° — La classification des gaines de haches, basée sur une valeur technologique d'assemblage (le mode d'emmanchement), comporte également cinq familles. La gaine à perforation transversale, la plus couramment rencontrée, est prélevée sur segment de merrain.

La répartition de ces outils montre actuellement une concentration plus importante dans le nord du pays. La position chronologique de ces instruments reste encore vague,

faute d'éléments stratigraphiques. Les datations proposées par comparaisons typologiques situent la plupart des haches au Mésolithique et/ou au Néolithique, les gaines de haches à perforation transversale au Néolithique Seine-Oise-Marne.

9. Alain JACOBS, *Analyse stylistique de l'œuvre pictural d'André-Corneille Lens, étudiée dans le cadre d'un premier essai de catalogue*. 143 p., 66 pl. (sous-section Moyen Age-Temps Modernes; directeur: M. Fr. Souchal).

Né à Anvers en 1739, mort à Bruxelles en 1822, le peintre André-Corneille Lens fut, durant sa longue carrière, le témoin actif de toutes les révolutions stylistiques qui conduisirent les arts du style baroque au style romantique.

Revenu de Rome le 9 novembre 1768 après un séjour de quatre années, il ramena avec lui, outre les préceptes d'un style nouveau, le néo-classicisme qu'il allait répandre dans notre pays et, par là, donner naissance à une nouvelle page brillante de notre histoire artistique. Il avait la conviction de pouvoir mettre fin au pouvoir autoritaire des vieilles gildes à qui il imputait (non sans raison) la responsabilité de la stagnation créative en Flandre depuis le début du siècle. Pendant de longues années, A.-C. Lens lutta fermement pour leur dissolution; ce qui, finalement, poussa l'impératrice Marie-Thérèse à publier, le 20 mars 1773, une ordonnance qui abolit définitivement la corporation de Saint-Luc.

Son surnom de « régénérateur de l'art flamand » ne provient pas uniquement du retentissement de cette mesure capitale, mais aussi de son intense activité de théoricien de la peinture qui se reflète dans ses deux traités, véritables outils de travail pour la jeune génération d'artistes du début du XIX^e siècle: « Le costume ou essai sur les habillements et les usages de plusieurs peuples de l'Antiquité prouvé par les monuments », paru en 1776 et « Du bon goût dans la peinture » paru en 1822.

Cette monographie d'André-Corneille Lens permet dans un premier temps de se plonger dans l'univers artistique belge de cette fin de XVIII^e siècle mais aussi et surtout de découvrir l'ensemble des œuvres, tableaux et dessins, pour la première fois réunis, de ce chef de file du néo-classicisme qui se permit de représenter l'Ange de l'Annonciation sans aile par souci « archéologique ».

10. Brigitte KESSEL, *L'objet et l'espace dans l'œuvre de Giorgio de Chirico: le dépassement*. Vol. I: *Texte et annexes*, 170 p.; vol. II: *Planches*, 114 pl. (sous-section Art contemporain; directeur: M. Ph. Roberts-Jones).

Aborder la problématique chiriquienne sous le signe de l'espace et de l'objet, articulations essentielles de l'image métaphysique, signifiait qu'après l'angoisse, lorsque se rompaient les renvois utiles et communs de l'habitude s'ouvrait la promesse d'un possible, créateur d'une présence au monde. C'était finalement l'expression d'un processus intégrant le « questionnement » néo-classique des années vingt et autres cycles de l'œuvre de Chirico.

Dans un premier temps, nous jetions ce regard fasciné qui, dans la révélation, a saisi *in situ* l'artiste lui-même et nous revivions l'incessante image de la différence. Chaque tableau représente un point d'arrivée philosophique et non seulement pictural. Ainsi nous remontions au sens technique de la métaphysique, à ce niveau zéro, au silence génésiaque de la fascination.

Après le constat de la chute du sens dans l'oubli a-métaphysique et a-linguistique, dans l'exil du sujet et du discours de la connaissance, la collusion de la matière (de l'ombre et de l'objet) et du dehors (issue à l'intérieur du tableau et dans l'enfermement de l'espace) devenaient les variables d'un dépassement incessant : celui de la création poétique et picturale, l'œuvre corporante qui restait au plus près de la différence qui écarte l'un et l'autre, le dehors et le dedans.

11. Thierry LENAIN, *Les readymades de Marcel Duchamp : un moment dans l'histoire de la peinture*. 2 vol., 148 p., 45 pl. (sous-section Art contemporain ; directeur : M. Ph. Roberts-Jones).

La difficile évidence historique impose d'analyser le *readymade*, témoin de l'étrangeté radicale de l'art contemporain en ses moments extrêmes, au titre de phénomène pleinement pertinent pour l'histoire de la peinture. Situer précisément sa signification ne va pas sans une étude serrée de l'œuvre peinte de Duchamp où se prépare sa venue. Les tableaux sont examinés successivement selon les paramètres de l'espace pictural, du temps pictural et de l'iconographie, pour montrer quelle nécessité profonde fait apparaître le *readymade* dans le champ de la peinture, qu'il annule et remplace.

On aborde ensuite l'étude du *readymade* dans sa propre évolution, au cours de laquelle s'effondrent les catégories fondamentales de l'image en tant que telle. Il se révèle non seulement que son fonctionnement esthétique est absolument inverse à celui de toute œuvre d'art au sens reçu — ainsi qu'à celui de l'objet magique dans l'animisme — mais encore que sa seule dimension typologique se voue bientôt elle-même à la dissipation (le *readymade*-objet, encore chose à regarder, se mue en *readymade*-événement, privé de toute durée visuelle). Au terme de cette évolution, l'image est devenue, au sens propre, non-image : objet non représenté, brut et sans prestige, puis événement indifférent s'épuisant dans l'immanence de son avoir-lieu.

La dernière partie du travail envisage d'abord les rapports de parenté entre les *readymades* et ce « Grand Verre » qu'on aurait tort de voir comme le fait d'un « retour à la tradition », livrant seul l'apport véritable de Duchamp. Puis, après un catalogue des fuites opérées par la critique face au *readymade* en sa pertinence et sa signification révélsante, on propose l'esquisse d'une interprétation générale de l'image de ce siècle, où la notion fondamentale est précisément celle de « non-image ».

12. Maxime LONGRÉE, *Le portrait chez Picasso. Contribution à l'étude de la formation du cubisme*. 113 p. (sous-section Art contemporain ; directeur : M. J. Sojcher).

Le thème du portrait occupe une place centrale dans l'œuvre de Picasso. L'attachement à la figure humaine constitue même une des rares constantes marquant sa production en mutation continue. Or, de ce point de vue, le cubisme semble faire exception. A un moment bien précis de sa phase dite analytique, Picasso renonce définitivement au portrait dont il ne produira plus le moindre exemple avant le « retour à Ingres ». Un état de choses qui est souvent expliqué en avançant l'incompatibilité de la prétendue « démarche intellectuelle » du cubisme avec un thème trop étroitement marqué par l'emprise de l'apparence visuelle.

Toutefois, si l'on assiste bien à l'évacuation complète du portrait de l'iconographie du cubisme, ce thème semble pourtant avoir dû jouer un rôle fondamental au niveau de sa formation. Ainsi, à partir du *Portrait de Gertrude Stein* par lequel Picasso met un

terme à sa période rose, il se dessine dans la démarche du peintre une véritable fonction du portrait. C'est à travers ce thème que Picasso a cherché à instaurer le rapport au réel sur lequel il pouvait prendre appui pour transformer radicalement les structures spatiales de l'image. Cette démarche ressort assez clairement de l'étude des autoportraits contemporains des *Demoiselles d'Avignon* (qui assurent du reste la médiation dans le dialogue problématique qu'elles entretiennent avec les *Ménines* de Velázquez). De même, plus tard, la mise au point de la fragmentation analytique de la forme en facettes, à Horta de Ebro, se fera essentiellement sur des portraits de Fernande. Enfin, les trois grands chefs-d'œuvre classiques du premier cubisme seront les portraits de Vollard, Udhe et Kahnweiler.

Le *Portrait de Kahnweiler* est également le dernier portrait cubiste peint par Picasso. En effet, à ce stade, les grandes mutations des structures plastiques de l'image sont menées à bien. Le portrait a, en quelque sorte, rempli sa fonction. La problématique cubiste s'est donné de nouvelles bases, à partir desquelles elle va réorienter son champ expérimental : la sémantisation du rapport au réel (c'est l'apparition des typographies, etc.), se substitue à la fonction assurée jusque là par le portrait.

13. Philippe RENUY, *Le renouveau de la guitare classique autour du guitariste Andres Segovia, entre 1918 et 1950*. 2 vol., 145 + 152 p. (sous-section Musicologie ; directeur : M. R. Wangermée).

Rejetée au début du siècle comme l'instrument des « donneurs de sérénades », la guitare classique devint dans l'immédiate après-guerre, un instrument de concert reconnu de tous. Cette évolution est étudiée à travers un relevé systématique des programmes et des critiques des concerts donnés entre 1918 et 1940.

Il en ressort qu'un processus de personnalisation de la guitare s'est opéré autour d'Andrés Segovia. Ce guitariste espagnol est parvenu à susciter tant dans le public que dans les milieux musicaux un fantastique regain d'intérêt pour la guitare et par voie de conséquence un renouveau de son répertoire.

L'analyse de ce répertoire fait l'objet de la seconde partie du mémoire. L'exploitation plus ou moins pertinente des ressources spécifiques de l'instrument par le compositeur y a été prise en compte. Les œuvres du Brésilien Villa-Lobos, lui-même guitariste et ami de Segovia, nous révèlent à cet égard un compositeur d'une originalité sans précédent dans l'histoire de la guitare.

14. Jean-Louis SLACHMUYLDER, *Traitement graphique et analyse des données. Application à l'archéologie préhistorique* (sous-section Préhistoire-Protohistoire ; directeur : M. P.P. Bonenfant).

Des techniques nouvelles visualisent par des graphiques la variabilité présente dans un échantillon d'objets ou de sites archéologiques. En particulier, l'analyse factorielle des correspondances permet de comparer un grand nombre de gisements sur base d'une longue liste de types.

Bien adaptée au traitement des vastes tableaux de fréquences, cette méthode produit une représentation des types et sites dans un même espace mathématique tel que les outils caractéristiques d'un gisement seront proches de celui-ci sur les graphiques obtenus. De même, les sites de composition typologique similaire et les types qui présentent un comportement statistique analogue seront rapprochés. En outre, elle met en évi-

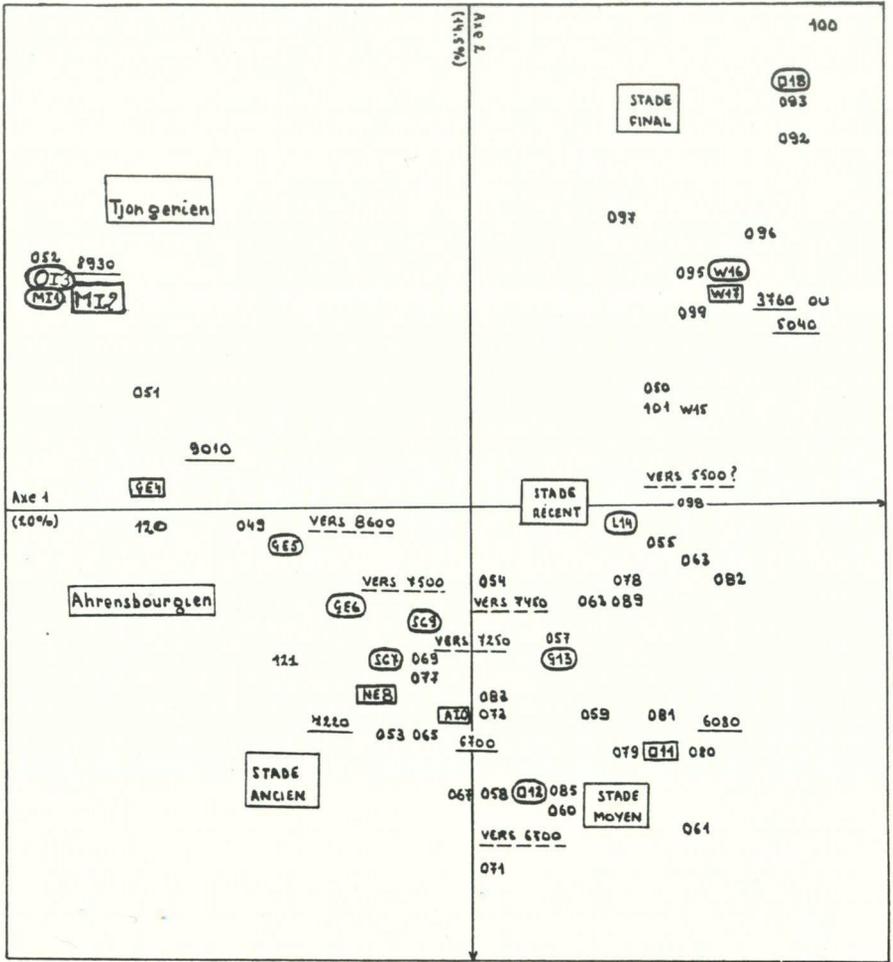


Fig. 1. — Mésolithique du Limbourg : graphique factoriel réalisé grâce au Groupe d'informatique et de traitement automatique et au Groupe d'analyse des données (ULB) ; sites et types sur les deux premiers axes factoriels.

Légende :

- Sites datés par C14
- Autres sites
- Dates C14 (BC)
- - - Attributions chronologiques

dence les phénomènes de nature sérielle, tels qu'une évolution typologique dans la composition des assemblages. L'image obtenue favorise le dialogue entre le préhistorien et ses données, notamment par une construction adéquate des échantillons et par une sélection des éléments descriptifs les plus utiles à l'analyse.

L'application de cette méthode à une vingtaine de gisements mésolithiques de la Campine et du Limbourg belgo-néerlandais range sites et types sur un arc de sériation dans un ordre largement en accord avec les dates C14 et les attributions chronologiques des spécialistes de cette période. Une telle stratégie, guidée par des critères externes de contrôle indépendants des raisonnements de l'archéologue et de sa description typologique, nous paraît pleinement heuristique et offre un gain de précision non négligeable hors de l'attribution chronologique des sites non datés (cfr. fig. 1)*.

15. Pierre-Yves VANDEGEERDE, *Portraits de rois séleucides*. 2 vol., 115 + 44 p. (sous-section Antiquité; directeur: M. Ch. Delvoye).

Le premier chapitre traite de la signification du portrait royal séleucide dans le contexte politique et social de l'époque hellénistique. Les sources littéraires, épigraphiques et numismatiques sont mises à contribution pour éclairer les intentions des commanditaires de statues, c'est-à-dire les villes, les rois et les particuliers. L'évolution des types iconographiques sur les monnaies révèle que le choix de la représentation est dicté par l'idéologie dominante. Les dédicaces des particuliers sont inspirées par des considérations publicitaires privées. L'effigie royale érigée dans les cités-États inféodés au royaume séleucide s'inscrit dans la tradition des statues-portraits de citoyens bienfaiteurs (évergètes). Mais elle est rapidement investie d'une valeur religieuse, comme en témoignent l'évolution de la terminologie dans les décrets honorifiques et son changement de localisation dans l'espace urbain, puisqu'elle passe de l'*agora* dans le sanctuaire et finalement dans le *naos* même de la divinité poliade.

Le second chapitre étudie un par un les portraits en ronde-bosse qui passent pour représenter des souverains séleucides. Le Séleucos I^{er} de Naples et l'Antiochos IV de Berlin permettent de définir les règles critiques d'examen iconographique et stylistique. La comparaison des autres œuvres avec les effigies monétaires conduit à rejeter toutes les identifications proposées, sauf celle de l'Antiochos III de Naples qui pose toutefois des problèmes de style et d'interprétation.

16. Fabienne VANDE MEERSCHE, *Les tabatières Tshokwe de la collection du Musée royal d'Afrique Centrale de Tervuren*. Vol. I: *Textes et bibliographie*, 257 p., 56 fig.; vol. II: *Documents iconographiques*, 58 pl. (sous-section Civilisations non européennes; directeur: M^{me} M.-L. Bastin).

Ce mémoire est consacré à l'étude approfondie de la collection de tabatières Tshokwe, conservée dans les réserves de la Section d'Ethnographie du Musée Royal de l'Afrique Centrale de Tervuren.

La tabatière, à la fois objet fonctionnel, rituel et élément de parure, témoigne de la parfaite assimilation du tabac et de son importance sociale et traditionnelle chez les Tshokwe.

(*) SLACHMUYLDER (J.-L.), Contribution et validation d'un indicateur chronologique pour des gisements préhistoriques, dans JANSSEN et al., *Introduction à l'analyse des données*, Bruxelles, Université Libre de Bruxelles, 1983.

Le gigantesque mouvement migratoire du XIX^e siècle (avec la reprise du semi-nomadisme mettant un terme à l'art de cour issu des grandes chefferies et de l'aristocratie) et sa coïncidence avec la colonisation (provoquant la transmission de l'autorité du chef aux mains de l'administration coloniale) entraînèrent une importance césure artistique.

L'examen général de la collection, composée de 51 pièces, révèle la présence de manifestations des deux grands styles de l'art Tshokwe : le style de l'art du pays d'origine — 1 pièce, le célèbre sceptre-tabatière (Ecole de Moxico), l'un des plus splendides chefs-d'œuvre de l'art Tshokwe — et celui de l'art d'expansion — 50 pièces. Pour celles-ci nous avons créé la typologie suivante : tabatière anthropomorphe, à cariatide anthropomorphe, à pointe de fixation, à statuette sculptée en demi-ronde-bosse, à figure incisée et sans élément anthropomorphe. Dans le catalogue détaillé de la collection sont réunies, pour chaque tabatière, les données muséologiques, la description personnelle réalisée sur pièce, l'appartenance stylistique et typique.

Une recherche iconographique et une analyse comparative ont permis l'identification de tabatières de la Collection Walshot et la découverte de deux types supplémentaires pour l'art du pays d'origine (tabatières à cariatide anthropomorphe et à pointe de fixation) et de variantes morphologiques des tabatières : en formes de mortier *cinu*, tambour *ngoma*, figure humaine *kaponya*, pot à panse globulaire, et enfin, tabatière ronde *cijingulule* ou rectangulaire, inspirée des boîtes européennes.

Notons enfin, pour les tabatières de l'art d'expansion, les principaux sous-styles : Kwilu-Kasai, Shaba, Lwena et Songo ; l'abondance d'éléments auxiliaires, vestiges de l'héritage européen : perles *tuliki*, clous en laiton *fume*,... ; la profusion de motifs décoratifs et de reproductions de tatouages : les plus fréquents sont *mahenga*, *mikonda*, *matota*, *muya*, dont les zones de concentrations principales sont le ventre et le pubis — outre sa fonction de moyen de communication, cet art ornemental, profondément original, est ainsi destiné à sublimer des objets fonctionnels, tels que les tabatières, jusqu'à les rendre beaux — ; enfin, l'extraordinaire fréquence de la figure de femme : la transmission du pouvoir par la femme et l'importance de sa fécondité pour l'avenir du matrilignage incitèrent l'art Tshokwe à lui rendre un hommage particulier. En outre, préposée à l'agriculture, la femme s'occupe activement de la culture du tabac : sans doute faut-il y voir une raison de sa figuration sur de nombreuses tabatières.

Dans la collection, production anonyme, font exceptions trois tabatières « signées » *Gabriel Matshitolo*, artiste moderne, dont la sculpture réalise la transition entre l'art de cour et l'art d'expansion — caractérisé par la tendance au schématisme et à la stylisation générale. Ces trois tabatières parviennent à se hisser à la splendeur de l'art de cour en perpétuant la grande tradition grâce à la complexité des compositions, le dynamisme des formes, l'expression des visages et le dépouillement noble de l'ensemble.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ENSEIGNANT, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1982)

a) PUBLICATIONS EN 1982 (ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Marie-Louise BASTIN

— *La sculpture Tshokwe*. Meudon (France), Alain et Françoise Chaffin, 1982, 293 p., 197 ill. en n. et bl., 19 ill. coul.

— *Sculptures angolaises. Cannes et bâtons d'apparat, spatule, massue de la collection Barbier-Müller*, dans *Arts d'Afrique Noire*, n° 42, 1982, p. 30-46 et n° 43, 1982, p. 10-22.

— *Quelques œuvres Tshokwe: une perspective historique*, dans *Antologia di Belle Arti*, V, 1981 (paru en 1982), n° 17-18, p. 83-104.

Jean BINGEN

— *Inscriptions de l'Ouadi Mahamîd (El Kab)*, dans *Chronique d'Égypte*, LVI, 1981, p. 105-110.

— *Notes d'épigraphie grecque. II et III*, dans *Chronique d'Égypte*, LVI, 1981, p. 134-144 et 341-346.

— *L'Égypte gréco-romaine et la problématique des interactions culturelles*, dans *Proceedings of the Sixteenth International Congress of Papyrology*, 1981, p. 3-18.

— *Le règlement samothracéen sur le fonds d'achat de blé*, dans *L'Antiquité Classique*, L, 1981, p. 38-44.

— *Le cratère « géométrique récent » de Thorikos*, dans *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*. Bruxelles, 1982, p. 77-90 et pl. IX (en collab. avec Marthe Bingen).

— *Epigraphica (Thrace, Rhodes)*, dans *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, XLVI, 1982, p. 183-184.

— *La monnaie grecque*, dans *Hommes et dieux de la Grèce antique. Catalogue de l'exposition. Bruxelles, Europalia 82, Grèce-Hellas*. Bruxelles, 1982, p. 29-32, 93-96, 147-148 (idem en version néerlandaise, sous le titre *De griekse munten*, mêmes pages).

— *L'asylie pour une synagogue CIL III Suppl. 6583*, dans *Studia Paulo Naster oblata*. Louvain, 1982, t. II, p. 11-16.

— *L'exercice scolaire PUG II 53*, dans *Chronique d'Égypte*, LVII, 1982, p. 312-320.

— *Les fragments de Théocrite du Louvre*, dans *Chronique d'Égypte*, LVII, 1982, p. 312-320.

— Edition de G. CAMBIER, *Études sur le XVI^e siècle. Textes, hommages, bibliographie*. Bruxelles, Fondation Guy Cambier, 1982.

Jean BLANKOFF

— *Jaroslavl' dans l'histoire et l'art de la Russie ancienne*, dans *Annuaire de l'Institut de Philologie Orientale et Slave (de l'U.L.B.)*, XXV, 1981-1982, p. 7-14.

— *Persistance d'un motif byzantin dans l'art russe ancien: les ornements en croissant de lune*, dans *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*. Bruxelles, 1982, p. 459-470.

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *En marge des expositions Médicis. Pedro Machuca et Léonard de Vinci*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, III, 1981, p. 121-138.

— *Perino, Luzio, Zaga e Tibaldi: la mostra dell'appartamento di Paolo III a Castel Sant'Angelo*, dans *Bolletino d'Arte*, XIII, 1982, p. 142-148.

— *Ni Polidoro ni Peruzzi: Maturino*, dans *Revue de l'Art*, n° 57, 1982, p. 9-28.

Pol DEFOSSE

— *Une communauté rurale d'époque hellénistique dans le territoire de Pérouse: Stroz-zacaponi, Castel S. Mariano, Castel del Piano*, dans *Studi Etruschi*, XLIX, 1981, p. 51-63.

Luc DE HEUSCH

— *Mythes et rites bantous*. Vol. II: *Rois nés d'un cœur de vache*. Paris, Gallimard, 1982, 536 p.

— *The Drunken King or the Origin of the State*; traduction de *Le roi ivre ou l'origine de l'Etat*, avec introduction et annotations de Roy WILLIS. Indiana University Press, 1982.

— *L'Évangile selon saint Girard*, dans *Le Monde*, 25 juin 1982, p. 19.

— *Nouvelles remarques sur l'oncle maternel. Réponse à J.C. Muller*, dans *Anthropologie et Société*, VI, 1982, 1, p. 165-169.

— *Les droits de l'homme comme objet de réflexion anthropologique*, dans *La Pensée et les Hommes*, 1982, n° 4 (novembre), p. 138-147.

Charles DELVOYE

— *L'histoire et la légende de Troie dans l'Antiquité*, dans *Troie, légende et réalité. Catalogue de l'exposition Bruxelles, Banque Bruxelles-Lambert, 8 octobre-21 novembre 1982 (Europalia 82/Grèce)*. Bruxelles, 1982, p. 18-29.

— *Les évêques des tympan Nord et Sud de Sainte-Sophie de Constantinople et la politique du Patriarcat après la crise iconoclaste*, dans *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten*, II/5 (= *Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinistik*, XXXII/5), p. 415-423.

— *Rapport sur la 55^e session de l'Union Académique Internationale (Budapest, 14-20 juin 1981)*, dans *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques (de l') Académie royale de Belgique*, 5^e série, LXVII, 1981, p. 366-370.

— *Rapport sur le XVI^e Congrès international d'études byzantines*, *ibidem*, p. 487-492.

Pierre DE MARET

— *L'évolution monétaire du Shaba central entre le 7^e et le 18^e siècle*, dans *African Economic History*, 1981, n° 10, p. 117-149.

— Chapitres IV b (*The « Neolithic » Problem in the West and South*), VI (*The Iron Age in the West and South*) et VII (*Rock Art*), dans F. VAN NOTEN (ed.), *The Archaeology of Central Africa*. Graz, Akademische Druck, 1982, p. 59-65, 77-96 et 97-99.

— *New Survey of Archaeological Research and Dates for West-Central and North-Central Africa*, dans *The Journal of African History*, XXIII, 1982, 1, p. 1-15.

— *Histogram Evaluation of 14C Dates Applied to the First Complete Iron Age Sequence from Central Africa*, dans *Archaeometry*, XXIV, 1982, 2, p. 158-163 (en collab. avec M.A. Geyh).

— *Résultats des fouilles de 1955 devant la grotte de Kiantapo au Shaba (Zaïre)*, dans *Africa-Tervuren*, XXVIII, 1982, 1, p. 1-8 (en collab. avec G. Mortelmans).

— *Belgian Archaeological Project in Cameroon (July-August 1981 Fieldwork)*, dans *Nyame Akuma. A Newsletter of African Archaeology*. University of Calgary, n° 20, 1982, p. 11-12.

Guy DONNAY

— *Art et politique à Athènes de Solon à Démétrios de Phalère*, dans *Actes du 50^e anniversaire de la Fondation Archéologique de l'U.L.B./Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, III, 1981, p. 17-45 (en collaboration avec Annie Verbanck-Piérard).

— *A propos d'Alcamène*, dans *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*. Bruxelles, 1982, p. 167-176.

— Contributions au catalogue *Chypre. 8000 ans de civilisations entre trois continents* (Musée Royal de Mariemont, 26 mars-29 août 1982).

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

— *L'escalier de l'Hôtel vander Meersche*, dans *Trésors d'art gantois*, I (Gand, 1982), p. 4-11.

— *La chaire de vérité de l'église Saint-Sauveur*, dans *Trésors d'art gantois*, II (Gand, 1982), p. 8.

— *Le Rococo gantois et les hôtels patriciens du XVIII^e siècle*, dans *Bulletin trimestriel (du) Crédit Communal de Belgique*, n° 139, janvier 1982, p. 37-42.

— *L'Hôtel d'Hane-Steenhuysse à Gand*, dans *Etudes sur le XVIII^e siècle*, IX (Bruxelles, U.L.B., 1982), p. 49-92.

— *Cuvillies*, dans *Biographie Nationale*, XLII (Bruxelles, 1981), col. 190-202.

Michel GRAULICH

— *Quecholli et Panquetzalitzli: une nouvelle interprétation*, dans *Lateinamerika Studien*, X, 1982, p. 159-173.

— *Les mises à mort doubles dans les rites sacrificiels des anciens Mexicains*, dans *Journal de la Société des Américanistes*, LXVIII, 1982, p. 49-58.

— *Tlacaxipehualitzli ou la fête aztèque de la moisson et de la guerre*, dans *Revista española de antropología americana*, XII, 1982, p. 215-254.

Ursula GÜNTHER

— *Les anges musiciens et la messe de Kernascléden*, dans *Les sources en musicologie*. Paris, C.N.R.S., 1981, p. 109-136.

— *Contribution de la musicologie à la biographie et à la chronologie de Guillaume de Machaut*, dans *Guillaume de Machaut, poète et compositeur*. Paris, C.N.R.S., 1982, p. 95-115.

— *Frühe Briefe Cosimas an Charles Nutter. Eine Überraschung zu Wagners Geburtstag*, dans *Festschrift Heinz Becker*. Laaber, 1982, p. 443-454.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *Une crucifixion « cavallinesque » à S. Pietro de Ninfa*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, III, 1981, p. 115-119.

— *L'image antique, byzantine et moderne du « putto au masque »*, dans *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*. Bruxelles, 1982, p. 513-523.

— *François du Quesnoy restaurateur d'antiques*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, IV, 1982, p. 27-42.

— *Influence stylistique de Byzance sur les peintures médiévales de Ninfa (Latium)*, dans *XVI. Internationaler Byzantinistenkongress. Akten*, II/5 (= *Jahrbuch der Oesterreichischen Byzantinistik*, XXXII/5), p. 291-299.

— Edition (avec G. RAEPSAET) de *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1982.

Paul HADERMANN

— *Aspects de l'expressionnisme en Belgique et aux Pays-Bas (Peinture et poésie)*, dans *Septentrion*, XI, 1982, 2, p. 10-19.

— *Echos du futurisme en Belgique*, dans *Présence de Marinetti*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1982, p. 287-302.

— *Paul van Ostaijens grotesk panopticum*, dans *Kritisch Akkoord 1982, een keuze uit in 1981 verschenen essays in Noord- en Zuidnederlandse Tijdschriften*. Anvers-Amsterdam, Manteau, 1982, p. 111-142.

— *De quelques procédés « cubistes » en poésie*, dans *Actes du 8^e congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée*. Budapest, Akadémiai Kiado, 1980, p. 901-905 et 930.

— *Collage*, dans *Moderne Encyclopedie van de Wereldliteratuur*. Haarlem-Anvers, De Haan-De Standaard, 1980, t. II, p. 271.

Michel HUGLO

— *Le traitement de l'accent tonique latin au Moyen Age d'après le chant grégorien*, dans *L'accent latin. Colloque de Morigny, 19 mai 1979*. Paris, 1982, p. 65-71.

— *Problèmes d'édition de textes littéraires et musicaux au Moyen Age. Le Corpus Troporum*, dans *Revue des Etudes latines*, LIX, 1981, p. 59-64.

— *La tradition musicale aquitaine. Répertoire et notation*, dans *Liturgie et musique (IX^e-XIV^e siècles)*. Toulouse, 1982, p. 253-268.

— *De Francon de Cologne à Jacques de Liège*, dans *Liber amicorum Roger Bragard (= Revue belge de Musicologie, XXXIV-XXXV, 1980-1981)*. Bruxelles, 1982, p. 44-60.

— *La chanson d'amour en latin à l'époque des troubadours et des trouvères*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXV, 1982, p. 197-203.

— *Les débuts de la polyphonie. Les premiers organa parisiens*, dans *Forum Musicologicum*, III, 1982, p. 93-163.

Victor-G. MARTINY

— *La profession d'architecte a-t-elle évolué en Belgique et comment ?*, dans *Bulletin officiel du Conseil National de l'Ordre des Architectes*, n° 11, décembre 1981, p. 1-2 et n° 12, janvier 1982, p. 2.

— *Guillaume Des Marez, l'urbanisme et l'architecture*, dans *Guillaume des Marez (Courtrai 1870-Ixelles 1931)*. Bruxelles, Cercle d'histoire locale d'Ixelles, 1982, p. 24-30, ill.

— *Georges Dobbels*, dans *Rétrospective / Tentoonstelling Georges Dobbels*. Menin, s.d. (14-31 mai 1982), p. 3-9, ill.

— *Bruxelles et son identité*, dans *Bruxelles. Réflexion prospective sur l'agglomération*. Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 1982, p. 7-10, ill.

— *Réflexions sur la conservation des monuments historiques*, dans *Brabant*, n° spécial, 1982, 3-4, p. 110-112, ill.

— *A propos de la restauration de l'avant-corps de la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles*, dans *Monumentum*, XX-XXII, 1982, p. 117-122 (avec résumés en anglais et en espagnol, p. 122-123).

— *A propos de l'escalier des Lions de l'Hôtel de Ville de Bruxelles. Contribution de Viollet-le-Duc*, dans *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, LVIII, 1982 (= *Mélanges Mina Martens*), p. 185-217, ill.

— *Maximilien Winders (1882-1982)*, dans *Bulletin officiel du Conseil national de l'Ordre des Architectes*, n° 21, novembre 1982, p. 6, ill.

— *Philosophie de la restauration des monuments en Belgique*, dans *Maisons d'Hier et d'Aujourd'hui*, n° 55, septembre 1982, p. 36-53, ill.

Jean-Pierre MULLER

— *Paul Collaer et Octave Maus. 70 ans d'avant-garde musicale à Bruxelles*. Bruxelles, R.T.B.F. / Centre de production de Bruxelles, 1982, 70 p. (*Cahiers du Service musical R.T.B.F.*, IV).

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— *Le dessin sous-jacent dans l'œuvre de Colyn de Coter*, dans *Le dessin sous-jacent*

dans la peinture. Colloque IV. Louvain-la-Neuve, Institut supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de l'U.C.L., 1982, p. 131-136.

— *L'Annonciation du Louvre et la Madone de Houston sont-elles des œuvres autographes de Van der Weyden?*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, IV, 1982, p. 7-26.

Paul PHILIPPOT

— *Bildung, Berufsethik und Ausbildung der Restauration*, dans *Der Restaurator heute. Beiträge zur Definition eines Berufs. Zum 25-jährigen Bestehen der Arbeitsgemeinschaft des technischen Museumspersonals (ATM)*. Zentralstelle Bamberg, 1982, p. 15-20.

— *Signification of polychromed sculpture in Antiquity and Middle Ages*, dans *Polykrom skulptur og maleri på træ. Red. Steen Bjernhof og Verner Thorsen, «Kompendium fra nordisk vederendningskursus»*, Konservatorskolen i København 19-30 okt. 1981. Copenhagen, Nordisk Ministerråd, 1982, p. 9-17.

Georges RAEPSAET

— *Reliefs funéraires attiques de l'archaïsme tardif*, dans *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*. Bruxelles, 1982, p. 137-142.

— *Le cheval dans la Grèce antique. La naissance de l'hippologie*, dans *Les Élevages belges*, XXXVI, 1982, p. 24-26.

— *Attelages antiques dans le nord de la Gaule. Les systèmes de traction par équidés*, dans *Trierer Zeitschrift*, XLV, 1982, p. 215-273.

— *Archéologie et enseignement de l'histoire*, dans *L'apport des institutions scientifiques à l'enseignement de l'histoire*. Bruxelles, U.L.B./Section d'Histoire, 1982, p. 41-53.

— *Pitié pour le patrimoine archéologique de la Haute-Dyle*, dans *Wavriensia*, XXXI, 1982, p. 141-148.

— Edition (avec L. HADERMANN-MISGUICH) de *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1982.

Paul RASPÉ

— *Interprètes et virtuoses: les pianistes; Interprètes et virtuoses: les clavecinistes; La facture instrumentale: le piano; La facture instrumentale: les instruments à corde; L'édition et le disque: l'édition musicale; Bibliothèques et musées*, dans *La musique en Wallonie et à Bruxelles* (ed. Robert WANGERMÉE et Philippe MERCIER), t. II. Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1982, p. 107-113, 115-116, 158-170, 171-178, 207-216, 220 et 249-259.

— *Bibliographie de Roger Bragard*, dans *Revue belge de Musicologie*, XXXIV-XXXV, 1980-1981 (= *Liber amicorum Roger Bragard*), p. 13-15.

Philippe ROBERTS-JONES

— *Brueghel: De val van Icarus*, dans *De Oosthoek Encyclopedie van Schilder- en Beeldhouwkunst*, t. II (Utrecht, 1981), 6 p.

— *Een museum met hindernissen*, dans *Snoecks* 83. Gand, 1982, p. 150-167.

— *Réflexions sur quelques dessins de Luc Claus*, dans Philippe ROBERTS-JONES et Wim VAN MULDER, *Luc Claus*. Bruxelles, Ministère de la Communauté flamande, 1982, p. 5-7.

— *Fernand Verhesen*, dans Anne-Marie TREKKER et Jean-Pierre VANDER STRAETEN, *Cent auteurs*. Bruxelles, ed. de la Francité, 1982, p. 433-435.

— *Jean Ransy et le paysage d'ailleurs*. Préface à Alain VIRAY, *Jean Ransy*. Bruxelles, André De Rache, 1982, p. 11-12.

- *Pour des horizons lointains*. Préface à Philippe CRUYSMANS, *Peinture orientaliste*. Bruxelles, Laconti, 1982, p. 6-7.
- *Madlener et cette autre Venise*. Préface au catalogue Jörg Madlener. Biennale de Venise, 1982, p. 5-6.
- *Jo Delahaut et la maîtrise d'un langage*. Préface au catalogue Delahaut. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 30 avril-27 juin 1982. Bruxelles, 1982, p. 7-13.
- *Magritte et le merveilleux composé*, dans *René Magritte et le surréalisme en Belgique*. (Catalogue de l'exposition) Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 24 septembre-5 décembre 1982. Bruxelles, 1982, p. 57-65.
- *Recours et refus à l'antique*, dans *Troie, légende et réalité*. (Catalogue de l'exposition) Bruxelles, Banque Bruxelles-Lambert, 8 octobre-21 novembre 1982. Bruxelles, 1982, p. 48-53.
- *Le symbolisme et les formes du silence*. Préface au catalogue *Symbolisme en Belgique*. Tokyo-Kobe-Sapporo, 12 novembre 1982-24 avril 1983, p. 17-32.

Hermann SABBE

- *Minimalism. A World Vision's World Versions*, dans *European Minimal Music Project*. Munich, 1982, 17 p.
- *Techniques médiévales en musique contemporaine*, dans *Histoire de la Musique et Sens culturel* (= *Revue Belge de Musicologie*, XXXIV-XXXV, 1982). Bruxelles, 1982, p. 220-233.
- *Liberté créatrice et mécanisation*, dans *Recueil Oui/Non*, n° 5 (Paris, 1983), p. 9-17.
- Edition des Actes du symposium international *Le compositeur dans la société*. Interface XII, 1-2, janvier 1983, 464 p.

François SOUCHAL

- *French Sculptors of the 17th and 18th centuries. The reign of Louis XIV. Illustrated catalogue*. Vol. II: G. - L. Oxford, Cassirer, 1981, 459 p. ill.
- *A propos du buste du peintre Jean-François de Troy*, dans *The Burlington Magazine*, juillet 1982, p. 446-449.

Roland TEFNIN

- *Image, écriture, récit*, dans *Göttinger Miscellen*, XLVII, 1981, p. 55-78.
- *Grabungsberichte: Tall Abū Danna*, dans *Archiv für Orientforschung*, XXVIII, 1981-1982, p. 201-202.
- *Grabungsberichte: Tall Umm al-Marra*, dans *Archiv für Orientforschung*, XXVIII, 1981-1982, p. 235-239.

Louis VANDEN BERGHE

- *Les fibules provenant des fouilles au Pusht-i Kuh, Luristan*, dans *Iranica Antiqua*, XIII, 1978, p. 35-74, 11 fig., 4 pl.
- *La découverte d'une sculpture rupestre à Darabgird*, dans *Iranica Antiqua*, XIII, 1978, p. 135-147, 2 fig., 5 pl.
- *Bibliographie analytique de l'archéologie de l'Iran ancien*. Leiden, 1979.
- *Les bronzes du Luristan de l'âge du Fer III. Résultats des fouilles au Pusht-i Kuh*, dans *Akten des VII. Internationalen Kongresses für iranische Kunst und Archäologie (München, 7.-10. September 1976)*. *Archäologische Mitteilungen aus Iran*. Ergänzungsband 6. Berlin, 1979, p. 138-150, 6 fig.
- *Nouvelles interprétations des reliefs rupestres sassanides*, dans *Akkadica*, n° 14, 1979, p. 41-42.

- *La nécropole de Mir Khair au Pusht-i Kuh, Luristan*, dans *Iranica Antiqua*, XIV, 1979, p. 1-38, 20 fig., 15 pl.
- *La construction des tombes au Pusht-i Kuh, Luristan, au 3^e millénaire avant J.C.*, dans *Iranica Antiqua*, XIV, 1979, p. 39-50, 7 pl.
- *Des tombes de l'âge du Fer au Luristan. La nécropole de Djub-i Gauhar*, dans *Archéologia*, n° 138, 1980, p. 32-47, 22 fig.
- *In memoriam Roman Ghirshman (1895-1979)*, dans *Iranica Antiqua*, XV, 1980, p. XI-XV.
- *Lumière nouvelle sur l'interprétation de reliefs sassanides*, dans *Iranica Antiqua*, XV, 1980, p. 269-282, 2 fig., 9 pl.
- *Luristan. Vorgeschichtliche Bronzekunst aus Iran*. Munich, 1981, 113 p., 27 fig.
- *Bibliographie analytique de l'archéologie de l'Iran ancien*. Supplément I: 1978-1980. Leiden, 1981, XIX-109 p. (avec la collab. d'E. Haerinck).
- *Luristan. Een verdwenen bronskunst uit West-Iran*. Gand, 1982, 231 p., 195 fig. (avec la collaboration de Chr. Langerhaert-Seeuws, B. Overlaet, E. Haerinck).
- *Urartu. Een vergeten cultuur uit het bergland Armenië*. Gand, 1982, 256 p., 289 fig. (avec rédaction générale et plusieurs articles).
- *Un carquois urartéen*, dans *Studia ad Orientem antiquum pertinentia Paulo Naster oblata* (= *Orientalia Lovaniensis Analecta*, XIII). Louvain, 1982, p. 245-257, 5 fig., pl. XVI-XIX.
- *Préface*, dans E. DE WAELE, *Bronzes du Luristan et d'Amlash*. Louvain-la-Neuve, 1982, p. V-VI.

Henri VANHULST

- *Orchestres et concerts; L'enseignement de la musique; Les revues musicales et la critique; La musicologie*, dans *La musique en Wallonie et à Bruxelles* (ed. R. WANGERMÉE et Ph. MERCIER), t. II (Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1982), p. 43-91, 193-206, 225-243 et 245-247.
- *Edition comparative des instructions pour le luth, le cistre et la guitare publiées à Louvain par Pierre Phalèse (1545-1570)*, dans *Revue belge de Musicologie*, XXXIV-XXXV, 1980-1981, p. 81-105.
- *De Leuvense Lassusdrukken van het uitgeversbedrijf Phalesius (1560-1578)*, dans I. BOSSUYT (ed.), *Orlandus Lassus 1532-1594*. Louvain, K.U.L., 1982, p. 81-88.

Annie VERBANCK-PIÉRARD

- *La rencontre d'Héraklès et de Pholos: variantes iconographiques du peintre d'Antiménès*, dans *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*. Bruxelles, 1982, p. 143-154.
- *Un cortège de l'Athènes archaïque: l'amphore à figures noires du peintre de Bucci*, dans *Cahiers de Mariemont*, XII, 1981, p. 5-36.
- *Art et politique à Athènes, de Solon à Démétrios de Phalère*, dans *Actes du 50^e anniversaire de la Fondation Archéologique de l'U.L.B./Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, III, 1981, p. 17-45 (en collaboration avec Guy Donnay).

Eugène WARMENBOL

- *Waulsort, du Néolithique à l'époque romaine*, dans A. WAYENS (ed.), *Notes waulsortoises*, t. II (Waulsort, 1982), p. 255-341, 11 pl., 15 fig.
- *Le Vi Chestia de Waulsort (Hastièrre, Namur)*, dans *Bulletin du Club Archéologique Amphora*, n° 27, mars 1982, p. 20-26, 1 pl.
- *Vestiges probables d'inhumations en grotte de La Tène Ancienne à Bouvignes-sur-Meuse (Namur)*, dans *Bulletin du Club Archéologique Amphora*, n° 28, juin 1982, p. 4-16, 3 pl., 1 fig.

- *Les sceaux-cylindres de Syrie, 3300-300 av. J.C.*, Bruxelles, 1982 (*Documents du Proche-Orient ancien. Expositions temporaires*, 2) (en collab. avec D. Homès-Frédéricq, E. Gubel et M. Lebeau) (idem en version néerlandaise, sous le titre *Rolzegels uit Syrië, 3300-300 v. Chr.*).
- *Kessel (Antw.): gepolijste vuurstenen bijl.*, dans *Archéologie*, 1982, 1, p. 17.

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

— *Les sources archéologiques sur la paganisme slave* (communication à la XXX^e Settimana di Studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, sur *Les Slaves occidentaux et méridionaux*).

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *Un membro dell'Accademia del disegno nel 1568: il Fiammingo Gilles Coignet* (communication au colloque *Firenze e l'Europa 1400-1700*; Florence, Accademia Fiorentina, juin 1982).

— Invitation au J. Paul Getty Museum (Malibu, California) et séminaires à ce musée, ainsi qu'à l'Université de South California; octobre-décembre 1982.

Charles DELVOYE

— Membre du comité organisateur des expositions *Europalia-Grèce: Troie, légende et réalité* (Bruxelles, Banque Bruxelles-Lambert), *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance* (Charleroi, Palais des Beaux-Arts) et du colloque international sur ces icônes (Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 18-19 novembre 1982).

Pierre DE MARET

— Mission d'étude sur les perspectives de la recherche archéologique en Angola, à l'invitation du gouvernement angolais; décembre 1982.

— Prix 1982 de l'Académie Royale des Sciences d'Outre-Mer.

Guy DONNAY

— *Autour de l'Héraklès chypriote* (communication au II^e Congrès international d'études chypriotes; Nicosie, 20-25 avril 1982).

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

— *De Genise 18eeuwse patriciërshuizen* (communication au colloque organisé par le *Werkgroep 18de eeuw*; Louvain, 6 mars 1982).

Michel GRAULICH

— *Les phases du jour dans l'idéologie mésoaméricaine* (communication présentée au colloque *Identité et idéologies, Pérou-Mexique*; Québec, Université Laval, 8-10 avril 1982).

— *Aspects mythiques des pérégrinations mexicains* (communication présentée au colloque *The native sources and the history of the Valley of Mexico*, du 44^e Congrès International des Américanistes; Manchester, 5-10 septembre 1982).

Paul HADERMANN

— *Nature et fonction de l'image en peinture* (communication au 10^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée; New York, Université, 22-29 août 1982).

— Présidence, à ce même congrès, des sections *Hermeticism in Poetry* et *Surrealism in International Context*, ainsi que d'une table-ronde sur *Frontiers of Surrealism*.

Michel HUGLO

— *Versus Rex Coeli* (en collab. avec Nancy Philipps; communication à la *Conference on Medieval and Renaissance Music*; Manchester, 15 août 1982).

— *Archétype ou répertoire originel?* (texte présenté à la table-ronde sur *L'Antiphonaire grégorien*, colloque du C.N.R.S. *Saint Grégoire le Grand*; Chantilly, 19 septembre 1982).

— *Le répons-graduel de la messe* (texte pour la table-ronde *Processus de dérivation des formes et des genres musicaux du rite chrétien*; Strasbourg, Congrès International de Musique, 1^{er} septembre 1982 - idem à la table-ronde de *Paléographie musicale*; Paris, I.R.H.T., 6-7 septembre 1982).

Victor-G. MARTINY

— Conduite des 4^e, 5^e et 6^e campagnes de restauration de la façade de la ferme (1769) de l'ancienne abbaye d'Heylissém à Hélecine (4-18 avril, 19-23 mai, 15-29 août 1982), avec l'aide des Jeunesses du Patrimoine architectural.

— Membre fondateur du Collège belge des experts architectes, créé au cours du Premier Congrès international des experts architectes (Marakech, 6-7 mars 1982).

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— Séjour d'étude au Laboratoire de recherche des Musées de France; décembre 1982.

— *Technique picturale des peintres flamands des XV^e et XVI^e siècles* (cours, 15 h.; Paris, Institut Français de Restauration des Œuvres d'Art).

Paul PHILIPPOT

— Mission d'expert auprès de la Galeria de arte nacional de Caracas, à l'invitation du Consejo nacional de la cultura du Vénézuéla, en vue de la création d'un Institut national de Restauration; 21-28 novembre 1982.

Georges RAEPSAET

— Membre fondateur et membre du comité du Centre d'Histoire et de Technologie Rurales (Treignes).

— Vice-président du Cercle archéologique et historique de Wavre.

— Administrateur du Centre National de Recherches Archéologiques en Belgique (Bruxelles).

— *Archéologie gréco-romaine et laboratoire* (leçon inaugurale de l'Institut Supérieur d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles, année académique 1982/1983).

Paul RASPÉ

— Secrétaire du congrès annuel de l'Association internationale des bibliothèques musicales (Bruxelles, Bibliothèque Royale, 4-9 juillet 1982); communication sur *Les collections iconographiques du Conservatoire royal de musique de Bruxelles*.

Philippe ROBERTS-JONES

— *Le marbre dans la sculpture contemporaine* (communication aux *Trois journées de l'industrie minérale*; Namur, château, 16-18 novembre 1981).

Roland TEFNIN

— *The Paradoxes of the Egyptian Portraiture* (communication au colloque sur *La statuaire égyptienne*; Londres, British Museum, 23-24 juin 1982).

— *Langage et image en Egypte pharaonique* (communication au colloque sur *Iconicité et déplacement*; Urbino, Centre international de Linguistique et de Sémiologie, juillet 1982).

— Direction de la 8^e campagne de fouilles sur les sites de Tell Abou Danné et Oum el-Marra (Syrie); septembre-octobre 1982.

Louis VANDENBERGHE

— *Nouvelles interprétations des reliefs rupestres sassanides* (communication aux XVII^e Journées des Orientalistes belges; Bruxelles, 28-31 mars 1979).

— Hagop Kevorkian visiting Lectureship in Ancient Iranian Art and Archaeology (1979) aux U.S.A. universités de Columbia U. New York, Pennsylvania, U. Philadelphia, Harvard U., Chicago U.

— *De oorsprong van de Achaemenidische kunst. Status quaestionis en problematiek* (communication au colloque *Cyrus de Grote en het ontstaan van het Achaemenidenrijk*; Groningen, Université, 29 mai 1981).

— *Achämenidisches Erbgut in der parthischen Kunst Irans* (communication au colloque *Archäologie, Kultur und Geschichte der Achämenidenzeit*; Göttingen, Universität, Seminar für Iranistik, 1981).

— *Relationship between archaeology and epigraphy in Parthian and Sassanid Periods in Iran* (communication au colloque *Middle Iranian Studies*; Louvain, 17-20 mai 1982).

— Directions des 14^e et 15^e campagnes de fouilles (automne 1978 et automne 1979) au Louristan, respectivement sur la nécropole de Gul Khanan Murdah et sur des nécropoles du district de Shirvan.

— Honorary Fellow (Hon. F.S.A.) de la « Society of Antiquaries of London ».

Henri VANHULST

— Président du colloque international *Roland de Lassus* et communication sur *Remarques sur quelques éditions de Lassus parues aux Pays-Bas* (Mons, 29 octobre 1982).

Annie VERBANCK-PIÉRARD

— *Artistes, images et société: les représentations d'Héraklès à l'époque du peintre d'Antiménès* (communication au colloque international sur *Les problèmes de l'image dans le monde méditerranéen classique*; Château de Lourmarin, Vaucluse-France, 2-3 septembre 1982).

Eugène WARMENBOL

— *Le Tell Abou Danné (Syrie du Nord) au Bronze Ancien (Fouilles 1980-1981)* (communication à la XXIX^e Rencontre Assyriologique Internationale; Londres, 5-9 juillet 1982).

IV. PRIX ISABELLE MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la troisième fois, en mai 1983. Il a couronné Patrick Meert pour son mémoire intitulé *Problèmes esthétiques de la laideur*.

V. RAYONNEMENT GREC. HOMMAGES À CHARLES DELVOYE

Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye, édités par Lydie HADERMANN-MISGUICH et Georges RAEPSAET, avec la collaboration de Guy CAMBIER. Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1982 ; un vol. 24 cm × 16, XVIII-528 p., 61 pl., 1 portrait, nombreuses fig. (U.L.B. FACULTÉ DE PHILOSOPHIE ET LETTRES, LXXXIII). Prix : 1.700 fr. b.

Le 27 mai 1982, on remettait à Charles Delvoye le fort volume d'hommages qui lui était offert à l'occasion de son soixante-cinquième anniversaire. S'il en est besoin, la lecture de la copieuse bibliographie de Charles Delvoye (p. 5-14) rappelle « l'éventail très large des intérêts scientifiques de cet humaniste moderne à l'exceptionnelle ouverture d'esprit ». Plutôt que de rassembler d'innombrables articles disparates, les éditeurs, L. Hadermann et G. Raepsaet (qui avaient fait appel à l'aide compétente et à la collaboration du très regretté Guy Cambier), ont opté pour un volume de *Mélanges* « à thème », dont le contenu homogène reflèterait un des intérêts majeurs de Charles Delvoye : le rayonnement et la permanence de la culture hellénique, depuis la préhistoire jusqu'à l'époque post-byzantine. Heureuse coïncidence, quelques mois plus tard, s'ouvrait Europolia 82, consacré à la Grèce, avec ses expositions et ses manifestations auxquelles Ch. Delvoye, comme d'autres professeurs de la section, prit une part importante.

Les quelque quarante-cinq contributions contenues dans ce beau volume sont d'une très haute tenue scientifique. En plus de nombreux savants étrangers (surtout français), on y trouve la signature de professeurs et de chercheurs de l'Université Libre de Bruxelles et, en particulier, de la section d'Histoire de l'Art et Archéologie (J. Bingen, R. Van Compernelle, G. Raepsaet, A. Verbanck, G. Donnay, J.-Ch. et J. Balty, A. Leroy-Molinghen, J. Michel, J.-M. Sansterre, M. de Waha, J. Blankoff, L. Hadermann). On s'en voudrait de ne pas saluer aussi la parfaite réussite des deux « portraits » de Charles Delvoye (l'un signé par Jean Bingen, l'autre dû aux talents de photographe de Marc Balty), réussite tellement rare dans les volumes de *Mélanges* où, souvent, figure — à côté d'une photographie académique, floue ou peu fidèle — une présentation qui tient plus de l'hagiographie ou du palmarès que du vrai portrait.

Alain DIERKENS

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

Prix de vente:

- | | | |
|--------------|--------|----------------------------------|
| — Par volume | 500 FB | |
| — Abonnement | 400 FB | (50 FB de port pour la Belgique) |
| — Etudiant | 400 FB | (100 FB de port pour l'étranger) |

Compte Crédit communal: 068-0716860-57

(Gérance - Annales - U.L.B.)

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

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

Protection

1. Droits d'auteur

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

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

2. Responsabilité

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

3. Localisation

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

Utilisation

4. Gratuité

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

5. Buts poursuivis

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

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

6. Citation

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

7. Liens profonds

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

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

Reproduction

8. Sous format électronique

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

9. Sur support papier

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

10. Références

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