

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Bruxelles : L'Université, 1984.

http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1984_000_06_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/>



VI
1984

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 □ Roland TEFNIN, *directeurs*. Catheline PÉRIER-D'ETEREN □ Georges RAEPSAET, *secrétaires de rédaction*. Françoise ROBERTS-JONES □ Charles DELVOYE □ Alain DIERKENS □ Pierre de MARET □ Michel de WAHA □ Michel GRAULICH □ Philippe ROBERTS-JONES, *membres*.

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.

DOMINIQUE BASTIN

A propos d'une scène de la vie quotidienne en
Egypte ancienne — la chasse au filet hexagonal, p. 5

MARC NOGARET

Les reliefs de Sennachérib au Cudi Dag à la lumière
de nouveaux documents, p. 15

M. RASSART-DEBERGH

Fouilles récentes aux Kellia
Leur apport à la connaissance de l'art copte, p. 23

MARINA PELTZER

Nouvelles données sur les racines de l'imagerie
populaire russe, p. 45

ERIC HENNAUT

Les buffets d'orgues brabançons du début
du XVII^e siècle, p. 51

MALOU HAINE

Les disciplines annexes de l'organologie, p. 65

LOUIS MARIN

Les mots et les choses dans la peinture, p. 69

THIERRY LENAIN

Le dernier tableau de Marcel Duchamp.
Du trompe-l'œil au regard désabusé, p. 87

Chronique archéologique du service des fouilles de la
Faculté de Philosophie et Lettres, p. 105

Chronique de la Section, p. 119

À PROPOS D'UNE SCÈNE DE LA VIE QUOTIDIENNE EN EGYPTE ANCIENNE : LA CHASSE AU FILET HEXAGONAL

DOMINIQUE BASTIN

A qui entreprend l'étude des scènes de la vie quotidienne de l'Égypte ancienne, deux difficultés majeures se présentent : la nature des documents disponibles et l'approche familière aux égyptologues¹. Approche qui, outre l'incohérence quant à la représentation spacio-temporelle souvent reprochée aux artistes égyptiens, provoque erreurs et confusions dans la description et l'analyse de l'image. Cette non-reconnaissance d'un langage spécifique à l'image égyptienne, dans le domaine privé plus encore que dans les domaines royaux et divins, nous a incité à entreprendre l'étude de l'une d'entre elles : la chasse au filet hexagonal².

La chasse au filet hexagonal, comme son nom l'indique, est une tenderie. C'est, en effet, la forme hexagonale que dessine au sol le piège qui est à l'origine de son appellation et qui la distingue des autres tenderies aux oiseaux : la chasse à la panthe et la chasse aux cailles³. Chasse au gibier d'eau, oies et canards principalement⁴, elle exige un dispositif complexe et assure une prise

¹ R. TEFNIN, *Image et histoire. Réflexions sur l'usage documentaire de l'image égyptienne*, in *Chronique d'Égypte*, LIV, n° 108, juillet 1979, pp. 218-244. R. TEFNIN, *Discours et iconicité dans l'art égyptien*, in *AHAA*, V, 1983, pp. 5-17. En outre, un nombre non négligeable de scènes ne nous sont connues que par des dessins, dessins dans lesquels certaines erreurs sont difficiles à déceler, car elles résultent des corrections que l'auteur a apportées suivant son mode perspectif d'appréhension du réel.

² Vandier, dans son étude systématique des différents thèmes des scènes de la vie quotidienne, y consacre quelque soixante-dix pages. Son importante documentation a constitué la première base de notre travail. J. VANDIER, *Manuel d'Archéologie égyptienne*, vol. V, *Bas-reliefs et peinture. Scènes de la vie quotidienne*, Paris, 1969, p. 320.

³ J. VANDIER, *op. cit.*, p. 307.

⁴ J. BOESSNECK, *Zur Gänsehaltung im alten Ägypten*, in *Festschrift der Wiener Tierärztlichen Monats*, Wien, 1960, pp. 192-206.



Fig. 1. Tombe de Nefermaât ; A. MEKHITARIAN, *La peinture égyptienne*, Genève, 1954, p. 23.

collective⁵. Cette action de chasse met aux prises deux groupes de participants privilégiés : chasseurs et chassés, et implique un déroulement dans le temps et un lieu adéquat.

Lors de l'apparition de cette scène dans plusieurs tombes de la nécropole de Meidoum⁶, sa structure est déjà posée. La tombe de Nefermaât⁷ (fig. 1) présente une tenderie parmi les plus intéressantes et les plus étonnantes tant par la technique utilisée que par l'image proposée. La paroi a été creusée à l'emplacement des figures. Les cavités ainsi aménagées ont été remplies de pâtes colorées⁸. L'image présentée est une des plus synthétiques. Tireurs, filet contenant des oiseaux et corde de traction occupent tout le champ de l'image. Se limitant aux éléments essentiels pour signifier la scène de chasse, elle en constituera le schéma de base.

Deux personnages, « agenouillés » en direction du filet, tirent sur la corde. Ils ont le buste légèrement penché vers l'arrière. C'est par cette légère rupture de la verticalité du personnage et la position des bras, suggestive de l'effort fourni, que l'Égyptien indique le mouvement. Les oiseleurs se chevauchent partiellement, seules leurs jambes se croisent (cf. *infra*, p. 13). Nous passons sans transition des tireurs au filet. Le piège se résume à sa forme hexagonale. Une division médiane ainsi que quatre perches sont indiquées. Il se présente sans aucun détail technique susceptible de nous renseigner sur son fonctionnement et sur les matériaux qui le composent. Il n'apparaît pas comme une « machine » dans sa complexité et sa puissance. On remarque peu d'oiseaux dans le piège. Nous constatons un chevauchement beaucoup plus important pour les animaux que pour les êtres humains. Les deux oies figurées au-dessous du piège ont une allure très différente : ce sont des oies domestiques. Résultat espéré de la chasse, elles ont l'attitude paisible des animaux de basse-cour. Cette scène comporte peu d'indications sur l'espace ambiant, flore ou faune des marais. Seuls les oiseaux nagent. Les quelques éléments de « paysage » sont en rapport avec les oies domestiques et non avec les marais qui abritent les canards sauvages⁹. La corde de traction est un axe important. Ses

⁵ Sur le mécanisme du piège : résumé et hypothèses : J. VANDIER, *op. cit.*, pp. 320-323. Ajoutons qu'une telle chasse se pratiquait encore en Ardenne il y a quelques dizaines d'années. Le piège hexagonal exposé au Musée de l'Ardenne nous a fourni d'utiles renseignements. Cf. PLAT-TAINTURIER, *Du griveleux du plateau... au vagnoli des vallées*, in Musée de l'Ardenne-Musée Rimbaud, Charleville-Mézières, juin 1969, p. 22. Après avoir construit nous-même différentes maquettes suivant les reconstitutions proposées, celle de Dunham nous paraît la plus efficace.

⁶ C'est dans la nécropole de Meidoum, datée de la IV^e dynastie, que se constitue ce que les égyptologues nomment le répertoire des scènes de la vie quotidienne.

⁷ Tombe de Nefermaât : W.M.F. PETRIE, *Medum*, Londres, 1892, p. 25. A. MEKHITARIAN, *La peinture égyptienne*, Genève, 1954, p. 23.

⁸ Cette technique s'inscrit dans un ensemble de recherches ; la IV^e dynastie dans ses débuts explore plusieurs voies simultanées : peinture, reliefs colorés et « mosaïque » de pâtes colorées. De profondes rainures creusent le calcaire à l'endroit où ces morceaux de pâte sont tombés. Cette technique ne sera plus reprise.

⁹ Dans l'art égyptien, nous n'avons pas de représentation de paysage, d'un espace unitaire au sens où nous l'entendons. Une tendance à une plus grande unification de l'espace représenté, perceptible à l'époque amarnienne, reste exceptionnelle.

aboutissants, petit billot (côté tireurs) et gros poteau (côté filet), marquent les limites de la scène. Elle se détache clairement sur toute chose.

Tout élément anecdotique est absent afin de ne présenter que ce qui est essentiel pour signifier l'action de chasse. Cette concision, particulière à Meïdoum, ne permettra aucune omission par la suite. Cette structure, même lorsque les éléments principaux seront noyés dans une profusion de détails, restera sensible et immuable.

La chasse au filet hexagonal connaît un développement particulier sous les V^e et VI^e dynasties. Les mastabas contiennent plusieurs chambres funéraires dont les parois sont décorées de reliefs peints. De grandes surfaces sont ainsi offertes aux artistes.

Dans le mastaba de Ankhmahor¹⁰ (fig. 2), la scène est double. Le nombre de tireurs augmente. Au registre inférieur, quatre hommes, debout, jambes écartées, ont le torse légèrement penché vers l'avant. Ils attendent le signal. Entre les personnages, l'artiste a représenté des buissons de plantes aquatiques butinés chacun par un énorme insecte soigneusement gravé. Ces verdure s'arrêtent à hauteur de la corde de traction afin de ne pas gêner le dessin des bras. Du matériel de chasse et des victuailles prennent place sur de petites lignes subsidiaires. Le guetteur dont nous imaginons aisément l'importance dans la réalité apparaît au centre de la scène. Sa figure, belle et souple, se déploie sur toute la hauteur du registre ; les doigts de chaque main en touchent les limites. Le personnage, agenouillé, se tourne vers ses compagnons qu'il avertit d'un signe de la main. Souvent lié par un chevauchement à l'écran, il forme l'élément charnière entre les deux parties de la scène¹¹.

Au registre supérieur, l'équipe est couchée dans un effort de traction sensible. Un écran de végétation dense sépare les tendeurs du filet. Les deux pièges sont identiques. Ils contiennent de nombreux oiseaux disposés en groupes symétriques ; corps et têtes s'opposent pour former de véritables bouquets. L'artiste a introduit de légères variantes afin d'obtenir un rythme riche et non une succession monotone. Au même registre, des oiseaux, ailes ouvertes, corps affaissé, donnent l'indication que les panneaux du filet se sont rabattus¹². Deux ramasseurs s'affairent, saisissent plusieurs oiseaux et les mettent en cage.

Le contexte aquatique est richement suggéré et envahit la partie réservée aux tendeurs. Echassiers et faune des marais apparaissent. Au registre inférieur, une oie couve ses œufs ; viennent ensuite deux ibis et un grand échassier. L'image s'enrichit de réalité, les références à l'espace ambiant se multiplient. Selon l'époque ou le lieu, le choix et le nombre des éléments représentés varieront.

¹⁰ Tombe de Ankhmahor : J. CAPART, *Une rue des tombeaux à Saqqarah*, Bruxelles, 1907, vol. I, p. 36. A. BADAWY, *The tomb of Nyhetep-Ptah at Giza and the tomb of Ankhmahor at Saqqara*, University of California Press, 1978, p. 11, fig. 33.

¹¹ Ce rôle de charnière est particulièrement sensible grâce au pivotement de la tête par rapport au corps qui, ainsi, enchaîne l'une et l'autre parties de la scène.

¹² Souvent, seul un oiseau « renversé », c'est-à-dire mort ou blessé, résume à lui seul cette idée.

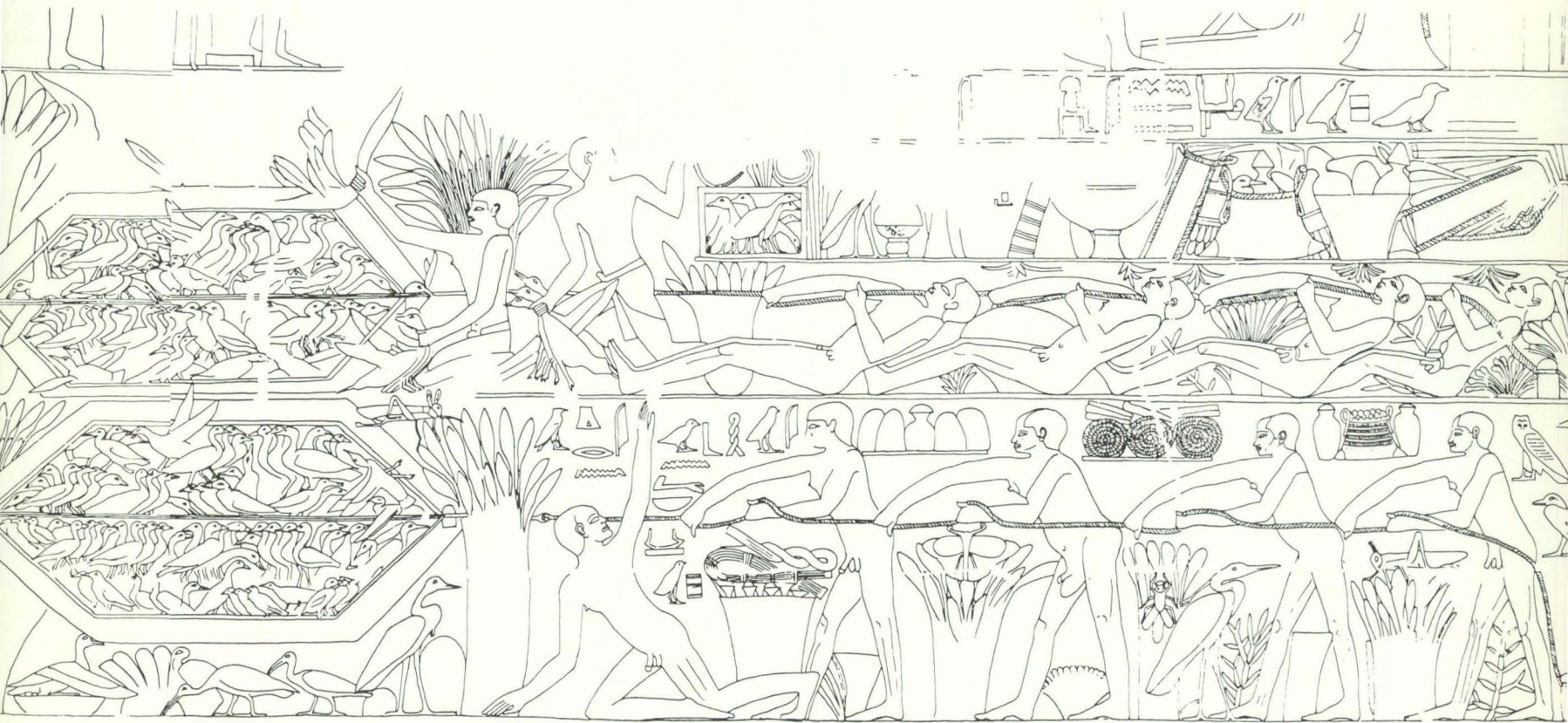


Fig. 2. Tombe de Ankhmahor.

(Cliché voir note 10)



Fig. 3. Tombe de Ouserhat

(Cl. D. Bastin)

Les oiseaux, participants aussi importants que les chasseurs, se divisent en trois groupes distincts et occupent des endroits précis¹³ : *dans*, *hors* et *sous* le filet. Ils ont des finalités différentes. Les oiseaux « nageant »¹⁴ dans le filet sont des victimes potentielles. Les oiseaux hors du filet peuvent également être des victimes potentielles ou rendre, au même titre que la végétation, le contexte aquatique dans lequel se déroule cette scène. Sous les angles de l'hexagone, les échassiers jouent le rôle d'appelants¹⁵ (fig. 3).

Les quelques illustrations présentées ici¹⁶ nous assurent que l'image que donne l'Égyptien de la scène de tenderie ne correspond en rien à l'image visuelle d'une chasse. L'image égyptienne s'organise en entités géométriques juxtaposées — construction particulièrement sensible dans l'Ancien Empire — qui, elles-mêmes, s'inscrivent dans un cadre géométrique de base : le registre, facteur organisateur de l'image et de la paroi¹⁷. Ce système harmonique se répand dans chaque élément. Les oiseleurs, liés par un chevauchement, forment une équipe homogène. Certes, une brusque traction devait entraîner désordre et mêlée. L'attachement à la ligne du registre, quel que soit le mouvement indiqué, les enchaîne à un même niveau, à une même hauteur¹⁸. L'image visuelle est ici remodelée par la préférence d'une composition ordonnée. Dans l'autre partie de la scène, les oiseaux sont disposés dans le filet en groupes symétriques et balancés. Leur position, leur nombre et leur taille ne correspondent pas à l'image réelle d'une foule d'oiseaux nageant dans une mare d'eau.

Le contexte aquatique peut être signifié par l'ovale. Ce signe d'eau pour une mare naturelle ne visualise pas une étendue d'eau réelle. Papyrus, lotus et faune des marais expriment, en l'absence de ce signe, la présence de ce même contexte. C'est habituellement le filet hexagonal qui le résume. Ses limites forment un cadre puissant dans et autour duquel les autres éléments s'organisent. La forme de la mare d'eau et la disposition de la végétation répondent au même système graphique.

Une action de chasse implique un déroulement dans le temps. Dans la réalité, différents moments sont à distinguer : *attente*, *signal*, *traction*, *ramassage*¹⁹. Vandier, suivi en cela par d'autres auteurs, a tenté de classer les

¹³ Tombe de Ouserhat, n° 56 de la nécropole thébaine. Photo de l'auteur. Soulignons la lisibilité qu'engendre ici la couleur. Cette tombe est caractéristique du style souple et gracieux de l'époque d'Amenophis II. A. MEKHITARIAN, *op. cit.*, p. 58.

¹⁴ Les oiseaux nagent dans une mare d'eau autour ou à proximité de laquelle est placé le filet.

¹⁵ L'échassier fait partie du matériel de chasse, comme l'indique son semblable, attaché au sol par la patte et représenté devant le troisième tireur (fig. 2).

¹⁶ Nous possédons près de cent quarante exemples de scènes de chasse au filet hexagonal, de l'Ancien Empire à la Basse Époque. Les quelques illustrations reproduites ici constituent donc un choix arbitraire et non représentatif de l'ensemble du matériel disponible.

¹⁷ Le fait d'isoler cette scène de l'ensemble dans lequel elle s'inscrit constitue une division arbitraire.

¹⁸ H. SCHÄFER, *Von Ägyptischer Kunst*, traduction et édition revue sous le titre *Principles of Egyptian Art*, Oxford, 1974, p. 16.

¹⁹ Nous ne tenons pas compte du montage et du démontage du piège, très rarement représentés.

scènes de chasse au filet hexagonal suivant le moment de l'action représenté. L'image représente-t-elle un moment particulier²⁰? La question est pertinente. Ce serait admettre une unité classique du temps qui n'est pas celle de l'Égypte ancienne²¹. Quoique souvent la juxtaposition de temps dans l'image égyptienne soit reconnue « théoriquement », on en trouve peu de traces dans la description et l'analyse de cette dernière. Une telle tentative nous semble donc vouée à l'échec. Si quelques scènes « doubles » réduisent ces combinaisons de temps, la formule dominante, quant à elle, résume dans son image les différentes phases successives de l'action. Il n'y a donc ni confusion ni contradiction entre les tireurs prêts à agir ou agissant et le résultat de l'action déjà présent dans la figure du ramasseur aux mains chargées d'oiseaux. De même, le reproche du manque de « liaison vraisemblable » entre les tireurs agissant et les oiseaux éternellement beaux et calmes n'a pas plus de sens. Désordre et panique ne sont que rarement exprimés.

L'attitude des personnages vise à la signification d'une action dans sa continuité. Prenons n'importe quelle action — *signal, traction, ramassage* — il est rare que l'Égyptien en représente le commencement ou l'achèvement²². Etroitement lié à son refus de narration, l'artiste choisit dans une action sa phase caractéristique²³. La représentation de l'action, par exemple dans la figure du guetteur, est souvent réduite à une pure indication. Sa seule présence est signe que le message est donné et bien réceptionné.

Au sein du registre, l'espace signifié change suivant les éléments par rapport auxquels on l'envisage. Air, terre, eau se juxtaposent et se superposent. Ce qui est sensé être l'étendue d'eau contenant oiseaux et lotus est rabattu à la verticale ; au-dessus d'elle, ce même espace devient air et contient des oiseaux dans leur envol ; au-dessous d'elle, il devient rive. Nous passons d'un espace à l'autre sans transition. C'est l'épreuve de cohérence logique qui nous fait interpréter chaque élément en considération du contexte²⁴ (fig. 4). Remarquons la différence de traitement de l'espace entre les deux parties de la scène. D'une part, les tireurs se détachent sur un fond uni, non identifié — exceptionnellement par quelques signes épars de végétation. D'autre part, un très riche contexte illustre la seconde moitié de la scène. Ce contexte est en étroite relation avec le filet ou le signe de l'eau — ovale ou hexagone — et non avec la ligne du registre qui ne doit pas être comprise comme déterminant un sol parti-

²⁰ R. TEFNIN, *op. cit.*, p. 221.

²¹ H. BRUNNER, *Zum Zeitbegriff der Ägypter*, Studium Generale, 1955, vol. 8, pp. 584-90. E. OTTO, *Altägyptische Zeitvorstellungen und Zeitbegriffe*, Die Welt als Geschichte, 1974, vol. 14, pp. 135-48.

²² La scène du mastaba de Ti est à ce titre une exception. Il est toutefois significatif que ce soit cette scène, chargée de nombreux éléments du réel et, à ce point de vue exceptionnelle, que la majorité des auteurs utilisent pour décrire la scène de chasse au filet hexagonal.

²³ C.A. GABALLA, *Narrative in Egyptian Art*, 1976, p. 5.

²⁴ E.H. GOMBRICH, *L'art et l'illusion*, Paris, 1971, pp. 298-299. Ainsi que nous l'explique Gombrich à propos d'un dessin de Steinberg : « Ce dessin nous rappelle fort opportunément que ce n'est pas l'espace lui-même qui se trouve représenté mais des objets connus dans des positions familières ».

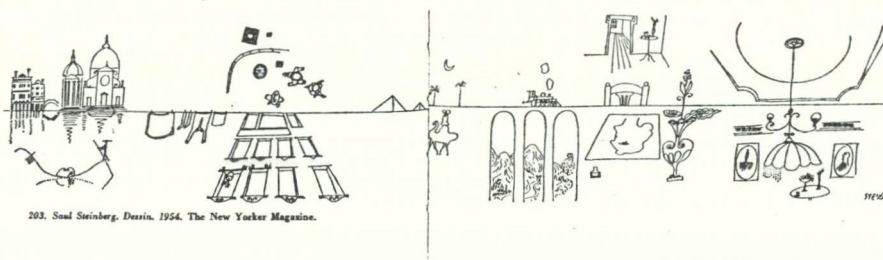


Fig. 4. Dessin de Steinberg ; E.H. GOMBRICH, *L'art et l'illusion*, Paris, 1971, p. 298, fig. 203.

culier. Cette ligne de base, utilisée pour ordonner les figures, est exploitée contre un espace illusionniste²⁵. Le fond de l'image n'est que le support des figures. Les chevauchements qui lient les personnages, les animaux et les objets entre eux s'entrelacent. L'Égyptien tresse sa composition afin de nier toute impression d'un avant et d'un arrière²⁶.

Le chevauchement des tireurs nous indique qu'ils se suivent directement dans l'espace réel²⁷. L'absence de chevauchement, par contre, indique une distance fictive et non réelle et apparaît entre les différents groupes significatifs : tireurs — guetteur/écran — filet et oiseaux. Le rendu « paratactique » des différents groupes provoque la juxtaposition d'espaces éloignés les uns des autres dans la réalité. Il en résulte une image très particulière dans sa notation des distances. Le guetteur n'est donc pas « trop proche » du filet pour que son rôle soit efficace ; ni le dernier tireur du petit billot. Ce dernier, destiné à recevoir l'excédent de corde après la traction, « devrait » gêner l'oiseleur dans sa manœuvre. Assurément, le rôle de limite du petit billot l'emporte sur son efficacité pratique.

De cette notation particulière de temps et d'espaces, distincts les uns des autres dans la réalité, résulte une image très caractéristique, souvent perçue négativement. Nombre d'auteurs ont fait intervenir dans leur description une concordance beaucoup trop étroite avec la réalité. Ils recherchent un espace unitaire, un déroulement dans le temps. Ils en font une narration. Or, l'art égyptien, par essence, n'est pas narratif²⁸. Le bilan de leur étude est souvent pour l'Égyptien celui de l'incohérence : « Les décorateurs ont donc la plupart du temps fait un mélange peu heureux d'éléments qu'il n'eût pas été pourtant difficile de porter à leur véritable place »²⁹. Soulignons cette remarque de Vandier : « C'est donc la solution illogique, celle qui, dans la réalité ne corres-

²⁵ H.A. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *Arrest and Movement, an Essay on Space and Time in the representational Art of the Ancient Near East*, New York, 1972, p. 38.

²⁶ H. SCHÄFER, *op. cit.*, p. 162.

²⁷ H. SCHÄFER, *op. cit.*, p. 171.

²⁸ R. TEFNIN, *Image, écriture, récit*, in AHAA II, 1980, pp. 7-24. H.A. GROENEWEGEN-FRANKFORT, *op. cit.*, p. 33.

²⁹ P. MONTET, *Les scènes de la vie privée dans les tombeaux égyptiens de l'Ancien Empire*, Strasbourg, 1925, pp. 48-49.

pondait à rien qui a fini par triompher »³⁰. Elle est inexacte et inopportune. L'omission est presque toujours volontaire chez l'Égyptien. L'artiste représente ce qui est essentiel pour la compréhension de l'action, non pour celle du mécanisme du piège. En outre, cette « solution » apparaît déjà à Meidoum, où ont été mis au jour les premiers exemples de chasse au filet hexagonal.

L'image égyptienne représente une idée, non pas un récit. Éléments et figures sont liés intellectuellement dans l'activité signifiée par l'image. Ces signes ont été retenus parce que leur puissance suggestive a été reconnue suffisante, qu'ils sont reconnaissables et reconnus. A l'intérieur de cette codification intense, on observe une grande liberté de disposition et de mise en valeur des différents éléments. Cette liberté, les artistes égyptiens l'ont utilisée avec beaucoup de virtuosité. De là, ce charme et ce pouvoir de persuasion que possède l'art égyptien.

³⁰ J. VANDIER, *op. cit.*, p. 383.

LES RELIEFS DE SENNACHÉRIB AU CUDI DAĞ À LA LUMIÈRE DE NOUVEAUX DOCUMENTS

MARC NOGARET

Le Cudi Dağ, situé aux confins méridionaux de la Turquie Orientale, est la montagne au sommet de laquelle, selon les traditions arabe et syriaque, échoua l'arche de Noé dont les « vestiges » furent d'ailleurs durant des siècles l'objet d'un pèlerinage annuel. A partir du milieu du XIX^e siècle, de rares voyageurs¹ attirèrent l'attention sur la sacralité de cet endroit, de même qu'ils signalèrent la présence de reliefs rupestres assyriens.

Les rois assyriens entreprirent, dans cette région du Haut-Tigre contiguë au royaume de l'Urartu, de victorieuses campagnes qui semblent cependant n'avoir été suivies que de courtes occupations au cours desquelles plusieurs d'entre eux firent sculpter leurs effigies dans les rochers². Celles-ci sont comparables aux œuvres des temples et des palais car elles ont probablement été réalisées par des sculpteurs qui accompagnaient le roi lors de ses campagnes. Mais bien souvent le mauvais état de conservation de ces reliefs ne permet plus d'apprécier leurs qualités esthétiques, conférant ainsi une valeur toute particulière à ceux qui faillent à cette règle.

¹ Cf. A.H. LAYARD, *Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon*, London, 1853, vol. III, p. 621; F.R. MAUNSELL, *Kurdistan*, dans : *The Geographical Journal*, vol. III, 1894, p. 87; H. RASSAM, *Asshur and the land of Nimrod*, New York, 1897, pp. 388, 389, et B. DICKSON, *Journeys in Kurdistan*, dans : *The Geographical Journal*, vol. XXXV, n° 4, 1910, p. 367.

² Plusieurs reliefs rupestres assyriens sculptés dans ces chaînes montagneuses du Taurus et du Zagros ont fait l'objet de récents travaux, voir : J.N. POSTGATE, *The Inscription of Tiglath-Pileser III At Mila Mergi*, dans : *Sumer*, vol. XXIX, 1973, pp. 47-60; A.K. GRAYSON and L.D. LEVINE, *The assyrian relief from Shikaf-i Gulgul*, dans : *Iranica Antiqua*, vol. XI, 1975, pp. 29-38; M. WÄFLER, *Das neuassyrische Felsrelief von Eğil*, dans : *Archäologischer Anzeiger*, 1976, pp. 290-305; J.E. READE, *Shikaf-i Gulgul: its date and symbolism*, dans : *Iranica Antiqua*, vol. XII, 1977, pp. 33-44; O.A. TAŞYÜREK, *Some New Assyrian Rock-Reliefs in Turkey*, dans : *Anatolian Studies*, vol. XXV, 1975, pp. 169-180; Id., *A Rock Relief of Shalmaneser III on the Euphrates*, dans : *Iraq*, vol. XLI, Part 1, 1979, pp. 47-53.

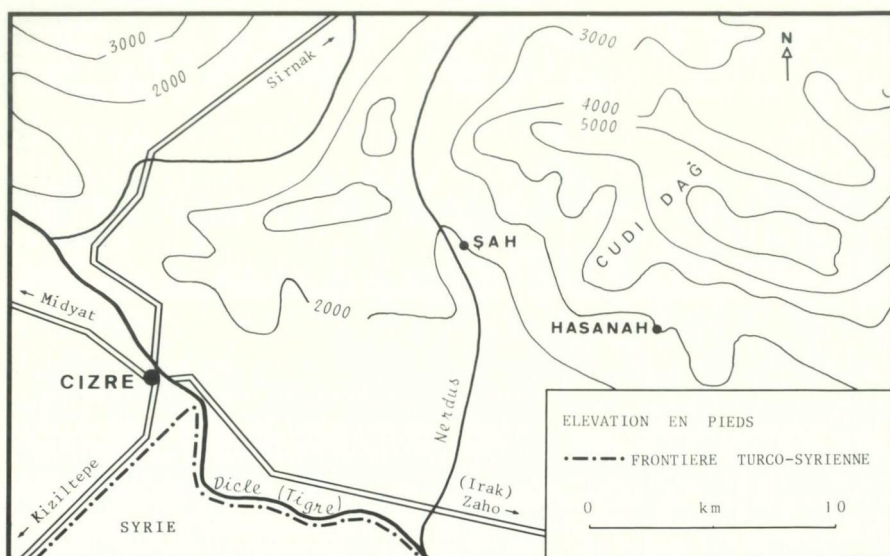


Fig. 1. Carte de la région du Cudi Dağ.

(Cl. Nogaret)

Au cours d'une mission en mai-juin 1983, le Cudi Dağ apparut, de par le nombre de reliefs, un terrain privilégié pour l'étude de l'art rupestre assyrien. L.W. King leur consacra une importante étude en 1913³, toutefois ses documents photographiques ne permettaient pas une approche stylistique. De plus, lors de mon séjour dans les villages kurdes situés au pied de la montagne, j'appris l'existence d'autres reliefs qui avaient échappé aux investigations de ce savant et qui étaient probablement ceux signalés par les voyageurs précédents. La découverte de l'un de ces reliefs⁴ est venue confirmer ces informations, mais les autres seraient sculptés beaucoup plus loin dans la montagne et les recherches sont restées infructueuses car elles ont présenté maintes difficultés.

Des six reliefs (plus deux ou trois panneaux inachevés ?) étudiés par L.W. King, cinq ont pu à nouveau être localisés, quatre dans la montagne surplombant le village de Şah et un près du village d'Hasanah (fig. 1). C'est ce groupe de reliefs qu'il m'a paru déjà intéressant de présenter sommairement en attendant une plus ample publication qui fera suite à la prochaine mission. Outre les reliefs qui restent à découvrir, un nombre important de vestiges archéologiques (restes de fortifications, tunnel et chambres rupestres) requièrent encore

³ L.W. KING, *Studies of some rock-sculptures and rock-inscriptions of Western Asia*, dans : *Proceedings of the Society of Biblical Archaeology*, vol. XXXV, 1913, pp. 66-94. On trouvera une synthèse de cette étude, accompagnée d'une bibliographie, dans le récent ouvrage de J. BÖRKER-KLÄHN, *Alt Vorderasiatische Bildstelen und vergleichbare Felsreliefs*, Baghdader Forschungen, Bd. 4, Mainz am Rhein, 1982, 2 vol., pp. 204, 205 et Pl. 180-185.

⁴ Pour ce relief, probablement d'époque antérieure, voir M. NOGARET, *Prospection au Cudi Dağ - Préliminaires*, dans : *Revue d'Assyriologie*, vol. LXXVIII, n° 2, 1984, à paraître.

Fig. 2. Vue du paysage prise à hauteur du relief III en direction du sud-ouest.
(Cl. Nogaret)



un examen minutieux, car il faut souligner l'absolue nécessité de replacer dans son contexte historique, topographique et archéologique tout relief rupestre quelle que soit d'ailleurs son époque⁵.

Grâce aux inscriptions figurant sur ces reliefs, L.W. King put les attribuer au roi Sennachérib (704-681 av. J.-C.), qui les fit exécuter lors de sa cinquième campagne en 697, et identifier ainsi le Cudi Dağ au mont Nipur des sources assyriennes⁶. Les inscriptions suivent toutes, avec peu de variantes, un schéma type : invocation des dieux, rébellion des sept principales villes du mont Nipur, installation d'un quartier général, difficultés à escalader la montagne, destruction des cités rebelles, commémoration des campagnes et malédiction contre ceux qui détruiront ces figures.

Traits communs aux cinq reliefs :

Ils ont été sculptés en bas relief dans des niches d'une profondeur variant

⁵ L'intérêt de cette orientation s'est confirmé à la suite de travaux que j'ai pu effectuer dans cette région du Haut-Tigre, sur des reliefs rupestres postérieurs à l'époque assyrienne, voir M. NOGARET, *Quelques problèmes archéologiques et topographiques dans la région de Maiyāfārikīn*, dans : *Revue des Etudes Arméniennes*, vol. XVIII, 1984, pp. 395-417.

⁶ S. PARPOLA, *Neo-Assyrian Toponyms*, *Alter Orient und Altes Testament*, Bd. 6, 1970, p. 268.



3|4
5|6



Fig. 3. Relief I de Sennachérib (704-681) à Şah.

Fig. 4. Relief II de Sennachérib (704-681) à Şah.

Fig. 5. Relief IV de Sennachérib (704-681) à Şah.

Fig. 6. Relief VII de Sennachérib (704-681)
à Hasanah.

(Clichés Nogaret)



Fig. 7. Détail du relief IV.

(Cl. Nogaret)

de cinq à quarante centimètres⁷. Le roi pose un acte d'adoration en levant l'avant-bras droit, les doigts fermés excepté l'index qui est tendu vers les représentations symboliques des dieux, aujourd'hui presque entièrement disparues ; celles-ci étaient gravées, selon L.W. King⁸, de telle sorte qu'Assur soit toujours le premier face au roi, suivi de Sin, Samaš, Adad, Ninurta et Ishtar. Dans la main gauche, il tient un sceptre à la partie supérieure globulaire. Sa tiare est surmontée d'un petit cône et au bord inférieur sont attachées deux longues bandes de tissu qui retombent sur le dos⁹. La barbe, atteignant la poitrine, est rendue par une forme trapézoïdale, de même que la masse de cheveux reposant sur l'épaule. Les pieds sont toujours représentés de profil et leur longueur respective diffère.

⁷ Dans l'étude de l'art assyrien, on distingue généralement les niches quadrangulaires destinées à recevoir plusieurs figures, de celles cintrées dans la partie supérieure, n'en contenant qu'une (cf. M. WÄFLER, *op. cit.*, p. 304). Les reliefs de Sennachérib au Cudi Dağ semblent faire défaut à cette règle car leurs encadrements tendent vers une forme rectangulaire.

⁸ L.W. KING, *op. cit.*, pp. 73-76. La présence de ces symboles sur le relief III était déjà incertaine à l'époque de L.W. King et sur le relief V il y aurait une représentation différente du symbole d'Ishtar (pour une explication de cette différence, voir J.E. READE, *op. cit.*, p. 38). Une synthèse de la question traitant de la représentation symbolique des dieux a été réalisée par U. SEIDL, *J öttersymbole und -attribute*, dans : *Reallexikon der Assyriologie* III, pp. 483-490.

⁹ On trouvera une étude détaillée de ce type de coiffe dans B. HRHOUDA, *Die Kulturgeschichte des assyrischen Flachbildes*, Bonn, 1965, pp. 43, 44 et Taf. 5, 6.

Détail des reliefs¹⁰ :

Relief I (fig. 3)

C'est le premier relief de Sennachérib que l'on rencontre après avoir quitté le village de Şah et s'être dirigé vers l'est dans la montagne. Son mauvais état de conservation rend quasi imperceptible tout détail ; seule une silhouette se détache sur la partie gauche de la paroi rocheuse, orientée au sud. Cette figure est à rapprocher de celle d'Hasanah (voir infra) et doit être différenciée, de par son attitude et son habillement, des trois autres situées plus haut dans la montagne. Le roi (hauteur 175 cm), tourné vers la droite, est vêtu d'une longue tunique ornée d'un galon frangé dans le bas ; l'épaule et l'avant-bras droits paraissent être recouverts d'un châle. La tiare, la barbe et les cheveux sont, d'après leurs contours, conformes à la description donnée ci-dessus.

Relief II (fig. 4)

La figure (hauteur ± 170 cm) est placée à droite dans la niche et, bien que la paroi rocheuse orientée au nord ait subi de fortes altérations, on perçoit encore de nombreux détails ; la tête a particulièrement bien résisté au temps, laissant même entrevoir l'expression figée du visage. Celui-ci est dans la tradition typiquement orientale de par ses lèvres charnues, ses paupières en bourrelets, sa moustache et sa barbe imposante, faite d'une alternance de boucles et de longues mèches¹¹. Les cheveux dépassent de la tiare sur le front, tandis que quatre rangées de grosses boucles s'alignent sur l'épaule. La tiare est divisée en cinq bandes horizontales et celle du bas, plus large vers l'avant, est décorée de deux rosettes ; ce même motif orne le bracelet porté au poignet droit. On ne peut définir le modèle exact du vêtement, mais on perçoit encore les bords frangés d'un (ou de deux) grand châle, retenu à la taille par une ceinture et porté par-dessus la longue tunique à courtes manches. Une bande de tissu ou de cuir, dont l'ornementation a disparu, passe sur l'épaule droite et continue en biais sur la poitrine. La grande différence par rapport au relief précédent, outre un plus riche habillement, réside dans le passage de la représentation de profil, excepté pour le visage, les bras et les pieds, à celle de trois-quarts. Ce changement est peut-être lié à la rotation de 180° qui obligeait à renoncer à la représentation de profil si l'on voulait garder toute l'importance au geste du bras droit.

Relief III

Il ne subsiste plus aujourd'hui de ce relief qu'une silhouette à peine discernable ; cette situation est d'autant plus déplorable qu'au début du siècle, son

¹⁰ Afin de faciliter la consultation de la publication de L.W. King, et des nombreuses autres s'y référant, j'ai conservé provisoirement la même numérotation des reliefs. N'ayant constaté aucune différence significative avec les dimensions fournies par L.W. King (excepté pour le relief VII d'Hasanah), celles-ci ne sont pas détaillées ici.

¹¹ Pour une analyse détaillée du traitement des cheveux et de la barbe à l'époque néo-assyrienne, voir : T.A. MADHLOOM, *The Chronology of Neo-Assyrian Art*, London, 1970, pp. 83 sq.

état de conservation paraissait encore très satisfaisant¹². Ce relief, orienté au nord-est, a été sculpté dans la paroi d'un étroit passage (50 à 70 cm de large) entre les rochers. La figure royale (hauteur 166 cm) s'étend sur presque toute la hauteur du panneau et est légèrement décentrée vers la gauche ; elle semble dans la même attitude que celle du relief II.

Relief IV (fig. 5 et 7)

La situation, la description et les mesures fournies par L.W. King¹³ permettent d'affirmer que nous sommes en présence de son quatrième relief bien que la photographie proposée par ce savant ne corresponde pas aux miennes ; celle-ci illustrerait peut-être son cinquième relief dont on ne possède aucune reproduction et que je n'ai pu encore localiser de même que les reliefs VI et VIII restés inachevés(?). Je pense donc proposer ici les premiers documents photographiques de ce quatrième relief.

Sculpté le plus haut dans la montagne, sa situation est particulièrement impressionnante. La niche, peu régulière et orientée au nord, est envahie par des lichens dans la partie inférieure qui empêchent de définir le type exact du vêtement. L'attitude peut être comparée à celle du relief II, mais le bras tenant le sceptre est ici enveloppé dans un châle. On distingue le motif en carrés concentriques qui orne la bande portée en bandoulière. Le visage a particulièrement bien résisté au temps et l'on se réjouira d'autant plus de l'apport de ce nouveau document iconographique à l'art néo-assyrien, qu'il témoigne d'une haute qualité plastique. Il est rare en effet de sentir encore sur un relief rupestre une présence charnelle comme celle qui apparaît au travers du modelé de la pommette, du fin rendu des lèvres esquissant un léger sourire et du nez arrondi aux ailes gonflées. La représentation de l'œil entouré de bourrelets se rejoignant presque à l'arête du nez, est plus conventionnelle. L'agencement de la barbe et des cheveux paraît moins élaboré qu'au relief II, mais les détails du traitement des boucles sont à peine discernables.

Relief VII (fig. 6)

Ce relief est situé dans le Cudi Dağ à quarante minutes du village chrétien d'Hasanah et à quelque dix kilomètres à l'est de celui de Şah. Ses dimensions sont les suivantes :

Niche : profondeur = \pm 25 cm
 hauteur = 175 cm
 largeur = 122 cm

Roi : hauteur = 173 cm

La figure, dont la partie supérieure est fort effacée, regarde vers la droite et est au centre de la niche orientée au sud-est. Le roi est vêtu d'une longue tunique à manches courtes se terminant par un galon frangé dans le bas (cf. le relief I) ; il porte à la taille une ceinture incisée de petits traits obliques et parallèles.

¹² L.W. KING, *op. cit.*, Pl. IX fig. 5.

¹³ *Ibid.*, p. 80, Pl. IX fig. 6 et Pl. X fig. 7.

L. W. King attira l'attention sur le fait que ces reliefs se trouvaient dans des endroits cachés afin de les protéger d'une destruction éventuelle de la part d'une population à laquelle était réservé un sort peu enviable lors de ces invasions assyriennes. Cette théorie n'est cependant pas fondée car les parois rocheuses ne semblent pas avoir été spécialement choisies pour dissimuler ces reliefs. Dans le cas extrême du relief III, taillé dans un étroit passage entre deux rochers, celui-ci a même dû rester aisément perceptible pour des personnes habituées à ce paysage montagneux. Le plus élevé des quatre reliefs de Şah (relief IV) est à moins de deux heures d'escalade du village, et celui d'Hasanah est à moins de quarante minutes. Les vestiges archéologiques situés dans les environs laissent supposer une longue occupation remontant sans doute à l'époque assyrienne¹⁴ et il est évident que la population locale a connu l'existence de ces reliefs depuis leur réalisation. De plus, si les sculpteurs redoutaient une destruction, nul doute qu'ils auraient taillé ces reliefs sur des parois rocheuses, hors de portée de la main.

S'il est tentant de répondre aux nombreuses questions soulevées par cette première approche, cette étape de la recherche ne peut cependant précéder celle plus ardue de l'analyse détaillée et objective du matériel. Celle-ci est d'autant plus difficile à réaliser dans le cas des œuvres rupestres historiques que l'on constate très peu d'évolution depuis le XIX^e siècle dans les méthodes d'investigations spécifiques¹⁵ qu'il conviendrait pourtant de leur appliquer.

Une recherche responsable devrait également se fixer comme objectif prioritaire la conservation des documents. Les prochaines générations de scientifiques risquent en effet de juger très sévèrement notre travail centré trop souvent sur l'élaboration de théories préconçues pendant que disparaît un précieux et indispensable matériel pour les recherches à venir. Cette réflexion s'impose avec force dans le cas des reliefs du Cudi Dağ car leur dégradation progressive s'est considérablement accélérée au cours de ces dernières décades au point de craindre leur totale disparition si aucune mesure ne vient enrayer ce processus.

¹⁴ Nous savons en effet d'après les sources assyriennes qu'il se trouvait aux pieds du mont Nipur de nombreuses cités ; le village actuel de Şah a ainsi été identifié à Uşhu par E. FORRER (*Die Provinzeinteilung des assyrischen Reiches*, Leipzig, 1920, p. 37) et à Tumurru par A. T. OLMSTEAD (*History of Assyria*, New York and London, 1923, p. 314). Ces identifications paraissent néanmoins insuffisamment établies ; seule parmi les cités du mont Nipur, Ezana (S. PARPOLA, *op. cit.*, p. 127) rappelle le village d'Hasanah situé au pied du Cudi Dağ, mais la toponymie est, à elle seule, très insuffisante pour identifier un site.

¹⁵ Parmi celles-ci citons : l'examen macroscopique du support rocheux qui devrait augmenter nos connaissances sur les techniques et les outils utilisés pour sculpter ces reliefs rupestres et la photographie en lumière tangentielle qui devrait considérablement améliorer la perception des détails. L'analyse d'échantillons provenant de la surface rocheuse permettrait de définir les types d'altérations physico-chimiques ou microbiologiques responsables de la dégradation de ces œuvres rupestres. L'application de ces méthodes d'approche constitue précisément l'un des objectifs de mes prochaines recherches.

FOUILLES RÉCENTES AUX KELLIA LEUR APPORT À LA CONNAISSANCE DE L'ART COPTE

M. RASSART-DEBERGH

La région maréotique (fig. 1), au Sud d'Alexandrie, constitua l'un des creusets du monachisme égyptien primitif.

Fouilles et sondages menés au début de ce siècle confirmèrent très rapidement l'intérêt de la zone. Un survol rapide des principales initiatives le prouve. Dès 1904, E. Breccia, alors directeur du musée gréco-romain d'Alexandrie, inscrit à son programme une série de prospections dans le désert occidental¹ : d'abord des sondages à la recherche des établissements de Saint-Ménas², puis

¹ E. BRECCIA, *Le Musée Gréco-Romain d'Alexandrie 1925-1931*, Bergame, 1932 (rééd. anast., Rome, 1970), sp. *Fouilles et trouvailles*, 9. *Mariout*, pp. 53-60.

² *Ibidem*, pp. 53-54. Faute de crédit, il doit s'effacer « devant la mission de l'ex-Monseigneur Kaufmann » (p. 53). Dès lors, les fouilles à Saint-Ménas seront l'œuvre des missions allemandes. Cf. C.M. KAUFMANN, *Die Ausgrabung der Menas-Heiligtümer in der Mareotiswüste*, Le Caire, 1906-8 ; ID., *Der Menastempel und die Heiligtümer von Karm Abu Mina in der Mariutwüste: Ein Führer durch die Ausgrabungen der Frankfurter Expedition*, Francfort, 1909 ; ID., *Die Menasstadt und das National-Heiligtum der altchristlichen Aegypter in der Westalexandrinischen Wüste, Ausgrabungen der Frankfurter Expedition am Karm Abu Mina 1905-1907*, Leipzig, 1910 ; ID., *Die heilige Stadt der Wüste. Unsere Entdeckungen, Grabungen und Funde in der altchristlichen Menasstadt weiteren Kreisen in Wort und Bild geschildert*, Kempten, 1921.

Après une interruption assez longue, les fouilles ont repris. On verra P. GROSSMANN, « *Abou Mena* ». *Grabungen von 1961 bis 1969* dans *Annales du Service des Antiquités d'Égypte*, 61, 1973, pp. 37-48.

Les campagnes ultérieures ont fait l'objet de rapports réguliers : cf. les articles que leur ont consacrés GROSSMANN, MULLER-MENER et SCHLAGER dans les *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Abteilung Kairo*, 26, 1970 et suivants. En outre, les principales découvertes sont résumées dans les chroniques de J. Leclant : J. LECLANT, *Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan* dans *Orientalia*, Rome, depuis le volume 45, 1976.

Jusqu'à présent, on n'a guère trouvé sur ce site de peintures.

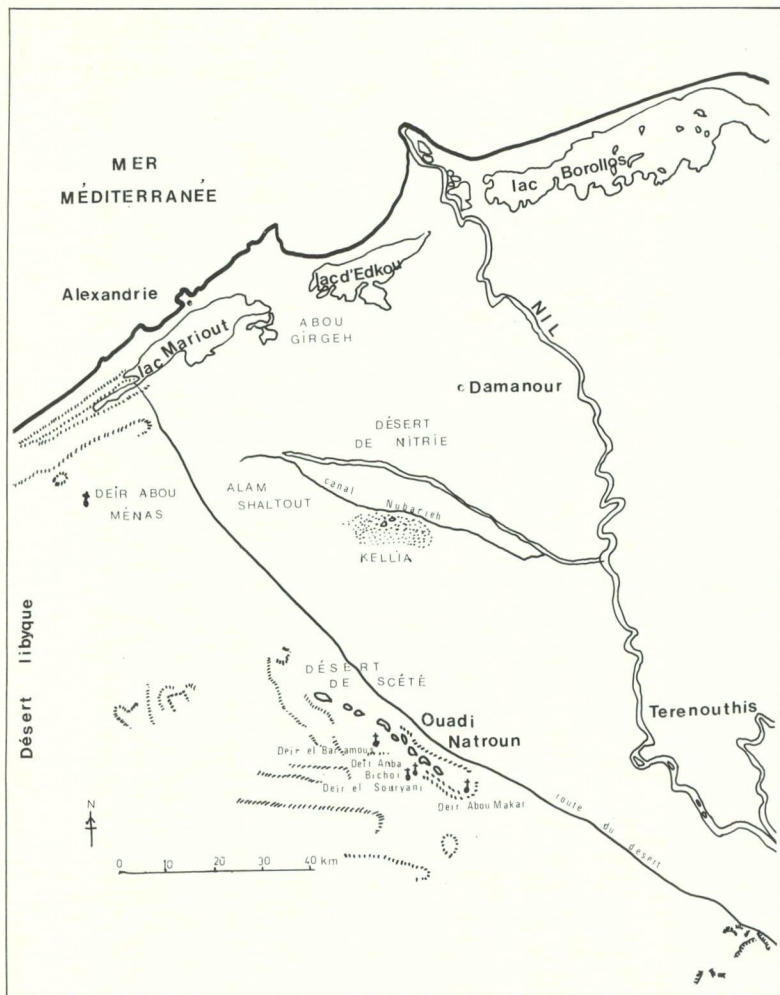


Fig. 1. Carte de la région maréotique (d'après *Kellia I*, Kom 219, pl. I).

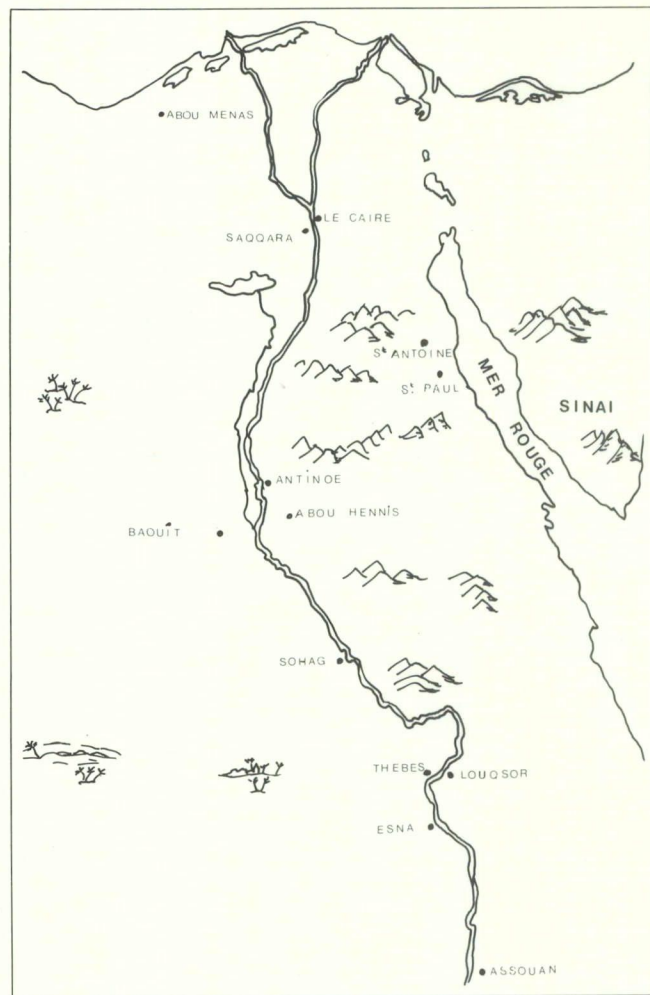


Fig. 2. Carte d'Égypte avec les principaux sites cités (d'après K. WESSEL, *L'art copte*, 1964, p. 242).

à Abou Girgeh³, enfin, près de Qouçoûr er-Roubâi'yât⁴.

Ces dernières recherches seront poursuivies, un peu plus tard, par A. De Cosson qui mettra au jour un ermitage⁵. Au même moment, H.C. Evelyn White entreprend sa monumentale étude des couvents du Ouadi Natrun⁶, dont quatre sont toujours habités, tandis que le prince Omar Tousson découvre quelques vestiges de couvents abandonnés⁷, et qu'A. Adriani fouille à Alam Shaltout⁸.

Ces travaux ne font que confirmer les données des sources anciennes⁹ qui rapportent, en effet, l'extrême richesse en vocations religieuses de ces lieux, la retraite au désert de saints hommes à la recherche d'une plus grande spiritualité. Elles mentionnent comme principaux milieux anachorétiques trois grands centres unis par d'étroites relations : Scété, Nitrie et les Kellia. Toutefois, la localisation exacte de chacun d'eux a suscité bien des discussions. On savait par les Apophthegmes des Pères du désert que les Kellia se trouvaient entre les deux autres établissements. A l'origine, quelques moines s'étaient retirés dans les déserts de Nitrie et de Scété. Au cours des années, le nombre des solitaires

³ E. BRECCIA, *Rapport sur la marche du Service du Musée en 1912*, Alexandrie, 1912, pp. 3-14; ID., *Le Musée* (cité n. 1), p. 56; M. RASSART-DEBERGH, *Peintures coptes de la région maréotique: Abou Girgeh et Alam Shaltout dans Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves*, 26, Bruxelles, 1982, pp. 91-107.

⁴ E. BRECCIA, *Le Musée* (cité n. 1), pp. 54-56: ... « en plein désert, en face du Canal Nubarieh entre le km. 36-37, à deux km. environ au sud du dit Canal. Il s'agit d'un groupe de petites élévations sablonneuses à la surface desquelles on remarque quelques tessons et souvent des briques cuites. Ces élévations se rattachent à la série de monticules qui, aux environs du km. 40 du canal Nubarieh, se dirigent vers le nord-ouest et qui sont connues sous la dénomination de Kosur Roubayat. Les noms Isa et Roubayat semblent révéler une persistance de la tradition en ce qui concerne le caractère chrétien de la localité ». ... Il entreprend la fouille d'une chambre « rectangulaire, les parois nord et sud mesurant 2 m. 98, les parois est et ouest 3,28 chacune... Dans la paroi du fond de la niche Est, on voit une croix peinte en rouge... l'enduit se détache et tombe avec une extrême facilité. ... la paroi ouest... était recouverte, en partie au moins de peintures. Elles ne sont pas à fresque mais, si je ne me trompe, à gouache... Au centre de la paroi, au-dessus d'une proéminence conique flanquée de deux gros bouquets de fleurs... se dresse une surface rectangulaire... A droite et à gauche d'un bois formé surtout par des arbres qui rappellent les cyprès, deux gazelles sont en train de brouter les feuilles des arbres... ». J'ai tenu à citer ici cette première découverte trop souvent oubliée dans les études postérieures, et je reproduis (fig. 5) le dessin publié par Breccia (p. 55) de cette première peinture des Kellia.

⁵ A. DE COSSON, *El-Barnugi* dans *Bulletin de la Société Royale d'Alexandrie*, 30, Alexandrie, 1937, pp. 113-116; ID., *The Desert City of el Mûna* dans *Bulletin de la Société Royale d'Alexandrie*, 31, Alexandrie, 1937, pp. 247-253.

⁶ H.C. EVELYN WHITE, *The Monasteries of the Wâdi 'n Natrûn* (3 vol.), New York, 1926-1933.

⁷ Prince Omar TOUSSOUN, « *Cellia* » et ses couvents dans *Mémoires de la Société Royale d'Archéologie d'Alexandrie*, VII, 1, Alexandrie, 1935.

⁸ A. ADRIANI, *Edifice chrétien à Alam Shaltout* dans *Annales du Musée Gréco-Romain (1935-1939)*, Alexandrie, 1940, pp. 151-158; M. RASSART-DEBERGH, *Peintures coptes de la région maréotique* (cité n. 3), sp. pp. 103-107.

⁹ De ces sources nombreuses, on retiendra essentiellement les *Apophthegmata Patrum*, l'*Historia Monachorum in Aegypto* (et notamment la version latine du texte grec qu'en a donnée Rufin), l'*Historia Lausiaca* de Pallade et les *Conlationes* de Cassien. Une excellente approche en a été donnée par A. GUILLAUMONT, *Le site des « Cellia » (Basse-Egypte)* dans *Revue Archéologique*, II, Paris, juillet-septembre 1964, pp. 43-50 et dans *Kellia I, Kom 219*, pp. 1-15.

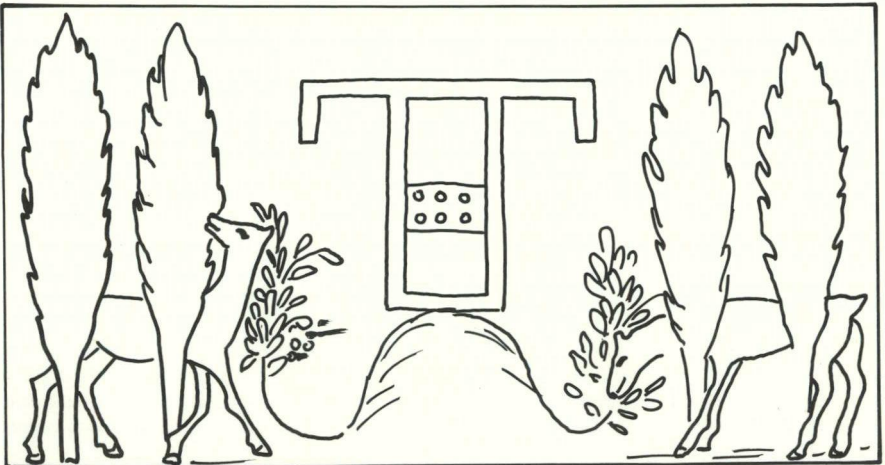
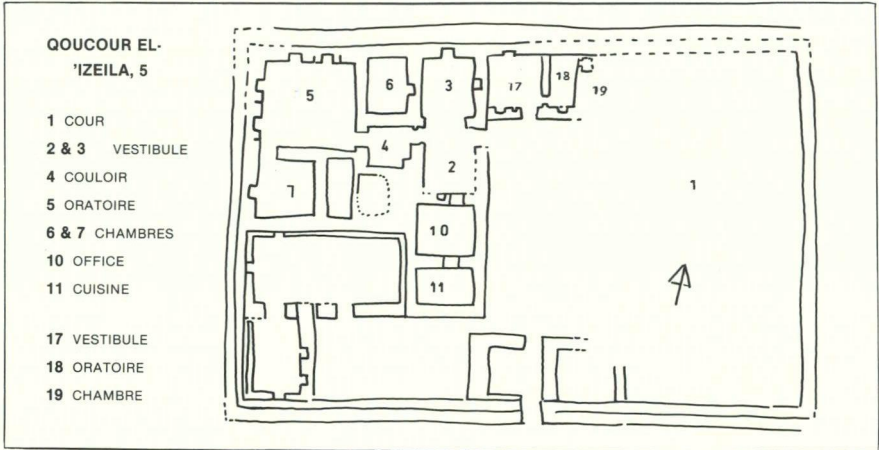
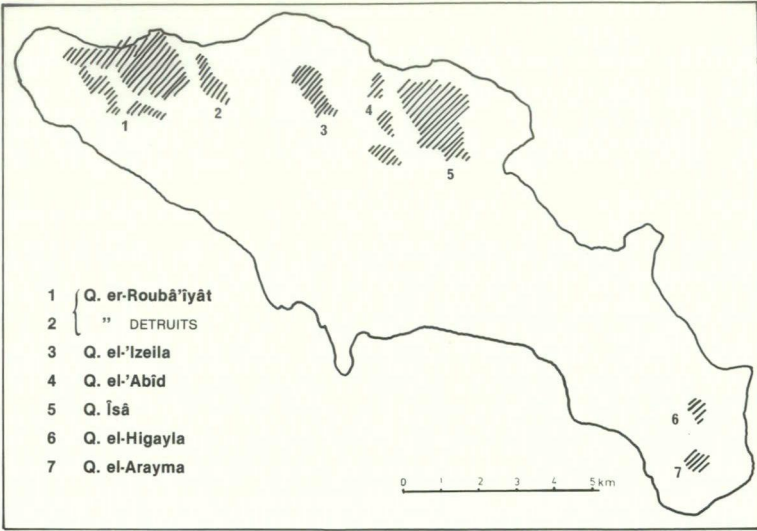


Fig. 3. Kellia, plan du site, avec indication des groupes de monastères ou Qouçour (d'après *Kellia, Recherches II*, p. 232).

Fig. 4. Kellia, plan d'un monastère ou *ri* (d'après *Kellia, Survey 1981*, II, pl. VI, p. 41).

Fig. 5. Kellia, Qouçour er-Roubâ'iyât, peinture aujourd'hui perdue (d'après BRECCIA, *Le Musée*, p. 55).

s'accrut et leur mode de vie changea ; le monachisme remplaça l'anachorétisme. Mais alors, — aux yeux des plus rigoristes du moins, — le recueillement et le calme des premiers temps avaient disparu. Deux anciens fondateurs de monastères, Antoine et Amoun, décidèrent de réserver une zone entre Nitrie et Scété aux moines déjà formés capables et désireux d'affronter une vie plus dure dans la solitude et le silence¹⁰.

Ainsi naquirent les « cellules », ou Kellia, à l'origine tellement éloignées les unes des autres que les moines ne pouvaient se voir ou se parler. Mais, à nouveau, les habitations se multiplièrent : lorsqu'au XI^e s., l'endroit fut définitivement abandonné, elles pullulaient, comme allaient le montrer les découvertes de ces vingt dernières années.

Les premiers pas avaient été franchis par E. Breccia, nous l'avons rappelé, mais nulle part il ne cite nommément les Kellia¹¹. Evelyn White s'attaqua à l'identification des divers centres, prouvant que les couvents du Ouadi Natrun et ceux de Scété mentionnés par les textes ne faisaient qu'un, et suggérant que les Kellia étaient sans doute l'ensemble connu par les sources arabes sous le nom d'El Mouna¹². Et A. De Cosson signalait que ce lieu était peut-être celui où il avait fouillé, près des Qouçouër er-Roubâ'yât¹³. Mais on oublia ces suggestions¹⁴.

Après une pause de près de trente ans, — à laquelle ne furent pas étrangères la seconde Guerre Mondiale et les mutations que connut ensuite l'Égypte, — dans le cadre de ses recherches sur Evagre le Pontique qui vécut et mourut aux « cellules », Antoine Guillaumont revit l'ensemble des sources, relut la plupart des rapports de fouilles, situant sur une carte l'emplacement présumé des Kellia : au Sud du Canal Noubarieh, au lieu dit El Mouna qui comprend

¹⁰ Pour la critique des sources relatives à la fondation des Kellia, on verra *Kellia I, Kom 219*, pp. 2-3.

Antoine n'est autre que le fondateur de l'érémisme ; sa vie et ses œuvres furent maintes fois relatées. Amoun s'était retiré au désert de Nitrie et Macaire le Grand dans celui de Scété. Tous trois entretenaient d'excellentes relations entre eux (cf. *Historia Monachorum in Aegypto*, éd. critique du texte grec par A. J. FESTUGIERE, Bruxelles, 1961 = *Subsidia Hagiographica*, n° 34, ch. XX (Περὶ τῶν ἐν τῇ Νιτρίας), XXI (Περὶ Μακαρίου) et XXII (Περὶ Ἀμοῦν), pp. 120-130. DE LACY O'LEARY, *The Saints of Egypt*, Londres-New York, 1937 (rééd. anast., Amsterdam, 1974), s.v. *Amoun*, pp. 71-72 ; *Antony the Great*, pp. 76-79 ; *Macarius the Great*, pp. 182-184.

¹¹ Il indique en effet : « Evidemment nous avons ici les restes d'un ou de plusieurs monastères ou coenobia dont, d'après la tradition, la région désertique à l'ouest d'Alexandrie, de Mariout à Wadi Natroun, a été peuplée à partir du III^e siècle » (E. BRECCIA, *Le Musée* (cité n. 1), p. 56).

¹² H.C. EVELYN WHITE, *Monasteries* (cité n. 6), II, *The History of Nitria and of Scetis*, New York, 1932, pp. 17-24.

¹³ A. DE COSSON, *The Desert City* (cité n. 5), pp. 247-253.

¹⁴ Les identifications qui situaient Nitrie et Scété dans l'actuel Ouadi Natroun, proposées par Amélineau (E. AMÉLINEAU, *La géographie de l'Égypte à l'époque copte*, Paris, 1893, pp. 433-52) et Butler (A.J. BUTLER, *The Ancient Coptic Churches*, Oxford, 1884 (rééd. anast., *ibidem*, 1970), ch. VII, *The Monasteries of the Natrun Valley in the Libyan Desert*, pp. 286-340), s'imposèrent. On oublia les travaux de Breccia, Evelyn White et De Cosson ; ainsi Dom Leclercq reprit-il tout naturellement les propositions de Butler dans son article sur le cénobitisme (cf. LECLERCQ dans *D.A.C.L.*, II, Paris, 1910, col. 3124).

plusieurs grands ensembles de monticules de sable (ou *koms*). Ces groupes ont nom Qouçoûr el-'Izeila, Qouçoûr er-Roubâi'yât, Qouçoûr el-'Abîd, Qouçoûr 'Îsâ...¹⁵ (fig. 3).

En mars 1964, une équipe franco-suisse se rendit sur place afin de confirmer cette hypothèse¹⁶. Toute la région, en effet, regorge de *koms*. Cependant, à Qouçoûr er-Roubâi'yât, aucune des collines que De Cosson projetait de fouiller en 1937 ne subsistait : partout constructions et cultures. Les circonstances historiques, économiques et démographiques avaient en effet obligé le gouvernement égyptien à multiplier la surface des terres cultivables et à sédentariser des Bédouins dans cette portion du désert. Il fallait agir au plus vite. Le Service des Antiquités de l'Égypte donna le feu vert à deux missions, l'une française, l'autre suisse, qui se partagèrent l'étendue à fouiller : dès 1965, des cellules surgirent des sables¹⁷. Mais les guerres (des Six Jours et du Kippour) ralentirent les recherches, quand elles ne les arrêtaient pas. La région devint et resta zone militaire. Et lorsque les travaux purent enfin reprendre normalement, on constata qu'une voie de chemin de fer reliant le Caire à Alexandrie, en cours de construction, passait en plein à travers les Kellia et que cultures et villages gagnaient chaque jour du terrain. En septembre 1980, à l'occasion du II^e Congrès International d'Études Coptes qui se tint à Rome, Rodolphe Kasser, professeur à l'Université de Genève, lança un appel en vue de former une équipe internationale au programme d'action précis. Un petit fascicule établissant le plan des campagnes successives fut publié et le groupe international constitué¹⁸. Trois campagnes ont été jusqu'ici menées à bien. Compte tenu de l'énorme surface à fouiller (± 20 km sur 10), du manque de temps et des limites budgétaires, il fut décidé de ne mener en 1981 et 1982 que des « Surveys »¹⁹. La première année, l'effort se concentra sur les Qouçoûr el-'Izeila, la seconde sur les Qouçoûr er-Roubâi'yât. On procéda à un relevé topographique systématique établi au moyen de méthodes géophysiques et par photographies aériennes (emploi d'un ballon captif, d'un cerf-volant, d'un parachute ascensionnel)²⁰.

¹⁵ On a repris les noms figurant sur la carte du *Survey of Egypt* : cf. A. GUILLAUMONT, *Le site des « Kellia »* (cité n. 9) ; *Kellia, Recherches I*, pp. 17-23.

¹⁶ La première mission de reconnaissance était composée, par ordre alphabétique, de Fr. Daumas, A. Guillaumont, H. et J. Jacquet, R. Kasser.

¹⁷ F. DAUMAS, *Rapport sur les travaux scientifiques de l'I.F.A.O. durant l'année 1964-1965* dans *C.R.A.I.*, Paris, 1965, pp. 383-390, sp. pp. 384-390 ; A. GUILLAUMONT, *Premières fouilles au site des Kellia (Basse-Egypte)*, dans *ibidem*, pp. 218-225 ; *Kellia I, Kom 219*.

¹⁸ Le groupe comprend, outre des chercheurs suisses, des Allemands, une Belge, des Égyptiens, des Français, des Italiens, des Polonais, une Yougoslave. *EK 8184. Projet International de Sauvetage Scientifique des Kellia* par la Mission Suisse d'Archéologie Copte de l'Université de Genève, Genève, 1980.

¹⁹ *Ibidem*. Le rapport de la campagne de 1981 est sorti de presse en 1983 : *Kellia, Survey 1981*. Les rapports pour 1982 et 1983 feront l'objet d'une publication commune. En outre, deux volumes consacrés, l'un aux inscriptions retrouvées au cours des trois campagnes, l'autre aux peintures découvertes en 1982 et 1983 sont en cours d'élaboration ; le premier sera rédigé par Jan Partyka, le second par M. Rassart-Debergh.

²⁰ J.-M. ALES et D. TALAGA, *La photo aérienne sans avion* dans *Archéologia*, n° 179, Dijon, juin 1983, pp. 52-58.

Un écrêtage des *koms* permet alors de vérifier la validité des informations livrées par la lecture des documents ainsi obtenus. A cette analyse horizontale s'ajouta, en 1981 et 1982, une analyse verticale chaque fois que la compréhension du plan l'imposait²¹.

Bien qu'en général les fouilleurs ne descendirent guère au-delà de 30 à 50 cm, des peintures commencèrent à apparaître. Leur intérêt allait influencer le cours des recherches : il fut décidé de vider complètement un monastère en 1983, à côté de sondages en quelques points précis²².

L'architecture

Il est trop tôt encore pour établir de façon définitive le schéma évolutif de l'architecture des cellules²³ et pour préciser les conditions géographiques, économiques et historiques qui sont à la base de leur développement ; du moins peut-on en esquisser les grandes lignes.

La cellule primitive servait de relais aux moines allant de Scété à Nitrie, de retraite à l'ermite qui recherchait une complète solitude. De dimensions réduites, elle était partiellement creusée dans le sol, avec la partie haute des murs et les voûtes en briques crues. Au V^e s., elle comportait au moins un vestibule, une chambre, un oratoire, une réserve et des pièces d'accueil. Lorsque l'ermite avait attiré à lui quelque disciple, l'élève installait ses appartements contre ceux de son maître (salle de séjour, salle de prière, vestibule) ; parfois la cuisine était commune (fig. 4). Chaque ensemble était suffisamment distant des autres pour respecter la solitude de chacun. Les moines ne se rassemblaient que lors des offices dominicaux.

Petit à petit, cet habitat au départ modeste s'amplifia (les pièces se sont multipliées, agrandies, transformées au fur et à mesure que le nombre des disciples augmentait) et devint, — comme le note très justement R. Kasser, — un populeux ensemble d'agglomérations monastiques dont les ruines accumulées et juxtaposées étonnent l'archéologue moderne²⁴.

La céramique

La céramique découverte en 1964 a été étudiée de manière exhaustive par M. Egloff, les trouvailles postérieures publiées dans les derniers rapports²⁵ tendent à confirmer et affiner ses remarques.

Quelque 466 types s'échelonnant du IV^e au VIII^e s., ont été recensés. Les tessons, plus rarement des vases entiers, proviennent essentiellement des cuis-

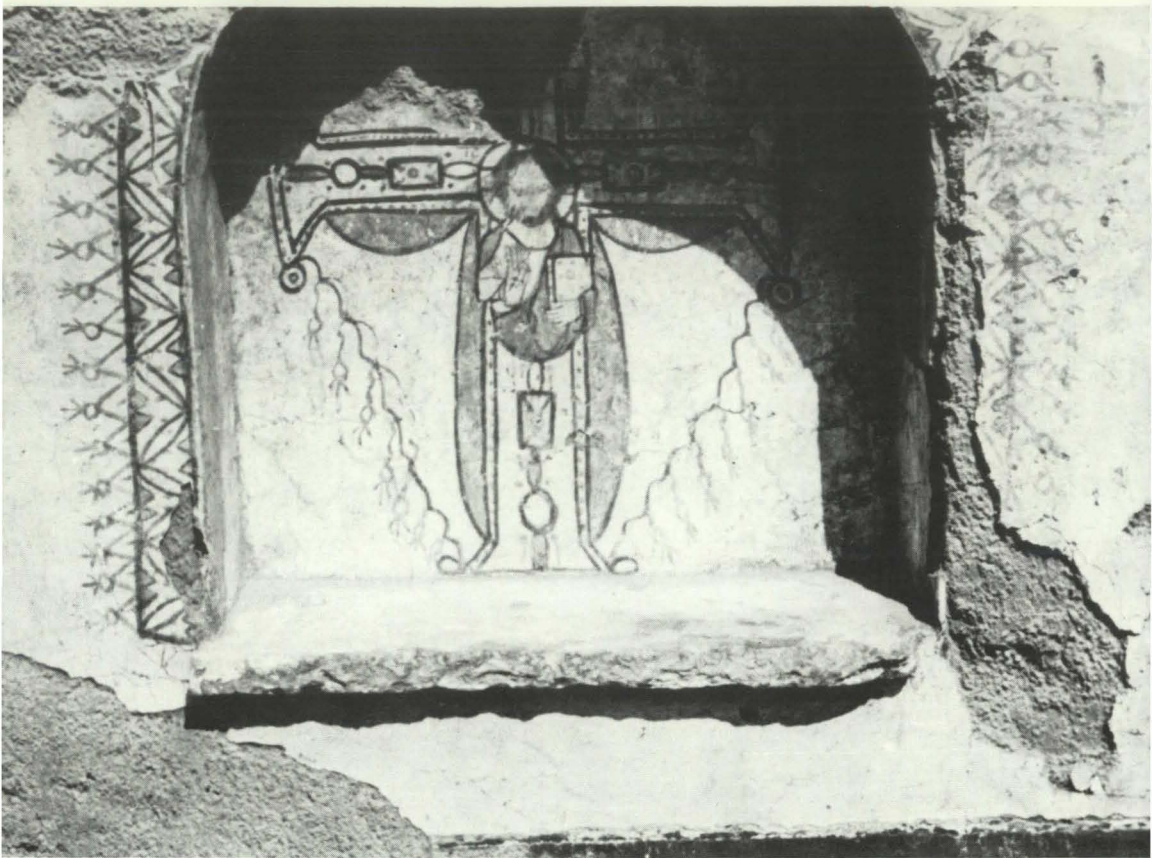
²¹ *Supra*, n. 18 et 19.

²² Ainsi, à Qouçoûr er-Roubâ'iyât, le *ri* (ou monastère) 306, qui fait l'objet d'une monographie publiée dans le rapport 1982/83.

²³ Chaque rapport comporte maintes constatations concernant l'architecture et son évolution. Mais aucune synthèse globale n'a pu encore être établie.

²⁴ R. KASSER, *Fouilles suisses aux Kellia. Passé, présent et futur* dans *The Future of Coptic Studies*, Leyde, 1978, pp. 209-219.

²⁵ *Kellia, Recherches III* ; F. BONNET, *Poteries, verres et monnaies* dans *Kellia, Survey 1981*, I, pp. 423-480.



a. Kellia, Qouçoûr er-Roubâ'iyât, kom 219, chambre XII. Le Christ et la croix (d'après *Kellia I, Kom 219*, pl. XXIX, c).



b. Kellia, Qouçoûr er-Roubâ'iyât, kom 219, chambre XXXIV. Saint Ménas (d'après *Kellia I, Kom 219*, pl. 23 e).



a. Faras (Nubie), cathédrale.
Théophanie nubienne (d'après
MICHAŁOWSKI, *Faras*, pl. 87).



b. Baouît, chapelle 20, niche orientale.
Maiestas Domini et Vierge parmi les
Apôtres (d'après MASPERO, *Baouît II*,
pl. XXXI, b).

nes, des fosses à détrit et des « sanctuaires ». Il s'agit avant tout d'objets utilitaires : jarres, amphores, vases à rafraîchir l'eau, pichets, flacons, plats, lampes, mais aussi de récipients à usage culturel : ampoules à eulogie²⁶, brûle-parfums, patères.

Les décors plastiques obtenus par modelage, grattage, impression, excision... sont fréquents : ce sont essentiellement des rubans ondulés, boudins ajourés, rainures, cannelures, et même des masques grotesques. Les motifs peints sont moins fréquents, souvent stéréotypés ; on relève des formes géométriques, des rinceaux, palmes et boutons de lotus, des oiseaux et des poissons, parfois des figures humaines.

A côté d'exemplaires produits dans la Vallée du Nil (spécialement au couvent voisin de Saint-Ménas, mais aussi aux Kellia même où des indices invitent à penser que des ateliers ont pu exister), apparaissent des importations, surtout de Chypre et d'Afrique du Nord. On ne pourra négliger cette constatation lorsque l'on cherchera à préciser les rapports économiques et autres qui unissaient le site copte aux régions voisines, plus ou moins proches.

Les inscriptions

Elles sont extrêmement précieuses et font l'objet d'études approfondies²⁷. Il s'agit en général d'invocations ou d'épithames et d'autres textes funéraires. Elles apportent et apporteront assurément maintes informations sur la vie des moines. On y trouve parfois l'un ou l'autre élément chronologique (mention d'un haut personnage par exemple), dont l'importance n'est pas à démontrer²⁸.

Les éléments sculptés

Lorsque les chrétiens s'installent en un lieu où subsistent en plus ou moins bon état de conservation des édifices d'époque pharaonique ou gréco-romaine, ils les occupent ou bien n'hésitent pas à en réutiliser les pierres, et surtout les éléments architectoniques, colonnes, chapiteaux, stèles... C'est que marbre, basalte, granit, porphyre et albâtre sont des produits de luxe, chers et

²⁶ Elles représentent surtout saint Ménas ; cf. C. METZGER, *Les ampoules à eulogie du Musée du Louvre*, Paris, 1981 = *Notes et Documents des Musées de France*, 3, plus spécialement pp. 9-16.

²⁷ Jusqu'en 1981, les principales inscriptions ont été publiées au fur et à mesure dans les différents rapports (cf. *Kellia I, Kom 219* ; *Kellia, Recherches I* ; *Kellia, Recherches II*). Pour la suite, on consultera les *Rapports préliminaires* de R.G. COQUIN, et Jan PARTYKA dans *Kellia, Survey 1981*, I, pp. 524-525. Cf. aussi *supra* n. 19.

²⁸ Je reproduis ici partiellement une note encore inédite de mon collègue Jan Partyka : « La langue de la majorité de ces inscriptions est en bohairique... Les informations qu'elles fournissent sont multiples. La majorité des inscriptions est constituée par celles qui commémorent les moines défunts... D'autres sont de courtes prières, des invocations à la Croix, aux saints... Il y a aussi des notes de lecture... A côté d'écritures soignées, où on reconnaît la main experte du scribe, d'un calligraphe ou d'un écrivain professionnel, il y a, parfois sur le même mur, des écritures malhabiles tracées par des moines sachant à peine reconnaître la forme des lettres qu'ils voulaient former. ... Ces textes sont peints sur les murs avec de l'ocre rouge, — à l'aide d'un calame ou d'un pinceau, — tracés avec du charbon de bois, ou bien grattés avec un objet pointu ».

peu courants, surtout en Basse-Egypte, dont le remploi se justifie tout naturellement. En l'absence de matériaux à employer, la sculpture se fait rare. Aussi est-il intéressant de constater aux Kellia la présence de colonnes en marbre et en granit, meules, stèle en granit vert, colonnes et chapiteaux en marbre, ainsi que d'une stèle inscrite pharaonique tardive dont l'envers anépigraphe a servi de dalle²⁹. On ignore pour le moment à quel(s) monument(s) tout proche(s), mais non encore découvert(s), ces dépouilles ont pu être arrachées, ou de quel site plus éloigné, et à quel prix, on a dû les transporter.

Les peintures

Le mode de décoration auquel on recourut le plus généralement aux Kellia est sans conteste la peinture.

On joue d'ailleurs sur les effets des lignes et des couleurs pour évoquer ces pierres que les moines pouvaient difficilement se procurer³⁰. Ainsi, si on ne connaît jusqu'ici aucune mosaïque de pavement, du moins les sols sont-ils recouverts d'enduit rose sur lequel peut se détacher un « tapis » rouge foncé, orné de dessins géométriques et floraux^{31a} (Pl. III, b) et même parfois de symboles. A la fin de la dernière campagne, fut mis au jour un « tapis » ovale où une frise de volutes entoure un poisson et une tête féminine (sans doute une Isis de type tardif)^{31b}.

La brique modelée, puis stuquée est peinte de nuclei, de stries ou d'obliques qui rappellent le marbre des colonnes cannelées (Pl. V, a) ou torsadées. Quelques souples feuilles d'acanthé brossées à larges traits simulent des chapiteaux « sculptés » (Pl. III, a). Parfois, au bas des murs, un assemblage de motifs géométriques évoque des tableaux en marqueterie de marbres de couleur, fréquents dans l'art du Bas-Empire³². Cet emploi de la peinture pour imiter la pierre constitue une technique qui trouve ses origines dans l'art hellénistico-romain où les exemples abondent, en Egypte, en Grèce, en Italie et ailleurs dans l'Empire³³.

Le décor peint des murs est plus ou moins élaboré³⁴.

²⁹ Par exemple, *Kellia, Recherches I*, pp. 20-23, figg. 6-15.

³⁰ Tout comme à Saqqara et à Baouît, les pierres paraissent réservées à des édifices particuliers comme les églises. Dans les cellules des moines, on se contente d'imiter ces pierres grâce à la peinture.

^{31a} M. RASSART-DEBERGH, *Décors dans Kellia, Survey 1981*, I, pp. 481-523, sp. p. 494 et II, pl. CLXXXIX.

^{31b} Documents inédits, qui sont repris dans le corpus des peintures (cf. n. 19).

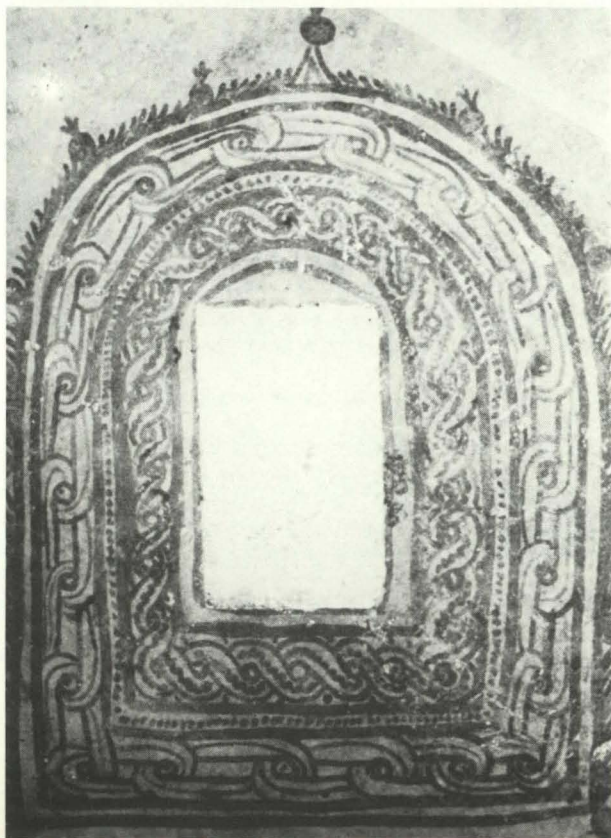
³² M. RASSART-DEBERGH, *Décors dans Kellia, Survey 1981*, I, pp. 516, II, pll. CLXIX et CLXVIII (51 et 63).

³³ M. RASSART-DEBERGH, *Quelques aspects de la peinture copte de Saqqara et ses antécédents* dans les actes du *II International Congress of Coptic Studies, Rome, 22-26 September 1980*, sous presse; EAD., *Survivances de l'hellénistico-romain dans la peinture copte (antérieure au X^e s.)* dans les actes du *First International Congress on Greek and Arabic Studies, Athens, 19-24 June 1983 = Graeco-Arabica II*, Athènes, 1983, pp. 227-247.

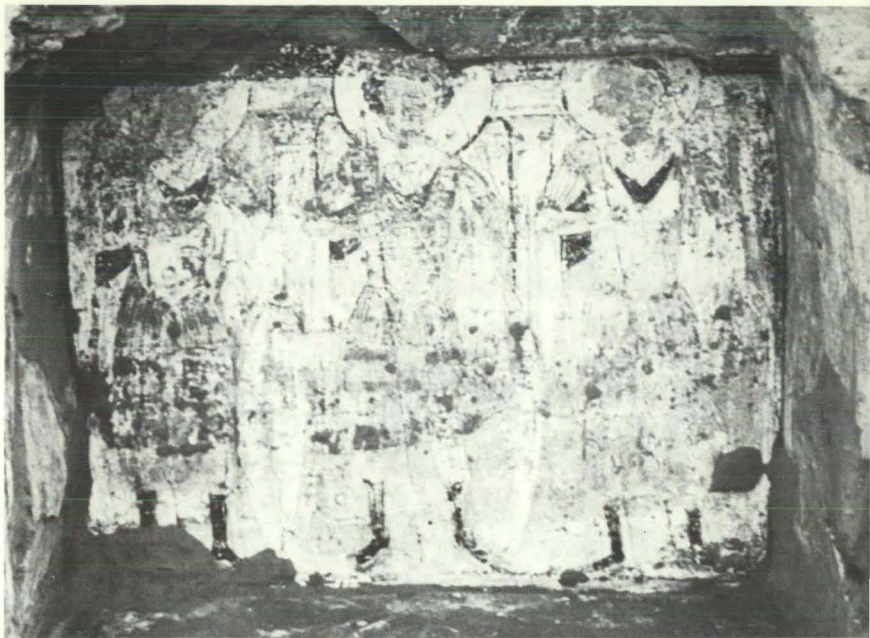
³⁴ Nombre de documents présentés ici sont encore inédits. Je dois à l'amabilité du professeur R. Kasser de pouvoir tracer ici cet essai de synthèse, et de faire connaître rapidement les principales trouvailles des campagnes 81-83.



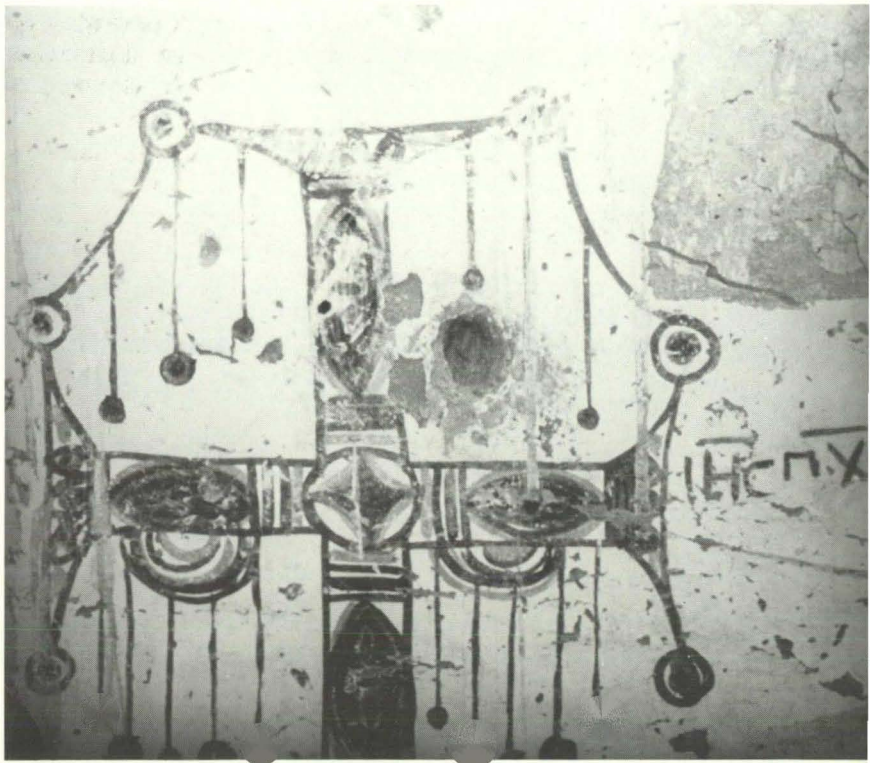
b. Kellia, Qouçoûr er-Roubâ'iyât,
« basilique » (*kom* 227, salle 46).
Tapis de sol avec motifs géométriques
et floraux.



a. Kellia, Qouçoûr er-Roubâ'iyât,
kom 249, oratoire 15, N.-O.,
arc diaphragme entre 15 et 17.
Pampre dans un canthare, colonnes et
chapiteaux peints imitant des éléments
sculptés.



a. Kellia,
Qouçoûr
el-'Izeila,
kom 14,
salle 15.
Saints
militaires.



b. Kellia,
Qouçoûr
er-Roubâ'iyât,
kom 201,
oratoire 15,
paroi sud.
Croix avec
guirlandes.

Dans les cas les plus simples, la partie inférieure formant soubassement est recouverte d'une couche unie de rouge pompéien surmontée d'une ligne blanche ou rouge brun, ou rehaussée d'une frise monochrome rouge foncé qui suit la courbe des ouvertures, portes et niches et souligne les angles des pièces (Pl. V, a et b). Cette frise peut prendre l'aspect d'une tresse à deux ou trois brins, à œillets, à boucle ronde ou carrée, de torsades, de nattes, de « clés de sol », de rameaux feuillus, de triangles séparés par un élément végétal. Le motif de triangles, à première vue dépouillé, n'en est pas moins varié ; ici, il affecte la forme de gradin (dans les angles des murs, par exemple), ou est sommé d'un ovale, là, l'image est réservée et, en son centre, se dessinent des fleurs élégantes. La régularité et la sûreté du trait font penser à des peintures exécutées au pochoir³⁵.

Disséminée sur les parois, se trouve une faune variée, imaginaire (monstres et chimères) ou réelle (chevaux avec ou sans cavalier, girafes, chameaux, cervidés, lièvres, lions, poissons, oiseaux) (figg. 5-7). On reconnaît, au sein de la gent ailée, à côté de perroquets et de perdrix, des paons et des colombes, — symboles de résurrection et de renouveau pour les premiers, du Saint-Esprit et de la vie simple et paisible pour les seconds. Parfois, ils s'affrontent autour d'une croix et leur nom double leur image³⁶.

Autour des niches, des portes et des fenêtres, à l'intérieur des arcs, les végétaux apparaissent nombreux et diversifiés. Un des motifs les plus habituels est une plante mi-réelle, mi-fantastique, aux longues feuilles étroites, d'un vert foncé, d'où surgissent parfois des boutons pourpres (Pl. V, a et b). A côté de cactus et de succulentes, de grenades, voire de pastèques, jaillissent les élégantes volutes des acanthes et des pampres de vigne dont les rinceaux alertes et les lourdes grappes sombres naissent parfois de canthares or à rehauts jaune foncé³⁷ (Pl. III, a).

Un peu partout, sur les murs comme dans les niches, seuls ou associés à d'autres motifs (en tout premier lieu à la croix), dessinés schématiquement à larges traits ou au contraire peints avec un grand luxe de détails, figurent des bateaux de tous types et de toutes dimensions. Ce sujet décoratif, dans la plupart des cas, a toutefois pu revêtir une signification eschatologique, spécialement lorsqu'il orne la niche orientale de l'oratoire. Un texte d'Athanase, en effet, rappelle que le vaisseau symbolise la Foi, le pilote et les matelots, le Christ aidé par les prêtres, les passagers, le Peuple des Chrétiens ; quant au grand mât, c'est la Croix³⁸.

³⁵ M. RASSART-DEBERGH, *Décors dans Kellia, Survey 1981*, I, p. 517 et II, pl. CLXXV-CLXXVI.

³⁶ *Ibidem*, I, p. 517 et II, pl. CLXXVII, CLXXXIV, CLXXXV.

³⁷ *Ibidem*, II, pl. CLXXIV ; de magnifiques canthares ont été trouvés en 1982 et 1983 (photo inédite, pl. III, a).

³⁸ *Ibidem*, I, p. 516 et II, pl. CLXXVIII-CLXXIX ; *Kellia, Recherches II*, pp. 140-143. Pour le texte d'Athanase, cf. E. A. W. BUDGE, *Coptic Homilies in the Dialect of Upper Egypt*, Oxford, 1910, pp. 88-89. Rappelons aussi les dernières lignes de l'*Apophthegme* 41 : « si un vent violent s'oppose à nous, étendons la croix à la place de la voile... » (M. CHAÏNE, *Le manuscrit de la version copte en dialecte sahidique des « Apophthegmata Patrum »*, Le Caire, 1960 = *Bibliothèque d'Etudes Coptes*, VI, p. 92).

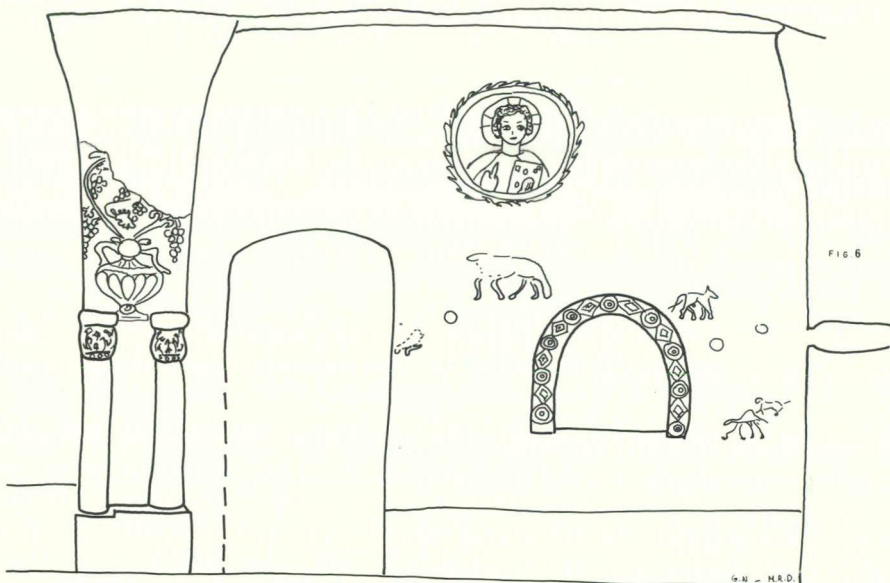


FIG 6

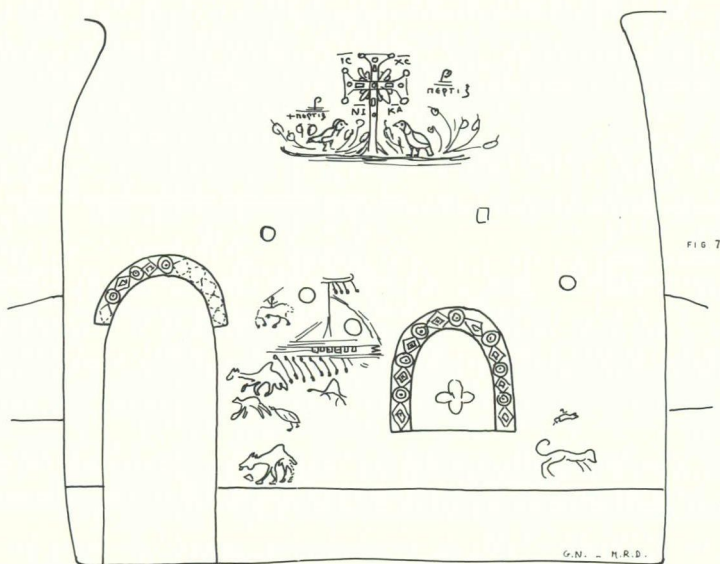


FIG 7

Fig. 6. Kellia, Qouçoûr er-Roubâ'iyât, ri 306, salle 2, mur est (d'après les élévations (1/20) de Giorgio Nogara, avec l'aide de Sébastien Favre ; reconstitution des décors de M. Rassart-Debergh).

Fig. 7. Kellia, Qouçoûr er-Roubâ'iyât, ri 306, salle 2, mur sud (*Idem*).

La croix, bien évidemment, jouit plus que toute autre représentation de la faveur et de la ferveur des moines³⁹. Que son rôle soit prophylactique (près des entrées ou appliquée sur une restauration précaire) ou qu'il réponde à un besoin liturgique (dans la niche orientale des oratoires), la croix se répète dans chaque monastère. Croix de lumière, elle jaillit au milieu des végétaux⁴⁰; partout, elle se pare des feux de joyaux et de gemmes (Pl. I, a) et se dresse fièrement sur une haute hampe. Souvent elle s'orne de pendentifs, de guirlandes, d'encensoirs, de clochettes, de boules, un peu comme notre arbre de Noël (Pl. IV, b).

Les formes des croix sont très variées : latine, grecque ou de Malte ; tréflée, pattée ou potencée ; monochrome rouge foncé, multicolore ; simple ou torsadée, écaillée ou en tronc de palmier ; ornée de feuillages, dressée sur une estrade encadrée de colonnes, accompagnée de bateaux ou flanquée d'une paire d'oiseaux (perdrix, perroquets ou colombes). Mais ce n'est jamais la croix du supplice sur laquelle le Christ se meurt, c'est la croix du rachat, par laquelle le péché originel a été vaincu.

Une de ces croix constitue, — jusqu'à présent, — un intéressant *unicum*. Elle fut trouvée en 1964, aux Qouçoûr er-Roubâi'yât, dans une niche de la chambre XII⁴¹. Un tissu pourpre la drape. A l'intersection des bras gemmés, apparaît un Christ à mi-corps ; de la main gauche levée, il bénit, de la droite il serre le livre contre sa poitrine (Pl. I, a). C'est là un thème extrêmement rare dans l'ensemble du monde chrétien. Je ne connais que trois représentations proches mais point analogues : deux à Rome (à Santo Stefano Rotondo et à Santa Maria Antica sur le Forum), une à Ravenne (à Sant'Apollinare in Classe)⁴². La mosaïque de Santo Stefano montre une croix gemmée, surmon-

³⁹ Selon le synaxaire copte, trois jours étaient consacrés au culte de la croix : M. DEFENOYL, *Le sanctoral copte*, Beyrouth, 1960, pp. 66-69.

⁴⁰ M. RASSART-DEBERGH, *Décors dans Kellia, Survey 1981*, I, p. 516 et II, pll. CLXXXI-CLXXXV.

⁴¹ *Kellia I, Kom 219*, pp. 24-26, 47-49, pl. XXXIXc.

⁴² J'ai déjà eu l'occasion, à maintes reprises, d'insister sur l'originalité de la croix des Kellia, et sa place dans l'iconographie chrétienne : M. RASSART, *Quelques considérations sur les rapports thématiques et stylistiques entre l'Égypte copte et la Nubie chrétienne* dans *Mélanges Armand Abel*, III, Leyde, 1978, pp. 200-220 ; M. RASSART-DEBERGH, *La peinture copte avant le XII^e siècle. Une approche* dans *Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia (Institutum Romanum Norvegiae)*, IX : *Miscellanea Coptica*, Rome, 1981, pp. 221-285, sp. pp. 241, 258, 279.

Pour une illustration de ces trois représentations, on verra respectivement : pour Santo Stefano Rotondo : G. MATTHIAE, *Le chiese di Roma dal IV al X secolo*, [Bologne], 1962, fig. 109 et pp. 210-211 (mosaïque de la chapelle des sts Prime et Félicien, datée du milieu du VII^e s.) ; pour Sant'Apollinare in classe : E. DINKLER, *Das Apsismosaik von s. Apollinare in Classe*, Cologne, 1964, pp. 50, 77-100, et G. BOVINI, *Edifici di culto d'età paleocristiana nel territorio ravennate di Classe*, Bologne, 1969, fig. 24 et pp. 76-79 (mosaïque de la conque de l'abside, datée du milieu du VI^e s.) ; pour Sta Maria Antica (étude générale et datation des peintures) : P. ROMANELLI et P. J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua*, Rome, 1964 et P. J. NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII (A.D. 705-707) in S. Maria Antiqua in Rome* dans *Acta ad Archeologiam...*, III, 1968 ; pour l'oratoire des Quarante Martyrs, où se trouve la peinture avec les croix : W. DE GRUNEISEN, *Sainte Marie Antique*, Rome, 1911, pl. LVII et G. LUGLI, *Roma Antica. Il centro monumentale*, Rome, 1946, pp. 192-195, sp. p. 194 ; j'avais donné une photographie de ces croix dans *Quelques considérations* (cité ci-dessus), fig. 4.

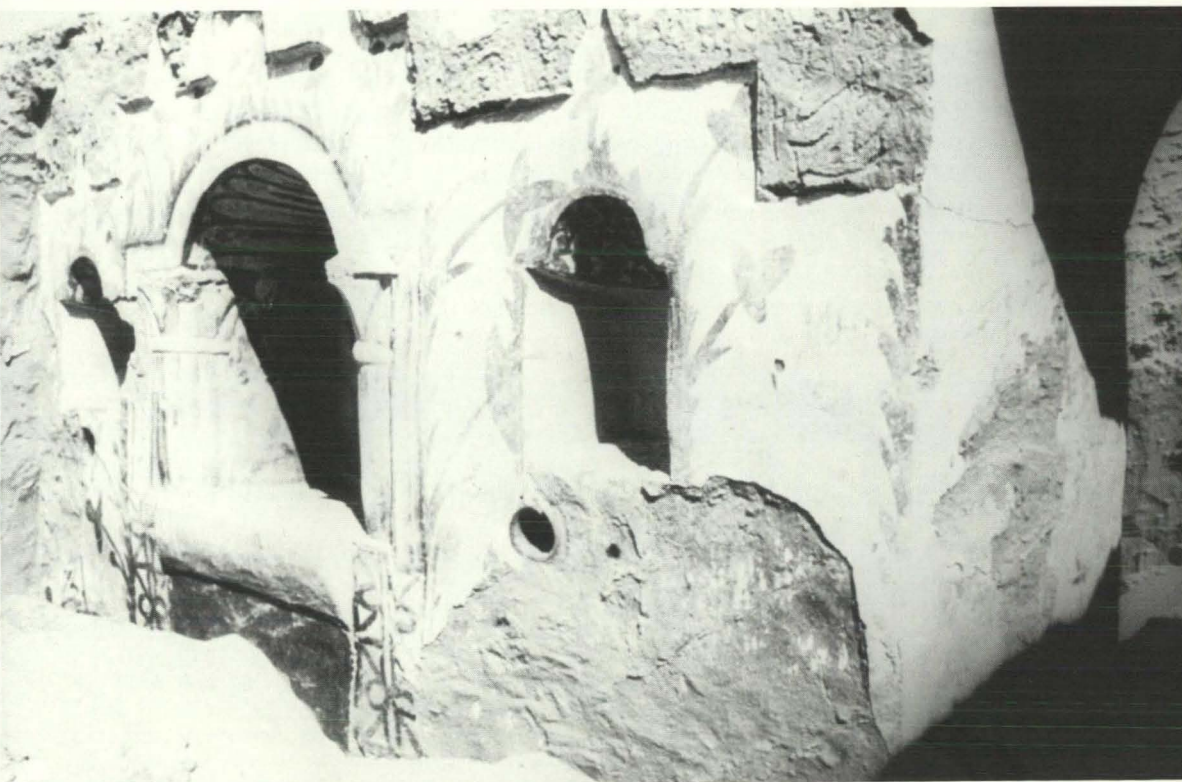
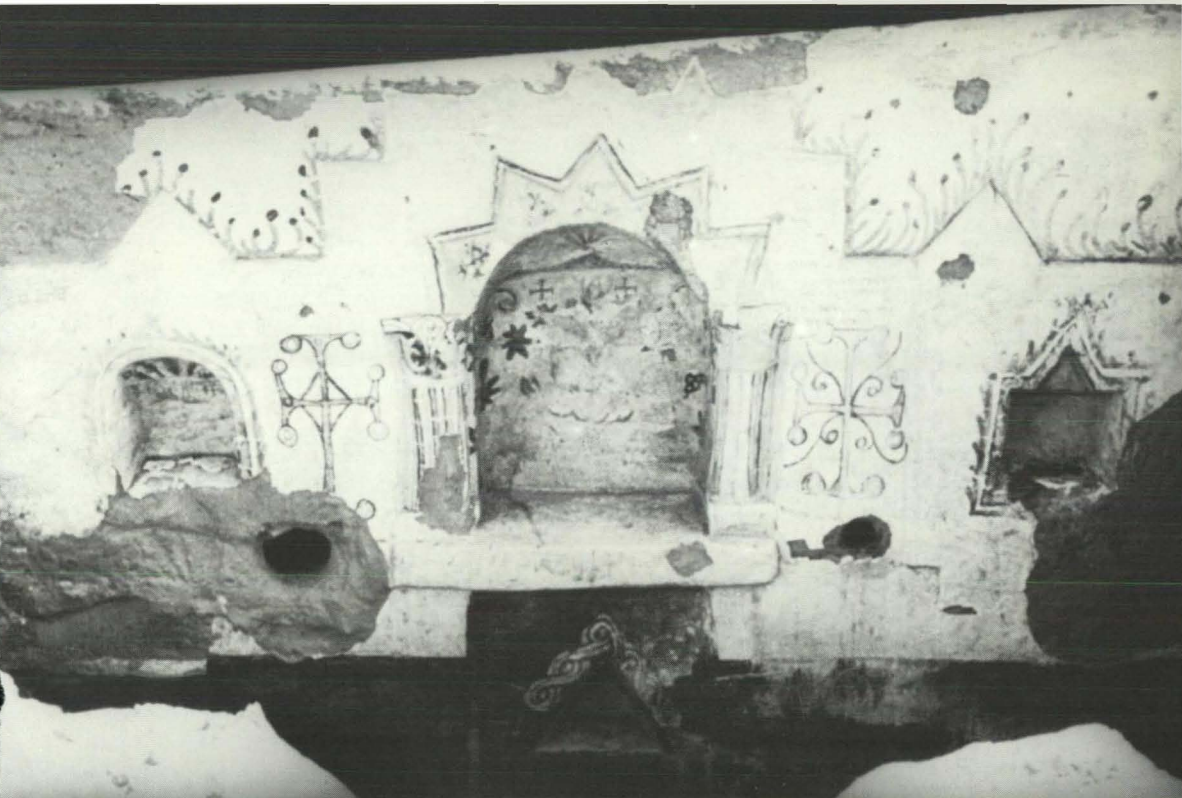


PLANCHE V

- a. Kellia, Qouçoûr er-Roubâ'iyât, *kôm* 258, oratoire 4, paroi E. Niches, colonnes et chapiteaux peints imitant des éléments sculptés, décors floraux et géométriques.
- b. Kellia, Qouçoûr er-Roubâ'iyât, *kôm* 201, oratoire 15, paroi E. Niches, colonnes et chapiteaux peints, décors floraux.

(Clichés Mission Suisse d'Archéologie Copte)

tée d'un médaillon contenant le buste du Christ. Sur la mosaïque absidale de Sant'Apollinare, le visage barbu du Christ, aurolé de perles, se dessine au centre d'une croix scintillante de pierreries. La peinture de Santa Maria Antica est presque identique : deux croix parées de gemmes contenant la tête nimbée du Christ s'inscrivent chacune dans une couronne. Comme aux Kellia, des chapelets de clochettes ou d'encensoirs unissent les extrémités des bras. On notera toutefois une différence d'importance : en Italie, apparaît simplement le visage et le haut des épaules de Jésus, tandis qu'aux Kellia c'est le Christ bénissant qui est peint au centre de la croix. Celui-là même qui, dans les arts paléochrétien et byzantin, siège dans la mandorle entourée par les quatre évangélistes.

Si les motifs géométriques et floraux sont avec les croix et les bateaux les sujets les plus fréquents, la figure humaine n'est point tout à fait absente du répertoire kelliote. L'état de conservation de certains tableaux interdit, pour l'instant, toute identification assurée : le buste nu d'un jeune homme et le bras d'un autre personnage, quatre pieds sur un fond verdoyant⁴³, des files de personnages illustrant sans doute des épisodes de l'Ancien ou du Nouveau Testament⁴⁴. En outre, on remarquera quelques scènes profanes : des guerriers luttant contre des monstres et un fleuve divinisé qui reprend le schéma iconographique classique : nu, mi-étendu, appuyé sur une amphore, tenant peut-être une rame⁴⁵.

Parmi les saints, debout ou en buste, dans des médaillons⁴⁶, nous en retiendrons plus particulièrement deux. Sur le premier, on reconnaît, debout entre ses deux chameaux, saint Méнас⁴⁷, fondateur et patron d'un très important couvent situé au Nord-Ouest des Kellia. La personnalité de ce saint rayonna longuement sur la région maréotique et bien au-delà (Pl. I, b).

L'autre ornaît une niche⁴⁸ dont le décor de la conque était en très mauvais état de conservation au moment de la découverte mais où je devine les restes d'une *Maiestas domini*⁴⁹. Sur chacune des parois latérales, un homme à la longue tunique pâle et aux pieds chaussés de sandales se tient debout, de face, entre deux colonnes. Il s'agit sans aucun doute de moines célèbres, peut-être des fondateurs de couvents. Au fond de la niche, trois saints se détachent devant un portique (Pl. IV, a). Ils sont vêtus à la manière des officiers romains

⁴³ M. RASSART-DEBERGH, *Décors dans Kellia, Survey 1981*, I, p. 495, et II, pl. CLXVIII.

⁴⁴ Peinture encore inédite.

⁴⁵ *Kellia, Recherches II*, pp. 140-141 (pour les guerriers), M. RASSART-DEBERGH, *Survivances de l'hellénistico-romain* (cité n. 34) (pour le fleuve).

⁴⁶ La plupart ont été trouvés durant ces deux dernières campagnes ; quelques-uns ont été rapidement présentés dans la *Tribune de Genève*, le *Journal d'Yverdon* et *Connaissance des Arts*.

⁴⁷ *Kellia I, Kom 219*, pp. 24, 70-72 et pll. 23e et XXXVIIIb.

⁴⁸ Ces peintures ont été présentées dans les journaux précités (n. 46), ainsi que dans M. RASSART-DEBERGH, *Survivances de l'hellénistico-romain* (cité n. 34).

⁴⁹ J'ai rassemblé avec soin les fragments et reconstitué une partie du décor ; ne subsistent que le bas du visage et le cou du Christ, le manteau pourpre qui couvrait le buste, une main faisant le geste de la bénédiction et le livre.

de haut rang : sous-tunique et tunique, ptéryges protégeant le bas-ventre, cuirasse modelée en forme de thorax, manteau pourpre qu'une broche ou fibule retient sur l'épaule droite, hautes bottes sombres montant à mi-mollet. Ils tiennent une lance d'une main et posent l'autre sur un bouclier ovale. Une inscription proche indique la date de la composition, mais elle ne mentionne pas le nom des trois saints⁵⁰. Or, les saints guerriers ont joui d'un culte tout particulier en Egypte, et ils sont légion : Georges, Mercure, Victor, Théodore, Ménas, Phoibamon... Habituellement, ils sont à cheval et, de leur lance, ils clouent au sol le Mal représenté sous forme humaine (femme, Julien l'Apostat...) ou animale (serpent, dragon, crocodile). Une autre peinture des Kellia montre d'ailleurs, rapidement esquissé en rouge foncé, un saint militaire à pied transperçant d'un geste ferme un serpent. Ici, au contraire, leur pique ne menace ni ne tue. Cet ensemble est donc unique à bien des égards. Le style est alerte et vivant, tout en donnant une impression de solennité et de majesté par la richesse des coloris (gammes d'or, de pourpre, de brun et de noir), l'attitude altière des héros, et les mouvements des pieds et des bras. En même temps, la profondeur est suggérée par la superposition des plans : personnages à l'avant, portique et colonnes à l'arrière.

Cette niche n'est pas seulement remarquable par l'originalité des saints militaires, et par le style de la peinture, elle l'est aussi parce que, pour la première fois, — dans l'état actuel de nos connaissances du moins, — sont associés sur les parois des saints et des moines, et dans la conque la *Maiestas Domini*, selon un schéma fréquent dans le premier art copte.

Nous indiquerons, en guise de conclusions, l'apport de ces découvertes à la connaissance de la peinture copte antérieure au X^e siècle⁵¹. Jusqu'à ces dernières années, notre documentation consistait essentiellement en photographies en noir et blanc ou en aquarelles reproduites dans des rapports de fouilles publiés au début du siècle, et en quelques tableaux conservés dans diverses collections, au Musée copte du Caire surtout.

Et lorsqu'on compare ce qui a été découvert et ce qui a été conservé, force est de constater combien lacunaire est notre documentation ; si les couvents (Baouît, Saqqara, ...) ont livré des cellules entièrement peintes, seuls quelques panneaux et absides ont été conservés, isolés de l'ensemble et donc privés de contexte. Si on me permet la comparaison, c'est analyser l'art pompéien sur base des seuls tableaux découpés au temps des Bourbons ! Comment se rendre compte de la richesse des oratoires lorsque seule la niche principale (aux dimensions réduites) subsiste ? Comment se faire une idée exacte des programmes iconographiques lorsqu'un fragment du soubassement est le seul témoin d'une décoration en deux registres ? Ajoutons qu'à leur dépose, certaines

⁵⁰ Jan Partyka écrit : « sur le même mur où figuraient les trois saints guerriers, se trouvait une inscription portant la date de 441 de l'ère de Dioclétien, ce qui correspond à l'an 725 de notre ère » (texte publié dans la *Tribune de Genève*).

⁵¹ Je n'envisage ici que les peintures contemporaines des Kellia. On trouvera une bibliographie dans M. RASSART-DEBERGH, *La peinture copte* (cité n. 42).

peintures ont été nettoyées, restaurées, voire complétées⁵². Difficile, dans ces conditions, de s'attacher à des problèmes de style, impossible de dessiner une quelconque évolution en l'absence de tout critère chronologique quelque peu assuré. Tout au plus pouvait-on se pencher sur les motifs et thèmes iconographiques, leur fréquence, leur groupement... Et encore, une recherche récente a montré combien d'informations à notre point de vue intéressantes avaient été négligées par les fouilleurs⁵³, de sorte que même ces essais demeurent incomplets et sujets à caution.

Un bref rappel des données dont on dispose n'est pas inutile.

Bien peu subsiste des peintures qui ornaient les premières églises, édifiées pour la plupart à l'intérieur des temples pharaoniques : certains de ceux qui pénétrèrent les premiers en ces lieux, dans le courant du XIX^e s., n'hésitèrent pas à les détruire afin de retrouver les reliefs qu'elles recouvraient⁵⁴. Néanmoins, il en reste quelques exemples, ainsi à Philae, Deir-el-Bahari, Louxor, Karnak et Dendera.

En fait, la majeure partie des témoins qui nous sont conservés, ou dont le souvenir subsiste grâce aux descriptions, dessins et photographies, ornaient soit des monuments funéraires, soit des constructions monastiques, isolées ou regroupées.

Mausolées, maisons funéraires, tombeaux chrétiens⁵⁵ ne se distinguent de leurs homologues païens, d'époque hellénistique et romaine, que par les thèmes de leurs décors (l'Ancien et le Nouveau Testament ont remplacé les scènes issues des panthéons pharaonique, grec et romain). Les sujets figurés d'un trait vif, alerte, de façon pittoresque, souvent expressionniste, rappellent ceux qui, à la même époque, fleurissaient en Occident (peintures et mosaïques des catacombes de Rome, ou de Naples, de mausolées comme celui de Centcelles...).

Dans les catacombes et chapelles d'Alexandrie, comme dans celles d'Antinoé, ou dans celles de l'Oasis de Khargeh, à El Bagawat, quelques saints locaux, les pampres de vigne et les bateaux voisinent avec les scènes tirées de l'Ancien Testament (Noé, Daniel dans la fosse aux lions, les trois Hébreux dans la fournaise, le cycle de Jonas, Abraham s'appêtant à sacrifier Isaac, l'histoire de la chaste Suzanne,...) ou du Nouveau (Noces de Cana, Multiplication des pains,...).

Tels ne sont pas les motifs que l'on trouve dans les grands ensembles monastiques de Saqqara, de Baouît, ou d'Esna⁵⁶. Des peintures ornaient les

⁵² M. RASSART-DEBERGH et J. DEBERGH, *A propos de trois peintures de Saqqara* dans *Acta* (cité n. 42), pp. 187-205.

⁵³ M. RASSART-DEBERGH, *La décoration picturale du monastère de Saqqara. Essai de reconstitution* dans *Acta* (cité n. 42), pp. 9-124.

⁵⁴ M. RASSART-DEBERGH, *L'Égypte chrétienne telle qu'elle a été vue par les voyageurs au début du XIX^e s.* dans *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves*, 25, Bruxelles, 1981, pp. 79-113.

⁵⁵ M. RASSART-DEBERGH, *La peinture copte* (cité n. 42), pp. 230-241.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 246-248, 251-255, 257-259.

églises (parois comme colonnes et piliers) : motifs floraux, draperies, saints en pied...⁵⁷. Les cellules, — spécialement l'oratoire du moine, — étaient richement décorées. Au-dessus d'un soubassement généralement constitué d'une succession de panneaux peints imitant des plaques de marbre, de porphyre,... se développaient quelquefois une frise d'éléments végétaux ou géométriques, souvent des scènes figurées. Les thèmes testamentaires sont rares⁵⁸ : on leur préfère des saints locaux (parmi lesquels les fondateurs de couvents occupent une place de choix), des cavaliers terrassant le Mal, et même de simples moines représentés dans leurs humbles tâches journalières. La niche principale du mur oriental de l'oratoire recevait le décor le plus important du point de vue liturgique : dans la conque, la *Maiestas Domini*, sur les parois de l'abside, la Vierge, — *Théotokos* ou *Galactotrophousa*, — encadrée par les archanges Michel et Gabriel et par des saints (moines à Saqqara, Apôtres à Baouït).

Les peintures retrouvées aux Kellia viennent enrichir l'éventail des sujets attestés et modifient quelque peu notre vision.

Les motifs géométriques et floraux forment par leur complexité (Pl. V, a et b), leur assemblage, la place qu'ils occupent, des décors à part entière qui soutiennent la comparaison avec les pavements mosaïqués d'Afrique du Nord ou de Syrie, par les sujets comme par la composition.

Les images d'animaux sont rares à Baouït et Saqqara. C'est un véritable bestiaire qui peut être dressé à partir des représentations mises au jour aux Kellia. Oserait-on dire que se retrouvent dans ces dessins fougueux le réalisme et l'habileté dont faisaient montre ceux qui, aux temps pharaoniques, dessinaient et gravaient les textes hiéroglyphiques ?

On connaissait peu de figurations de navires jusqu'ici. Les bateaux de tous types abondent aux Kellia. Pourquoi ? La question reste en partie sans réponse, car l'explication symbolique seule⁵⁹ ne peut suffire à rendre compte de cette multiplicité.

On se souviendra que la Nubie chrétienne a accueilli avec ferveur le culte de la croix, comme en témoignent textes⁶⁰ et images. Des traits communs, des détails semblables unissent les exemples kelliotes et ceux du lointain Sud⁶¹ : la

⁵⁷ Ainsi, par exemple à Saqqara : M. RASSART-DEBERGH, *La décoration de Saqqara* (cité n. 53), sp. pp. 22-23.

⁵⁸ M. RASSART-DEBERGH, *La peinture copte* (cité n. 42), tableau p. 273.

⁵⁹ Lorsque le bateau orne la niche orientale de l'oratoire, la symbolique est claire (cf. n. 38). Mais lorsque, sur les murs, il se mêle aux animaux, aux guerriers ou s'ébauche à larges traits, sa présence paraît purement ornementale.

⁶⁰ J. KUBINSKA, *Inscriptions grecques et chrétiennes*, Varsovie, 1974 = *Faras IV*, sp. pp. 109-119.

⁶¹ M. RASSART-DEBERGH, *Le thème de la croix sur les peintures murales des Kellia : entre l'Égypte et la Nubie chrétiennes* dans les actes de la *Fifth International Conference of the Society for Nubian Studies*, Heidelberg, 20-25 september 1982, sous presse. Notons que la croix drapée se retrouve également en Nubie : cf. M. RASSART, *Quelques considérations* (cité n. 42), pp. 205-208.

croix avec le Christ⁶² paraît avoir été le (ou un) prototype des fameuses théophanies nubiennes⁶³ (Pl. II, a).

D'autres scènes laissent deviner un certain attachement des artistes des Kellia à la tradition classique, ainsi le fleuve et les saints officiers⁶⁴.

Au total donc, les fouilles menées aux Kellia conduisent à revoir l'ensemble du dossier « peinture copte », et ouvrent des perspectives nouvelles sur les liens entre l'Égypte copte et la Nubie chrétienne⁶⁵.

Enfin, la possibilité qui a été offerte de recueillir des échantillons de peintures, permettra de préciser divers points de technique jusqu'ici négligés : type de peinture murale, définition des supports, des pigments, des liants. Ces études, en cours⁶⁶, satisferont sans doute notre légitime curiosité et nous aideront à mieux protéger et conserver les découvertes ultérieures.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

Kellia I. Kom 219. Fouilles exécutées en 1964 et 1965, sous la direction de F. DAUMAS et A. GUILLAUMONT, fasc. 1, Le Caire, 1969 (cité : *Kellia I, Kom 219*).

Kellia 1965. Topographie générale, mensurations et fouilles aux Qouçoûr'îsâ et aux Qouçoûr el-'Abîd, mensurations aux Qouçoûr el-'Izeila. Première expédition archéologique de l'Université de Genève au site copte appelé Kellia, en Basse-Egypte occidentale, sous la direction de R. KASSER, Genève, 1967 = *Recherches Suisses d'Archéologie Copte*, I (cité : *Kellia, Recherches I*).

Kellia. Topographie par R. KASSER, Genève, 1972 = *Recherches Suisses d'Archéologie Copte*, II (cité : *Kellia, Recherches II*).

Kellia. La poterie copte. Quatre siècles d'artisanat et d'échanges en Basse-Egypte, par M. EGLOFF, 2 vol., Genève, 1977 = *Recherches Suisses d'Archéologie Copte*, III (cité : *Kellia, Recherches III*).

Survey Archéologique des Kellia (Basse-Egypte). Rapport de la campagne 1981, 2 vol., Louvain-Leuven, 1983 = *EK 8184, Projet International de sauvetage scientifique des Kellia. Mission Suisse d'Archéologie Copte de l'Université de Genève*, sous la direction de R. KASSER (cité : *Kellia, Survey 1981*).

R.G. COQUIN, *Campagne de fouilles aux Kellia. Rapports préliminaires* dans *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, 80, Le Caire, 1980, pp. 347-368 ; 81, 1981, pp. 159-188 ; 82, 1982, pp. 363-377 (cité : COQUIN, *Rapports préliminaires*).

M. RASSART-DEBERGH, *Des sables de l'Égypte renaît un art chrétien* dans *Connaissance des Arts*, 382, Lausanne, décembre 1983, pp. 62-67 (cité : RASSART-DEBERGH, *Connaissance des Arts*).

Deux articles relatifs à la campagne de 1982 ont été publiés dans *La tribune de Genève* du 10 décembre 1982, p. 11 et dans le *Journal d'Yverdon* du 4 janvier 1983, p. 6.

M. RASSART-DEBERGH, *Le thème de la croix sur les peintures murales des Kellia : entre l'Égypte et la Nubie chrétiennes* dans les actes de la *Fifth International Conference of the Society for Nubian Studies, Heidelberg, 20-25th September 1982*, sous presse.

⁶² *Supra*, n. 41.

⁶³ Les plus beaux exemples furent découverts dans la cathédrale de Faras. Cf. K. MICHAŁOWSKI, *Faras. Wall Paintings in the Collection of the National Museum in Warsaw*, Varsovie, 1974, sp. pp. 234-240, avec toute la bibliographie antérieure.

⁶⁴ *Supra*, n. 45 et 48.

⁶⁵ M. RASSART-DEBERGH, *Quelques considérations* (cité n. 42).

⁶⁶ Ces études sont actuellement en cours à l'Institut Royal du Patrimoine artistique, à Bruxelles.

NOUVELLES DONNÉES SUR LES RACINES DE L'IMAGERIE POPULAIRE RUSSE

MARINA PELTZER

Le 17^e siècle russe est généralement accepté comme une transition entre l'essoufflement des formes d'art traditionnelles telles que icône et fresque et l'ouverture vers l'Occident au 18^e siècle. Cette opinion se modifie progressivement par l'étude plus attentive de ses témoignages culturels attestant sa profonde originalité et son goût du contraste. A cette époque singulière où se taillent les fondements de l'Etat russe, le raffinement a remplacé l'émotion dans l'élégance maniérée des icônes d'un Simon Ushakov ; l'orfèvrerie atteint à une rare subtilité. Face à cet art de cour, se dresse la sève imaginative de l'architecture en bois et le réalisme truculent, intransigeant et naïf d'un Avvakum, prophète de la vieille foi dont la « Vie » écrite en 1672 est le chef-d'œuvre de la littérature russe ancienne. La gravure se cherche un langage. A la fin du siècle, c'est le prélude à l'imagerie populaire dans la transfiguration ornementale et colorée du monde, dépouillée mais non primitive de la Bible en images gravée par Koren (1692-1696). Kandinsky y songeait peut-être quand il évoquait le principe symphonique et mélodique, entre autres « des icônes russes et, surtout, de l'imagerie populaire »¹. Après presque 300 ans, la Bible de Koren — composée d'une Genèse en vingt bois gravés et d'une Apocalypse incomplète en seize bois — nous livre sa poésie dans des images qui parlent à l'esprit et au cœur. Ainsi, le sixième jour de la Création où Dieu module délicatement de ses doigts comme sur une flûte les vibrations de son souffle jusqu'au visage d'Adam qui le reçoit comme une musique ou une mélodie intérieure (fig.).

Cette première Bible russe en gravures — son texte s'appuierait sur la Bible moscovite de 1663 et sur ses antécédents — fait enfin l'objet d'une

¹ W. KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, 1969, p. 181 (trad. de l'éd. allem. de 1912).



Bible de Koren (1692-1696). Le sixième jour de la Genèse — la création d'Adam. (35 × 28,5 cm), Leningrad, Bibliothèque publique.

monographie² dont l'auteur, par sa vive sensibilité et l'ampleur de sa vision et de ses connaissances, offre un précieux complément à Rovinskij³.

Tout d'abord, M^{me} Sakovich déroule l'écheveau de la tradition iconographique occidentale, inspiratrice de la Bible par le truchement de Piscator (1650-1674) et de Pieter Van der Borcht (Bruxelles, 1582), mais aussi par la filière des éditions allemandes, vénitiennes et polonaises de l'Apocalypse de Luther (Bâle, 1523) et de celles qui la précèdent (Dürer, 1498, Venise, 1492, et Cologne, 1478, cette dernière étant la plus proche spirituellement de Koren). Dans la Genèse toutefois (1696; gravée après l'Apocalypse commencée en 1692) et contrairement à la tradition occidentale, le Créateur du monde est assimilé au Christ avant son incarnation, appelé aussi Ange du Grand Conseil⁴. Représenté dans la lumière de sa gloire, il est juvénile, souriant, imberbe, ailé et auréolé d'une étoile à huit branches. A cette vision s'ajoute encore le titre inhabituel de Sabaoth, rappel de la toute-puissance divine. Il s'agit d'une iconographie défendant le concept de la Trinité⁵, celui de la divinité du Christ et la primauté du Verbe divin dans la Création, introduite par les théologiens moscovites et pskoviens et confirmée par le concile de Moscou en 1554 dans un double but : le combat contre les hérésies domestiques et l'affirmation de l'orthodoxie russe face aux représentations protestantes et catholiques du Créateur du monde — le Dieu-lumière hollandais abstraitisé par son nom en hébreu, précédé en Italie par Dieu le Père en vieillard barbu. A la fin du 17^e siècle, cette dernière conception influence l'iconographie russe et la vision de Koren tranche par son purisme un peu archaïque, actualisé par la mode à l'époque pétroviennne pour les figures ailées.

² A.G. SAKOVICH, *Narodnaja gravirovannaja kniga Vasilija Korenja 1692-1696* (Le livre populaire gravé de Vasilij Koren'), Moscou, 1983, 1 vol. de texte, 167 p., 264 ill., et 1 vol. de 36 pll. Table des ill. et résumé en anglais.

³ D.A. ROVINSKIJ, *Russkie narodnye kartinki* (Les images populaires russes), Saint-Petersbourg, 1881, 5 vol. de texte et 4 vol. de fac-similés.

⁴ On peut trouver une iconographie du Christ-Ange, inspiré par des passages d'Isaïe et de Malachie, dans des miniatures de manuscrits de Grégoire de Nazianze, mais il est très rare en Occident. Dans la chrétienté orthodoxe, il apparaît pour la première fois à Studenica en Serbie au 13^e siècle, puis au Mont Athos et dans la peinture d'icônes en Russie. *Lexikon der Christlichen Ikonographie, Allgemeine Ikonographie*, I, Rome-Fribourg-Bâle-Vienne, 1968, col. 398-399. Il est intéressant de remarquer que cette iconographie a été reprise et diffusée par Koren dès le développement de la gravure en Russie.

⁵ L'image du Créateur chez Koren me semble présenter une analogie avec la peinture byzantine du 14^e siècle. Le Christ est environné d'un cercle, d'un carré et d'un losange aux côtés brisés dans l'iconographie de la Transfiguration, ce qui fait inmanquablement penser à son auréole chez Koren. L'interprétation serait celle des milieux hésychastes pour évoquer la lumière « une et triple » comme la Trinité dont elle émane. Voir Ch. DELVOYE, *L'art byzantin*, Paris, 1967, p. 345 et ill. 194. Voir aussi J. BLANKOFF, *L'art de la Russie ancienne*, Bruxelles, 1963, p. 50-51, n. 32, et V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, ill. 542. En Russie, une combinaison analogue de figures géométriques entourant un personnage entier est fréquente tant dans les icônes de la Transfiguration que dans celles du Sauveur en majesté (Théophane le Grec, Rublev (?), Dionisij, etc.) et même dans l'iconographie de la Vierge (« Le buisson ardent »). Le symbolisme en est varié. Exemples dans V.I. ANTONOVA et N.E. MNEVA, *Katalog drevnerusskoj zhivopisi* (Catalogue de la peinture ancienne à la Galerie Tretiakov), 2 vol., Moscou, 1963, I, pl. 177; II, pl. 86; I, pl. 134; I, pl. 184; I, pl. 215; II, pl. 75; II, pl. 96.

Il me paraît intéressant d'élargir encore les implications contenues dans l'image du Créateur du monde et de leur associer celle de sainte Sophie, allégorie de la sagesse divine, représentée en icône aux 16^e et 17^e siècles, ailée ou le front ceint d'une étoile à sept ou huit branches, dans le cercle de sa gloire⁶. Une telle synthèse iconographique illustrerait la primauté de la sagesse divine en parallèle avec l'arbre de la connaissance du bien et du mal.

Un autre aspect inconnu en Occident et plus proche du conte que du canon religieux s'incarne dans le septième jour de la Création, glorifiant le repos candide du Créateur sur un lit somptueux, la tête auréolée reposant au creux de ses bras et veillé par des anges glissant sur des nuages. Ce bois illustre aussi l'édifice médiéval de l'Univers — symbiose de la terre entourée par les anneaux concentriques du soleil et de la lune — presque un leitmotiv chez Koren et, selon M^{me} Sakovich, une négation implicite de la théorie copernicienne enlevant à la terre sa place centrale.

Dans une période de schisme et de désarroi religieux, cette œuvre offre une interprétation personnelle, dédramatisée, voire spécifiquement russe du début et de la fin du monde. Adam et Eve sont disculpés car ils se repentent ; c'est Caïn qui introduit l'envie, le meurtre, le parjure sur terre ; mais les méchants seront punis. Plus qu'un Jugement Dernier, l'Apocalypse conduite par un Christ barbu mi-tsar, mi-patriarche, est le triomphe du bien sur la terre. À l'égard de cette dernière, chaque page de cette partition éclate de tendresse naïve. Ecologique, le message de Koren semble s'opposer à la civilisation urbaine élevée par les descendants de Caïn dans le final de sa Genèse.

M^{me} Sakovich propose une intéressante analyse du langage artistique, de la structure du temps et de l'espace de cette œuvre de conception médiévale. Alors que les feuilles de l'Apocalypse au rythme vertical et circulaire sont autant d'arrachements individuels, miroir d'une éternité qui se brise en mille morceaux, l'unité de la Genèse se construit autour du paradis — temps d'arrêt de l'image comme celui de la pensée. Jusqu'au péché originel, les représentations du Créateur convergent vers la droite ; il se déploiera ensuite vers la gauche.

Les deux grands maîtres de l'imagerie populaire russe (le lubok), Stasov et Rovinskij, avaient attribué la réalisation de la Bible de Koren à l'école moscovite des Vieux-Croyants, opinion reprise sans guère de discussions depuis le 19^e siècle. Dans son désir d'élucider ce problème, M^{me} Sakovich nous présente une étude comparative de l'ensemble de la créativité artistique, théorique et pragmatique du 17^e siècle russe, en miniature, icône, fresque et gravure d'expression officielle, privée et même clandestine. La Bible de Koren, analysée sous toutes ses facettes (y compris une étude paléographique et philologique) en tenant compte de la réunion de la Genèse et de l'Apocalypse dans un même ensemble iconographique, s'inscrit naturellement dans l'école des fresques de Iaroslavl-Kostroma, appelées *fresques-lubki* par Grabar. Le plus important fresquiste de la seconde moitié du 17^e siècle, Gurij Nikitin Kine-

⁶ *Ibidem*, II, n° 365, pl. 4 ; n° 482, pl. 28 et n° 852, pl. 126.

shemcev (1620/25-1691), serait l'auteur du dessin original conçu pour illustrer le parvis de l'église du prophète Elie à Iaroslavl. Après sa mort, l'esquisse aurait été adaptée à une gravure sur bois par un membre de son équipe, Grigorij Grigor'ev⁷, sans doute désigné modestement par les trois lettres *GRI* dans l'Apocalypse. Il ne s'agirait donc pas de Grigorij Tepchegorskij, peintre, poète et graveur ukrainien, proposé par Rovinskij⁸. Les planches auraient été gravées par Koren (cité nommément), un Biélorusse né à Dubrovny vers 1640, fixé trente ans plus tard à Moscou et ensuite peut-être à Iaroslavl en compagnie de son fils. La mise en couleurs (leur œuvre commune ?) rappellerait les icônes populaires de Souzdal, de Palekh et d'ailleurs⁹.

La réputation du rôle prééminent de Moscou au profit de la Haute Volga, sans être une nouveauté, est menée de main de maître par M^{me} Sakovich. Ce milieu artistique provincial, situé sur un grand axe commercial, connaît dans la seconde moitié du 17^e siècle un contexte socio-religieux analogue à celui de l'Occident dans son passage du moyen âge à la Réforme ; il opère une sélection dans la production artistique occidentale et la subordonne à sa propre sensibilité. Il est tentant de suivre les suggestions de M^{me} Sakovich lorsqu'elle substitue la Bible de Koren aux fresques d'église pour la population russe déplacée à Azov après la victoire sur les Turcs, mais elles restent encore à l'état d'hypothèse¹⁰.

En tout état de cause, le bois populaire profane de style « korénien » est le résultat des efforts conjugués des peintres de fresques de la Volga, des graveurs de Biélorussie et de Moscou, et des artistes-paysans de la Volga et de Souzdal. Son histoire serait partiellement à refaire. En effet, si ce monument de l'orthodoxie qu'est la Bible de Koren ne peut émaner, selon M^{me} Sakovich, des Vieux-Croyants, que penser de l'attribution unanime à ces derniers des célèbres caricatures antipétroviennes, stylistiquement semblables aux bois de Koren ? Et comment expliquer des détails troublants dans la Bible elle-même, tels que la bénédiction à deux doigts du Créateur, revendiquée par les Vieux-

⁷ Le parallélisme est frappant avec la *Biblia pauperum* (1465) et le *Speculum humanae salvationis* qui auraient eu pour inspirateur Roger van der Weyden, peintre officiel de Bruxelles (mort en 1464), et pour exécutant des dessins un membre de son atelier, Vrancke van der Stockt. Voir A. STEVENSON, *The quincennial of netherlandish blockbooks*, in *British Museum Quarterly*, XXX, 3/4, Londres, 1967, qui attribue une troisième œuvre de cet atelier, le *Canticum canticorum*, à Memling et la date de 1466, ce qui permet d'enlever les points d'interrogation de M^{me} Sakovich à la fig. 141 et de dater la fig. 144.

⁸ ROVINSKIJ, *op. cit.*, IV, p. 592. *Ibid.* n° 811, III, p. 259 et suiv., et IV, p. 600 donne encore l'exemple d'une Bible en soixante cuivres d'influence allemande dont on conserve une version de la première moitié du 18^e siècle mais qui aurait été réalisée antérieurement par Tepchegorskij. D'autres graveurs s'en sont inspiré. Voir aussi S.A. KLEPIKOV, *Russian Block Books of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, in *The Papers of the Bibliographical Society of America*, vol. 65, 3/4, 1971, p. 223, n° 39 et 42. On regrette que M^{me} Sakovich n'ait pas fait allusion à ces Bibles chronologiquement proches de Koren.

⁹ La gamme chromatique très dépouillée et dénuée de bleu d'un Koren ressemble étrangement à certains cuivres de Carcan, paysages intérieurs où « parfois, des silhouettes se profilent comme au matin du monde ». Ph. ROBERTS-JONES, *René Carcan*, Bruxelles, 1984, p. 11.

¹⁰ Le seul exemplaire connu de la Bible est conservé à la Bibliothèque publique de Leningrad et provient des collections du comte A.F. Tolstoï qui l'a acquis de paysans au début du 19^e siècle.

Croyants et interdite par l'orthodoxie officielle au bénéfice des trois doigts (imenoslovno) lors du concile de 1666 consacrant le schisme ? La plupart des Genèses gravées du 18^e siècle s'inspirant de Koren, rétabliront la bénédiction officielle. Il est dommage que M^{me} Sakovich n'évoque pas ces problèmes.

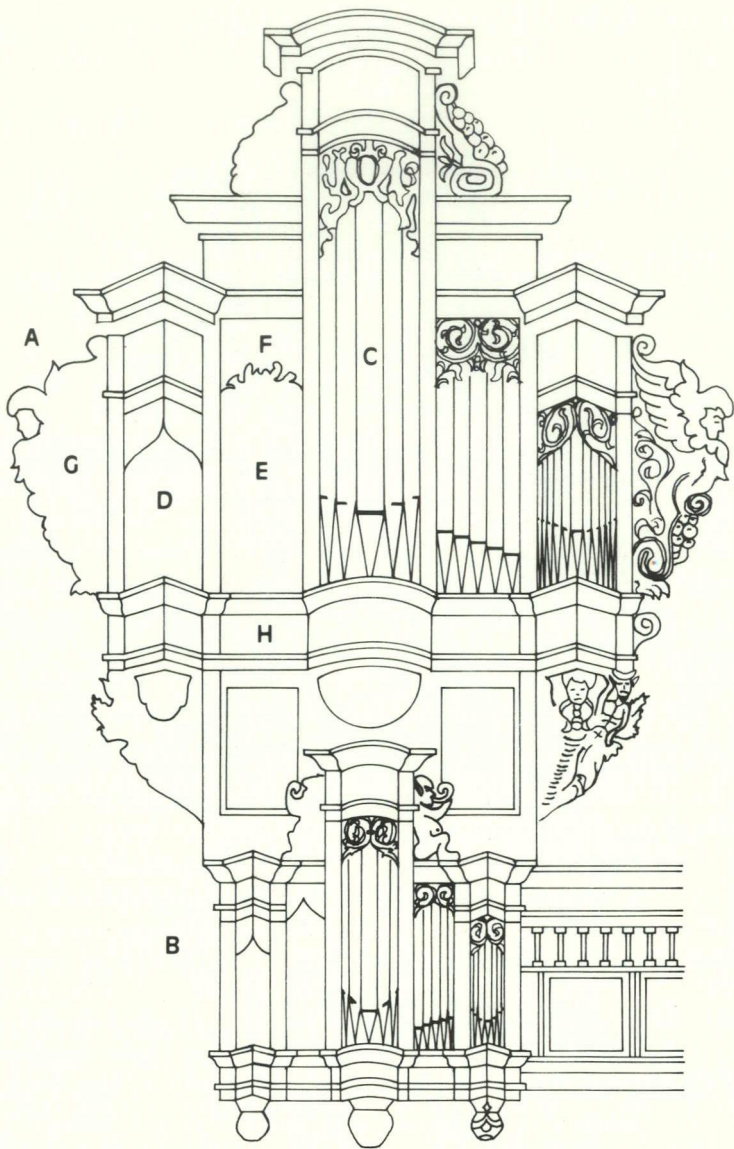
La Bible de Koren tranche par son purisme fondamental sur l'art sophistiqué de la fin du 17^e siècle. Elle n'a pas d'équivalent dans la gravure officielle, ce qui remet une nouvelle fois en question les concepts habituels d'art « savant » et « populaire ». Aux 18^e et 19^e siècles, l'art pictural exprimera, à la manière occidentale, l'illusion de la réalité. Parallèlement, l'imagerie populaire suivra sa voie esthétique personnelle qui me semble résider dans l'équilibre entre une dynamique ornementale et le reflet stylisé de la réalité. La coexistence de différents concepts est un caractère essentiel du lubok qui poursuit une démarche synthétique. Trait d'union entre l'icône médiévale et le renouveau de l'art pictural russe du début du 20^e siècle, la puissance expressive de l'imagerie populaire, sa scansion particulière, son goût du dérisoire, fascinent toujours l'imagination.

LES BUFFETS D'ORGUE BRABANÇONS DU DÉBUT DU 18^e SIÈCLE

ERIC HENNAUT

On sait que face à une certaine stagnation de la problématique architecturale qui reste profondément ancrée dans la tradition gothique et n'élaborera que très rarement un espace intérieur véritablement dynamique basé sur un jeu de tensions, de dilatations et de contractions similaire à celui que l'on rencontre dans les édifices allemands ou italiens, le mobilier d'église des Pays-Bas méridionaux connaît, au cours du XVII^e siècle, un développement d'une importance exceptionnelle. C'est en définitive aux autels, chaires, confessionnaux, stalles, jubés... que sera confiée la création d'un espace liturgique spécifiquement baroque. Parmi ces meubles, le buffet d'orgue est sans doute le seul qui n'ait presque jamais fait l'objet d'une étude esthétique. La possibilité même d'une telle approche reste controversée parmi les spécialistes de l'instrument. Il est en effet extrêmement difficile de tracer la limite entre ce qui correspond à des impératifs techniques, acoustiques ou symboliques et ce que l'on peut considérer comme un choix formel délibéré. Quelle que soit l'importance que l'on reconnaisse aux contraintes de la facture, l'autonomie artistique du buffet s'impose pourtant d'emblée si l'on envisage l'étroite parenté existant entre son évolution et celle des autres formes de mobilier liturgique. Particulièrement évident pour les meubles flamands et brabançons du XVII^e siècle, ce parallélisme s'avère plus malaisé à établir au début du XVIII^e siècle. Tandis que les différents types de meuble conçus dans l'ancien duché de Brabant adoptent une structure dynamique tridimensionnelle aboutissant à la création d'un espace liturgique unitaire, on assiste, dans le domaine des buffets, à l'éclosion éphémère de formules originales extrêmement variées. Nous nous proposons d'essayer de voir dans quelle mesure elles se rattachent à une esthétique commune en tentant de préciser l'interaction entre le milieu des sculpteurs et celui des organiers¹.

¹ Nous n'envisagerons pas les buffets qui prolongent directement les formes élaborées au XVII^e siècle (Saint-Lambert à Ekeren 1711, Sainte-Gertrude à Louvain 1713, etc.).



- A. Grand-orgue
- B. Positif
- C. Tourelle semi-circulaire
- D. Tourelle en tiers-point
- E. Plate-face
- F. Clairs-voirs
- G. Joue
- H. Niveau de la laye

Fig. 2.
Ancien orgue des
Saints-Michel-et-
Gudule à Bruxelles,
1706-14.
Dessin anonyme,
426 × 278 mm.,
A.G.R. Bruxelles.

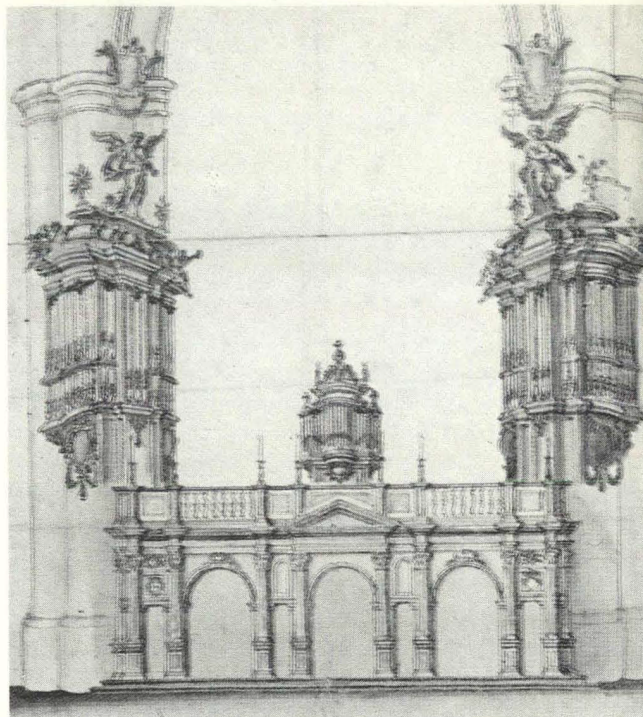


Fig. 1. Orgue des Saints-Pierre-et-Paul à Malines, 1713 (Copyright A.C.L., Bruxelles).



Qu'il se situe contre le mur occidental ou sur le jubé à l'entrée du chœur, le buffet du XVII^e siècle présente toujours une forme pyramidale qui occulte en partie les verrières et diminue sensiblement la luminosité de la nef. L'orgue que Charles Dillens construit en 1713 pour l'église Saints-Pierre-et-Paul à Malines est l'un des premiers instruments conservés qui possède une structure en largeur dégageant la fenêtre du mur occidental (fig. 1). On a cherché à rattacher cette brusque mutation à une évolution de la facture en supposant qu'il s'agissait d'un instrument à deux claviers mêlant le grand-orgue et le positif en une façade unique² mais le contrat original atteste que l'orgue ne comportait qu'un seul clavier avec une composition tout à fait similaire à celle des instruments du XVII^e siècle³. L'importance que prendra le dégagement des verrières dans les années qui suivent, à travers des types d'orgue très variables, permet en tout cas d'affirmer qu'il ne s'agit pas d'une solution directement liée à des impératifs de facture instrumentale. On la retrouve notamment dans les orgues des Saints-Michel-et-Gudule à Bruxelles (1706-14), de Saint-Charles Borromée (1720) et de Saint-Jacques (1726) à Anvers, dans plusieurs projets attribués à H.F. Verbruggen, dans un projet attribué à G.I. Kerrix⁴ etc. L'architecture baroque des Pays-Bas du Sud n'offre guère d'indices qui permettent de supposer que l'assombrissement de l'édifice suscité par la forme pyramidale des buffets du XVII^e siècle soit le résultat d'une démarche concertée. L'apparition d'un type de meuble qui dégage la fenêtre du mur occidental peut dès lors être interprétée comme une prise de conscience de plus en plus claire des rapports qu'entretiennent l'architecture et le mobilier.

Le buffet de Saint-Charles Borromée (1720) à Anvers ne fait que reprendre, sous une forme un peu plus complexe, les éléments de celui de Malines. Toute la décoration — larges pilastres ornés d'une guirlande suspendue à un anneau, vase couronnant la tourelle centrale, trophées d'instruments de musique du soubassement, tête ailée insérée dans un cartouche qui sert de culot à la tourelle centrale, débordements latéraux destinés à supporter des statues — montre une filiation directe qui s'est probablement faite par l'intermédiaire de l'ordre des Jésuites auquel appartenaient les deux églises.

L'ancien orgue de la cathédrale de Bruxelles inaugure une solution comparable au niveau du jubé mais la nouveauté du meuble répond ici à un programme instrumental d'une ampleur inusitée dans l'histoire de l'orgue des Pays-Bas méridionaux. L'instrument, commencé en 1706 par J.B. Forceville, comportait en effet une pédale indépendante de 16' en montre comprenant neuf registres dont trois 16' (montre, bourdon, bombarde), un grand-orgue de quinze registres basé sur un bourdon de 16' (8' en montre), un positif de 8' et

² F. PEETERS, *L'orgue et la musique d'orgue dans les Pays-Bas et la principauté de Liège*, Anvers, 1971, pp. 207-209.

³ E. VAN AUTENBOER, *Orgelmaker Karel Dillens*, dans *De Praestant*, 15, n° 2, 1966, pp. 35-37.

⁴ Cabinet des Estampes d'Anvers inventaire n°s 657 r°, 2.148 et 1551 reproduits dans J.P. FELIX, *Inventaire descriptif des représentations de buffets d'orgues...*, dans *Mélanges d'Organologie*, vol. II, 1980, pp. 164, 190, 179.

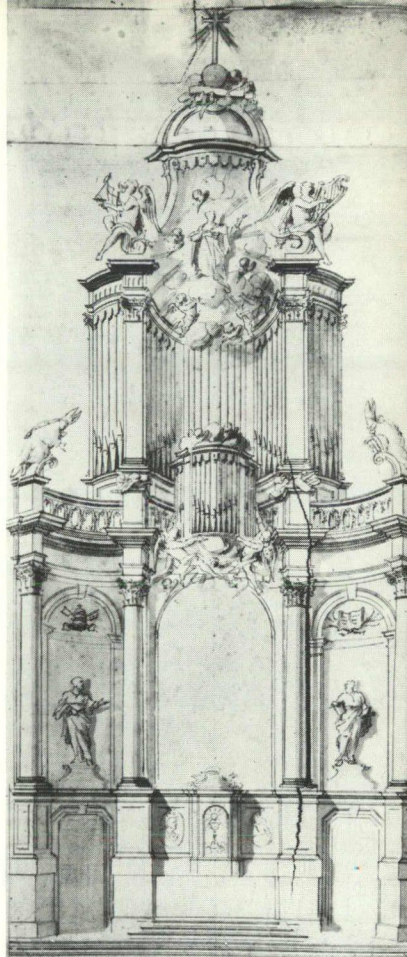
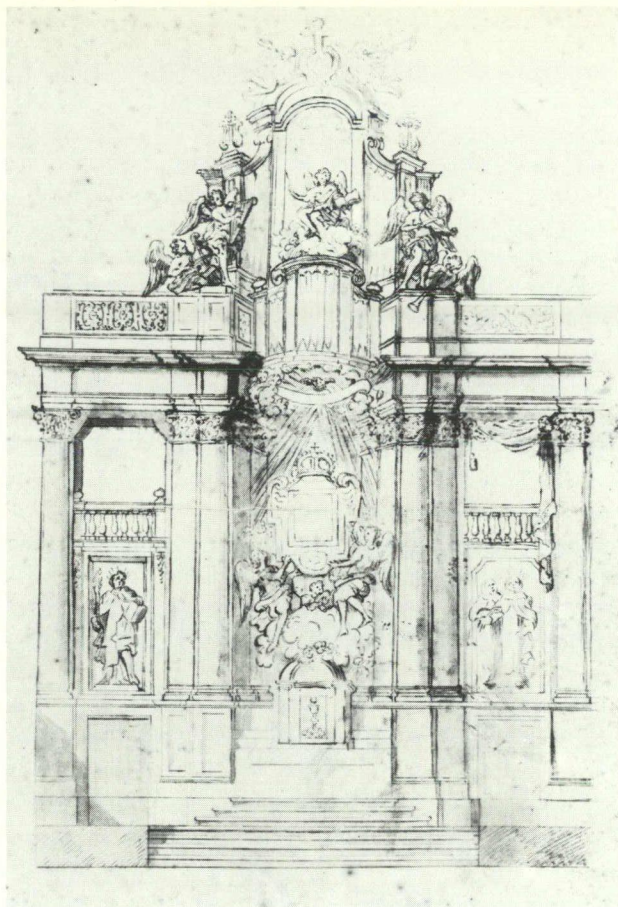


Fig. 3. Projet de maître-autel pour l'église des grands Carmes à Bruxelles, attribué à H.F. Verbruggen, vers 1700, 440 × 320 mm., Anvers, Musée Vleeshuis (Copyright A.C.L., Bruxelles).

Fig. 4. Projet de maître-autel pour l'abbatiale de Grimbergen, non exécuté, vers 1700. Dessin anonyme, 720 × 320 mm., Abbaye de Grimbergen (Copyright A.C.L., Bruxelles).

un petit récit de deux registres⁵. Le buffet nous est connu par un superbe dessin anonyme déposé aux Archives Générales du Royaume⁶ (fig. 2). Deux grands corps symétriques adossés aux piliers de la croisée du transept logeaient la pédale tandis qu'un petit buffet placé au centre du jubé était réservé au grand-orgue. Cette disposition dégage non seulement les verrières du chœur mais elle permet surtout de souligner la continuité du vaisseau central. Elle correspond ainsi à cette recherche d'un espace unitaire qui sous-tend toute l'évolution du mobilier et va aboutir à la suppression des jubés dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le contrat de 1706 signale que « *Le facteur sera obligé d'ajouter à l'orgue du milieu une fausse montre du côté du chœur,*

⁵ Contrat publié dans G. POTVLIËGHE, *De Orgelmakers Forceville*, dans *De Brabantse Folklore*, n° 155, 1962, pp. 339-350.

⁶ A.G.R. Archives Ecclésiastiques - Fonds de la collégiale Ste-Gudule - inv. - ex. n° 1868.

revêtue d'une feuille d'étain d'Angleterre comme les autres, afin que de tout côté il paroisse une belle façade ». Si l'on se rappelle que dans les buffets flamands contemporains placés sur le jubé (Saint-Sauveur à Bruges 1719, Notre-Dame à Bruges 1721-24)⁷ le côté tourné vers le chœur reste un revers fonctionnel qui ne fait l'objet d'aucune élaboration artistique, cette montre postiche indique également qu'une attention de plus en plus aiguë est accordée à la dimension esthétique du meuble et à la façon dont il s'insère dans l'ensemble de l'espace liturgique. L'idée d'une double façade, tournée à la fois vers la nef et le chœur apparaît d'ailleurs à la même époque dans l'orgue de Saint-Jacques à Anvers et dans un projet de buffet attribué à H.F. Verbruggen⁸.

L'orgue livré par Jean-Baptiste Forceville ne fut malheureusement pas accepté en raison de son alimentation défectueuse et, après de longues polémiques, le facteur fut finalement obligé de construire un instrument entièrement neuf dans le même buffet. Cet échec notoire n'a probablement pas favorisé la diffusion du buffet à trois corps séparés ; on ne le verra en tout cas plus réapparaître avant la seconde moitié du XVIII^e siècle⁹.

Parallèlement aux autres formes de mobilier, les buffets d'orgue du début du XVIII^e siècle adoptent peu à peu une structure dynamique pleinement tridimensionnelle. Cette évolution va prendre trois orientations que nous envisageons successivement.

Dans un premier type de buffet inspiré des formes de l'architecture italienne¹⁰, la façade est traitée comme une membrane flexible soumise à un jeu de poussées antagonistes entre l'intérieur et l'extérieur se traduisant par une articulation de surfaces convexes et concaves. Le développement de cette formule semble assez directement lié à la personnalité de H.F. Verbruggen qui l'emploie par ailleurs dans d'autres types de meubles (jubé de la chapelle du Vénéral dans la cathédrale d'Anvers). Elle apparaît sous sa forme la plus élémentaire dans le projet signé et annoté que H.F. Verbruggen réalise vers 1690 pour l'orgue de l'abbaye d'Hemiksem¹¹ : les cinq faisceaux de tuyaux de la montre forment une grande surface convexe qui se détache simplement sur la concavité de la partie centrale du jubé. Elle est ensuite reprise, de manière

⁷ La partie arrière de ces deux buffets a été profondément modifiée au XX^e siècle. Leur aspect original est encore visible sur les photos A.C.L. 159F, 166F, 144125B.

⁸ Cabinet des Estampes d'Anvers, inventaire n° 668 ; reproduit dans J.P. FELIX, *op. cit.*, 1980, p. 165.

⁹ Saint-Jacques à Gand 1772, Saint-Etienne à Ohain, Notre-Dame à Bois-Seigneur-Isaac... dans la plupart de ces instruments, seul l'un des buffets latéraux contient des tuyaux ; le second corps latéral et le positif ont souvent un rôle purement décoratif ; voir J. FERRARD, *Vrgues du Brabant Wallon*, 1981, pp. 32-35, 242-247.

¹⁰ Tout comme l'instrument qu'il renferme, le buffet italien lui-même reste fortement attaché à la tradition du XVI^e siècle. Le projet du Bernin pour l'orgue de Santa Maria del Popolo à Rome est caractéristique du peu d'intérêt que suscite le meuble à l'époque baroque ; voir *L'Organo Bernini di S. Maria del Popolo a Roma*, dans *L'organo*, Bologna, R. Patron, Luglio - Dicembre 1969, pp. 157-161.

¹¹ Cabinet des Estampes d'Anvers inventaire n° 695, reproduit dans F. PEETERS, *op. cit.*, p. 228. Pour l'attribution et la datation de l'orgue G. POTVLIËGHE, *op. cit.*, p. 337.

sensiblement plus élaborée, dans le maître-autel avec orgue de l'ancien couvent des grands Carmes à Bruxelles. Détruit à la révolution française, cet ensemble nous est connu par une description détaillée de Mensaert¹² que l'on a judicieusement rapprochée d'un projet anonyme conservé au musée Vleeshuis d'Anvers (fig. 3). Initialement attribué à Pierre I Verbruggen (1615-1685), le dessin est actuellement considéré comme une œuvre de H.F. Verbruggen (1654-1724) ce que semblent confirmer à la fois les données chronologiques (le mobilier du couvent fut entièrement reconstruit après le bombardement de 1695), le style du dessin ainsi que d'évidentes similitudes avec certaines œuvres signées comme le baldaquin du maître-autel de Saint-Bavon à Gand ou le projet de buffet pour l'abbaye d'Hemiksem¹³. Le caractère dynamique de l'ensemble est essentiellement dû à l'opposition de surfaces courbes. La partie médiane de l'autel, le centre de la balustrade et la montre du grand-orgue construisent une énorme niche concave au milieu de laquelle se détache le petit positif convexe. Cet agencement continue pourtant à privilégier l'élan vertical au détriment d'une tension tridimensionnelle parallèle à l'axe de vision du spectateur : le positif monte plus qu'il ne s'avance et le maître-autel n'a finalement aucun rapport dynamique avec le reste de l'édifice.

Cette formule d'ascendance italienne trouve son plein épanouissement dans un autre projet de maître-autel avec orgue conservé dans les archives de l'abbaye de Grimbergen (fig. 4). Il n'est ni signé ni daté mais doit avoir été exécuté aux environs de 1700, entre l'achèvement de l'église en 1699 et l'érection du maître-autel actuel en 1701¹⁴. L'ensemble est également basé sur un jeu de courbes de plus en plus amples qui propagent, par ondes successives, dans l'ensemble du chœur, la tension condensée au centre du meuble. Le petit positif semi-circulaire qui se détache à angles vifs sur la partie centrale de la balustrade manifeste avec une intensité maximale l'opposition de deux poussées contradictoires parallèles à l'axe de la nef. Cette tension se répète sous une forme plus ample dans le grand-orgue qui oppose un grand faisceau central concave à deux faisceaux latéraux convexes tout en ménageant une articulation neutre entre ces forces antagonistes grâce à deux pilastres entièrement dénudés. La très légère convexité de la corniche du baldaquin à laquelle répond la concavité imperceptible de l'entablement des ailerons lui donne un ultime écho. La courbure du faisceau central du grand-orgue est finalement reprise de manière encore plus large par la partie inférieure de l'autel qui épouse la concavité de l'abside. Elle devait probablement être contrebalancée par un podium convexe de quelques marches. Cet agencement original était probablement trop éloigné des traditions de la facture pour être adopté sans réticence et de manière durable par le milieu des organiers. On ne le retrouvera

¹² G.P. MENSAERT, *Le peintre amateur et curieux...*, Bruxelles, P. de Bast, 1763, pp. 34-35.

¹³ Catalogue *La sculpture au siècle de Rubens*, Musée d'Art Ancien, Bruxelles, 15 juillet-2 octobre 1977, p. 269.

¹⁴ J.P. FELIX, *A propos de deux ensembles Tribune d'orgues Maître-autel*, dans *Le folklore Brabançon*, n° 218, 1978, pp. 163-173.

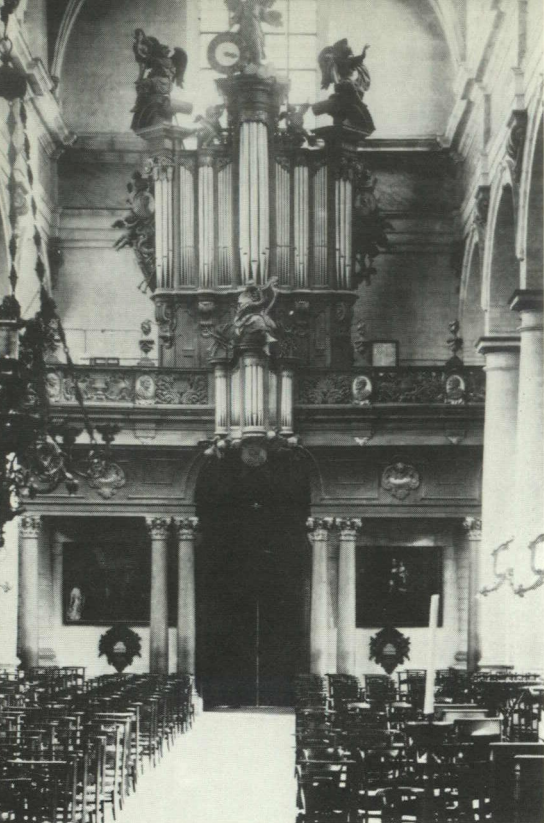


Fig. 5. Orgue de l'église du béguinage de Lierre, 1719-23
(Copyright A.C.L., Bruxelles).



Fig. 8. Orgue de Saint-Denis à Kalken, 1712
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Fig. 6. Orgue de Saint-Amand à Geel, 1715
(Copyright A.C.L., Bruxelles).



Fig. 7. Orgue de Notre-Dame
à Ninove, 1728
(Copyright A.C.L.,
Bruxelles).



plus que sous une forme passablement édulcorée dans certains buffets du facteur J.B. Goynaut (Lombeek-Notre-Dame 1753).

La recherche d'une structure dynamique tridimensionnelle prend une orientation sensiblement différente dans le buffet du béguinage de Lierre, conçu pour un instrument de J.B. Forceville entre 1719 et 1723 (fig. 5). La montre, formée de cinq tourelles séparées par quatre plates-faces particulièrement étroites, s'inspire probablement de celle de l'orgue de Saint-Amand à Geel, construit par Christian Penceler à partir de 1715. C'est d'autant plus vraisemblable que J.B. Forceville fut chargé de l'expertise de l'orgue de Geel en 1724¹⁵. L'élément le plus original est la présence de vigoureuses consoles en volutes sous les tourelles du grand-orgue. D'un emploi très discret dans les façades du XVII^e siècle, ce motif est, à notre connaissance, à peu près absent des buffets antérieurs. Il est particulièrement significatif de voir surgir ce que l'on peut considérer comme la matérialisation d'une tension perpendiculaire au plan du buffet au moment où toutes les formes de mobilier adoptent une structure dynamique tridimensionnelle. Cette interprétation est d'ailleurs corroborée par l'apparition simultanée de consoles similaires dans le buffet de Saint-Charles Borromée à Anvers. Elles disparaissent après 1725 lorsque la majorité des buffets adoptent une structure dynamique basée sur d'autres principes. Dans la lignée d'un certain nombre de buffets brabançons (Saint-Rombaut à Steenokkerzeel 1630, Saint-Martin à Lede 1642-53, Notre-Dame-au-delà-de-la-Dyle à Malines 1665, hôpital Sainte-Elisabeth à Anvers 1676...) qui présentent souvent un galbe convexe issu de la tradition gothique, les tourelles extrêmes du buffet de Lierre ne sont pas placées dans le même plan que le reste de la façade. La console, le chapiteau ionique et son entablement surmonté d'un fragment de fronton brisé délimitent un dièdre assymétrique (fondamentalement différent des tourelles en tiers-point des buffets flamands) qui crée une fuite oblique et impose une lecture en profondeur abolissant le plan frontal. Le buffet semble se briser sous l'effet d'une poussée interne perpendiculaire au plan de la façade.

Le buffet placé contre le mur occidental de l'église Saint-Amand à Geel (1715) propose un troisième type de structure dynamique tridimensionnelle (fig. 6). Il était conçu pour un instrument de Christian Penceler comprenant un grand-orgue de 16' (8' en montre), un positif de 8' (4' en montre), un récit et une pédale¹⁶. Le récit ne possédant pas de principaux et la pédale étant basée sur un bourdon, le buffet ne présente que deux corps correspondant au grand-orgue et au positif de dos. Pour l'une des premières fois dans l'histoire de l'orgue des Pays-Bas du Sud, les tourelles qui affectaient jusqu'alors des formes très variées au sein d'un même buffet, sont toutes conçues selon un module identique fait de proportions rigoureusement semblables. Seules varient leurs dimensions réelles. Les plates-faces perdent le lourd entablement

¹⁵ M. KOYEN, *Twee nieuwe orgels van Penceler te Geel*, dans *Jaarboek van Geel*, 2, 1963, p. 108.

¹⁶ M. KOYEN, *op. cit.*, 1963.

qui les rabattait autoritairement dans un plan. Plongées dans une légère pénombre que favorisent leur étroitesse et leur concavité, elles deviennent une sorte de liaison souple et élastique sans profondeur définie. Ce dispositif conduit inévitablement à une lecture perspective de la hauteur des différentes tourelles. Les plus grandes s'avancent vers le spectateur, les autres reculent proportionnellement à leurs dimensions de manière à créer un espace dynamique tridimensionnel extrêmement cohérent. Les joues qui contribuaient à matérialiser le plan dans lequel se développait la tension des buffets du XVII^e siècle se présentent sous une forme singulièrement atrophiée. Elles disparaîtront souvent dans les buffets ultérieurs. Cet agencement est finalement très proche de celui des maîtres-autels contemporains¹⁷ (la tourelle est assimilée plus ou moins implicitement à une colonne) à la seule différence que les colonnes et l'entablement du maître-autel permettent de matérialiser et de mettre en mouvement un espace essentiellement réel alors que les tourelles du buffet créent un espace totalement fictif.

La construction progressive d'un espace liturgique unitaire et dynamique aboutit à une osmose intime entre le buffet d'orgue et l'espace intérieur de l'église. Cet ultime développement dont l'essor sera brusquement brisé par l'influence française qui devient prépondérante après 1730, a particulièrement souffert de la redistribution du mobilier consécutive aux suppressions de couvents et aux troubles politiques de la fin du XVIII^e siècle ; il n'est plus illustré que par quelques rares églises ayant conservé leur mobilier baroque originel. L'ancienne abbatale norbertine de Ninove, entièrement meublée dans la première moitié du XVIII^e siècle, en offre l'un des exemples les plus intéressants¹⁸. Le buffet d'orgue adossé au mur occidental fut conçu en 1728 par Jean-Baptiste Van der Haeghen pour un instrument de J.B. Forceville dont on ignore la composition originale (fig. 7). Il s'inspire directement du meuble de Geel mais situe les tourelles les plus hautes aux extrémités du buffet et place les tourelles médianes sous le même entablement que les plates-faces de manière à obtenir un rythme infiniment plus ample. La parenté entre les tourelles et les colonnes devient de la sorte tout à fait explicite. Les énormes tourelles latérales projettent véritablement les colonnes de la nef vers le chœur où ce mouvement est amorti puis relancé par le gigantesque maître-autel également conçu par J.B. Van der Haeghen. Tout le vaisseau central est ainsi pris dans une sorte de tenaille souple et élastique qui met en branle l'espace résolument statique de l'édifice. Le meuble transcende son statut d'objet dynamique plongé dans un espace amorphe pour modeler l'espace lui-même.

Le type de buffet élaboré à Geel et à Ninove sera repris par de très nombreux instruments jusqu'à la fin du XVIII^e siècle dans l'ensemble des Pays-Bas méridionaux. Il suffit de citer les buffets de Saint-Michel à Louvain

¹⁷ Maîtres-autels de Notre-Dame-au-delà-de-la-Dyle à Malines 1690, de Saint-André à Anvers 1728, de Notre-Dame à Ninove 1728.

¹⁸ E. SOENS, *De kerk van Ninove en haar mobilier*, dans *Annales de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*, VIII, 1907. E. DHANENS, *Inventaris van het Kunstpatrimonium van Oost-Vlaanderen - 11 - De Onze-Lieve-Vrouwkerk te Ninove*, 1980.

(détruit en 1944) et de Saint-Pierre à Leuze pour évoquer la très grande souplesse de cette formule.

Certains orgues du facteur Louis I de la Haye¹⁹ (Saint-Denis à Kalken 1712, Notre-Dame à Kaprijke 1724)²⁰ présentent enfin un dernier type de buffet s'opposant radicalement à tous les précédents. La raréfaction des motifs décoratifs et la démultiplication des éléments d'entablement débouche sur une absence totale de tension, une cristallisation des formes particulièrement insolite dans le contexte baroque des Pays-Bas du Sud. L'utilisation du vocabulaire classique montre en outre un rejet ou une méconnaissance absolue des connotations tectoniques et symboliques qui sont généralement associées aux éléments de la tradition gréco-romaine. L'espèce de fronton brisé bombé qui couronne le positif de Kalken ne traduit en rien l'effet de jaillissement et de brisure que l'on rencontre habituellement dans l'art baroque (fig. 8). Chacune des deux parties devient une sorte d'élégante volute totalement étrangère à son contexte tectonique. La tourelle centrale est surmontée d'un entablement assez complexe qui se métamorphose insensiblement en lambrequins sans la moindre articulation. La tourelle centrale du grand-orgue se termine par une sorte de grand chapiteau ionique, situation particulièrement inattendue pour un élément destiné à traduire plastiquement le poids de tout l'entablement. L'artiste semble ignorer les bases élémentaires de la syntaxe classique. Ces caractéristiques pourraient être rapprochées de celles de certains buffets des Pays-Bas septentrionaux mais elles ont probablement une toute autre origine. On sait qu'un long procès opposa durant plusieurs années Louis I de la Haye à la corporation des menuisiers et des sculpteurs de Gand²¹. Le facteur était accusé d'avoir confectionné lui-même certaines parties de buffet dont l'exécution était strictement réservée aux membres des corporations. Les pièces du procès énumèrent diverses sculptures exécutées illicitement parmi lesquelles il est aisé de reconnaître les principaux éléments décoratifs du buffet de Saint-Denis à Kalken : « *eenighe capteelen, twee stucken met halfve lijfven daerop representerende te weten op het eerste de coninck david ende het andere een vrouwpersoon midtsgaders rontom de selve opsturen loofwerck ende andere cieraten, noch twee vleughels met inghelscoppen ook inghel met andere cieraten al wesende snijderije* ». Le caractère déroutant, anachronique de ces buffets correspond en fait à l'intervention d'un artisan (le facteur lui-même ou un apprenti menuisier) absolument étranger au contexte artistique de l'époque.

En dehors de cette dernière solution que l'on pourrait rattacher à l'art populaire, la quasi totalité des buffets brabançons du début du XVIII^e siècle rentrent finalement dans le cadre d'une démarche parfaitement cohérente dont les deux axes complémentaires sont une adaptation de plus en plus souple

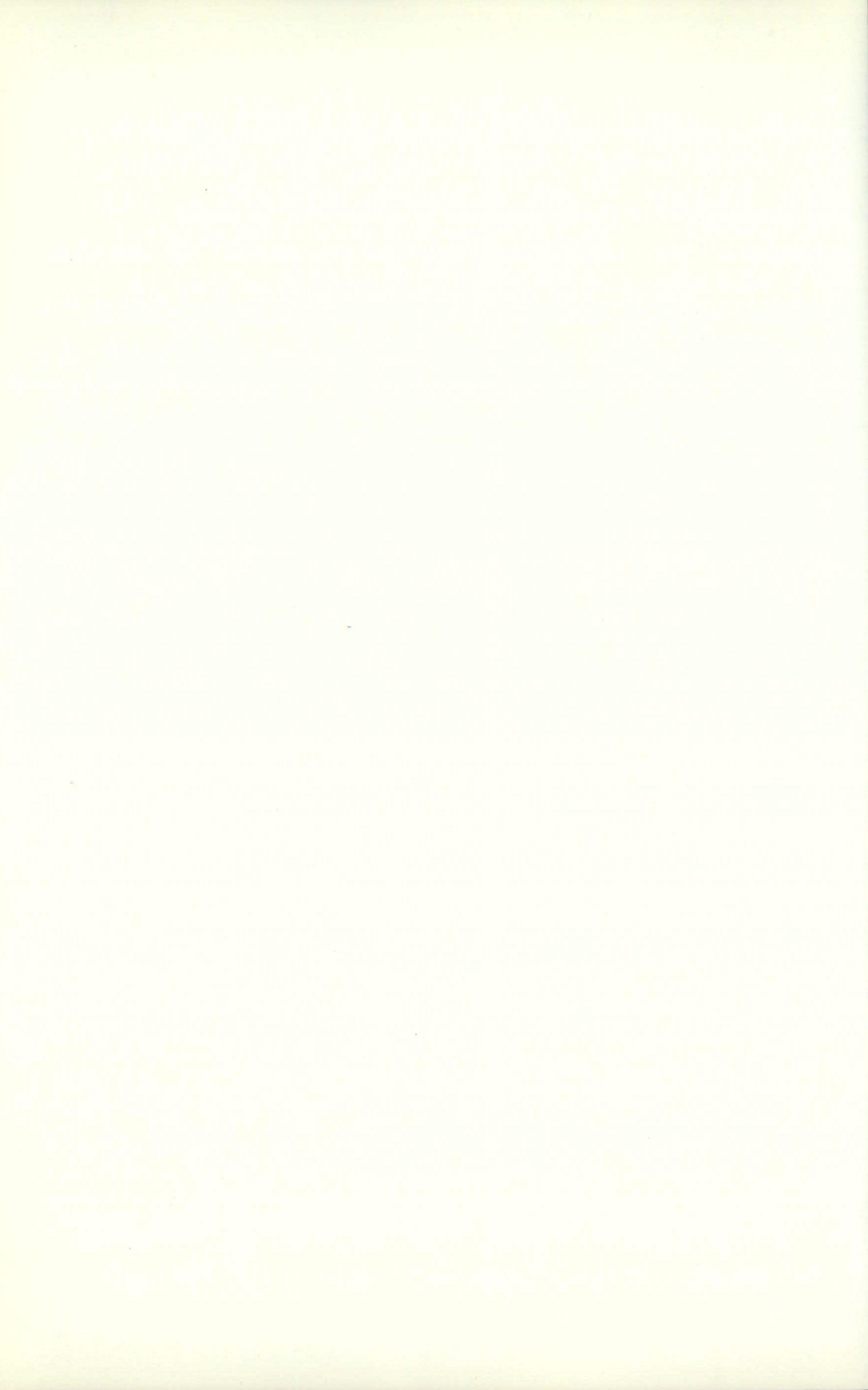
¹⁹ L'activité de ce facteur se situe entre Gand et Anvers et se rattache donc autant à la Flandre qu'au Brabant.

²⁰ F. PEETERS, *op. cit.*, 1971, p. 268.

²¹ B. DE KEYZER, *Het orgel in de St-Baafskathedraal in de beslag genomen en weggevoerd...*, dans *De Schalmei*, IV, 1949, pp. 55-57.

du meuble à l'ensemble de l'espace liturgique et l'adoption d'une structure dynamique unitaire pleinement tridimensionnelle capable de mettre en mouvement l'espace fondamentalement statique de l'édifice. L'évolution du buffet d'orgue s'insère ainsi dans le développement général du mobilier d'église contemporain. Cette perméabilité du buffet aux courants esthétiques de l'époque est cependant fortement tempérée par l'influence des organiers qui semblent avoir joué un rôle considérable dans le rejet immédiat ou l'élimination progressive de diverses formules originales trop éloignées des habitudes de la facture. Le peu de succès des buffets conçus par H.F. Verbruggen s'explique sans doute par un tel processus. Le projet particulièrement novateur que Jean Berain propose en 1697 pour l'orgue de Saint-Quentin connaîtra d'ailleurs une fortune analogue : il n'aura pas le moindre impact sur l'évolution du buffet français²². On constate que, parmi l'efflorescence de solutions nouvelles proposées au début du XVIII^e siècle, c'est finalement celle se rattachant le plus directement à la typologie traditionnelle (alternance tourelle plate-face) et visualisant de la manière la plus claire la structure sonore et l'étagement harmonique de l'instrument qui connaîtra un succès durable.

²² N. DUFOURCQ, *Le livre de l'orgue français*, vol. II, Paris, 1969, pp. 127-130, fig. 245.



LES DISCIPLINES ANNEXES DE L'ORGANOLOGIE

MALOU HAINE

Contrairement à ce que l'on croit généralement, l'organologie n'est pas une science fermée sur elle-même uniquement préoccupée d'étudier l'histoire des instruments de musique, leur facture ou leur filiation. Certes, c'est là son objet principal de recherches mais l'organologie débouche aussi très souvent sur d'autres disciplines selon les aspects envisagés. Sont d'autant plus riches d'intérêt les ouvrages qui abordent les instruments de musique par plusieurs facettes différentes mais voisines.

L'*Ecole des Annales* a permis à la recherche historique d'ouvrir largement ses portes sur d'autres disciplines et actuellement, il n'y a plus de frontières à l'histoire qui se veut une histoire totale. Pourquoi la musicologie, et plus particulièrement l'organologie, ne tirerait-elle pas parti de cet enseignement capital ? Pour illustrer ce propos, citons quelques thèmes de recherche susceptibles d'entraîner l'organologue vers d'autres spécialités ou d'attirer à la musicologie des chercheurs de ces spécialités.

Découvrir les premières références littéraires de l'utilisation de termes désignant les instruments de musique, en chercher la filiation et les aires de signification, leurs correspondants étrangers ou leurs variantes régionales, c'est entrer dans le domaine de l'étymologie, de la lexicographie, de la linguistique ou de la dialectologie. La traduction de traités organologiques anciens et leur critique historique s'inscrit dans une démarche philologique. Etudier les instruments de musique au travers des chroniques, récits, souvenirs, nouvelles, romans, etc., c'est établir un pont entre la littérature et l'organologie. La mythologie peut elle aussi rendre d'utiles services à l'organologie lorsqu'il est question de déceler les liens qui associent les dieux de l'Antiquité à des types d'instruments de musique déterminés, lorsque les attributs de ces dieux se retrouvent comme motifs de décoration sur les instruments ou lorsqu'il s'agit d'interpréter l'iconographie instrumentale du moyen-âge ou de la Renaissance. L'approche des instruments extra-européens implique elle aussi une connaissance approfondie des mythes et des symboles.

Que l'on décrive les instruments de musique représentés dans les arts plastiques, décoratifs ou graphiques, que l'on évalue les mouvements du commerce des œuvres d'art dans lequel s'insère aussi celui des instruments de musique, ou que l'on se penche sur la décoration et le style de ces instruments, l'alliance entre l'organologie et l'histoire de l'art est fréquente. De même, des liens étroits s'établissent constamment entre l'organologie et la sociologie que ce soit pour montrer l'évolution du goût musical envers tel ou tel instrument, ou pour mettre en évidence le contexte social de la pratique instrumentale, ou encore pour réaliser une enquête actuelle sur le métier de facteur d'instruments. Dans un même ordre d'idées, effectuer des enregistrements sur le terrain concernant des instruments populaires ou des instruments extra-européens, c'est œuvrer en qualité d'ethnologue.

Les problèmes de la conservation et de la restauration des instruments de musique confinent à la muséologie et suscitent le recours à des techniques modernes de radiographie et d'analyse des matériaux. Déterminer le nombre de facteurs d'instruments de musique à l'aide des recensements professionnels, c'est à la fois toucher à la démographie et à la statistique. Évaluer l'importance de leurs ateliers ou de leur production, c'est empiéter sur le domaine des sciences économiques, tout comme s'intéresser aux conditions de travail dans ces ateliers, c'est s'immiscer dans celui des sciences sociales. L'apport de l'archéologie industrielle peut s'avérer efficace lors de la description de l'aspect des manufactures, de l'organisation du travail ou de l'emploi d'outils et de machines. Préciser l'aire de diffusion d'un instrument ou situer l'implantation des manufactures d'instruments et suivre leurs transferts éventuels procède de la géographie humaine.

L'analyse de phénomènes physiques de la production des sons dépend de la science acoustique tandis que celle des mouvements musculaires nécessaires à la pratique d'un instrument de musique touche à la kinesthésie et à la physiologie. Enfin, les effets psychologiques et curatifs produits par la pratique ou l'audition de certains instruments tombent dans le domaine de la psychanalyse ou de la musicothérapie.

Ces quelques exemples — non exhaustifs — montrent l'intérêt non négligeable que peut trouver l'organologue dans d'autres disciplines en élargissant le champ de ses investigations. Si tous les sujets mentionnés ci-dessus semblent étrangers à l'organologie même, chacun d'entre eux contribue néanmoins à mettre en évidence une face cachée de son territoire, contribuant à une meilleure compréhension et connaissance de l'ensemble. C'est la perspicacité de l'organologue à se poser sans cesse de nouvelles questions qui le conduira à s'immiscer davantage dans des spécialités parfois fort éloignée de ses préoccupations habituelles. Cette intrusion ailleurs ne peut être pleinement positive qu'après s'être préalablement familiarisé aux méthodes de recherche propres à ces autres disciplines. Aussi les contacts interdisciplinaires seront-ils indispensables. Mais n'est-il pas vrai, comme l'écrivait Jean Lhomme, que « toute spécialité ne peut progresser qu'en ayant recours aux services d'autres spécialités » ?

Mentionnons ci-dessous quelques exemples de travaux interdisciplinaires portant sur les instruments de musique ou les facteurs d'instruments. Les disciplines annexes de l'organologie qui sont abordées dans ces ouvrages sont indiquées entre parenthèses lorsque le titre n'est pas suffisamment explicite. On notera que les auteurs sont soit des organologues soit des spécialistes d'autres disciplines.

- H. BOONE, *La cornemuse*, Bruxelles, Renaissance du Livre, 1983 (+ lexicologie, dialectologie, étymologie, iconographie, sociologie).
- H. BOUASSE, *Cordes et membranes*, Paris, Delgrave, 1926 (+ acoustique, physique).
- H. BOUASSE, *Les instruments à vent*, Paris, Delgrave, 1929 (+ acoustique, physique).
- J. BRIL, *A cordes et à cris. Origine et symbolisme des instruments de musique*, Paris, Clancier/Guénaud, 1980 (+ ethnologie, mythologie, sociologie, psychanalyse, linguistique).
- B. BUCHLE et K. JANETZKY, *A pictorial history of the horn*, Tutzing, Hans Schneider, 1976.
- J.F. CHASSAING, *La tradition de la cornemuse en Basse Auvergne et Sud Bourbonnais*, Moulins, Ipomée, 1982 (+ ethnologie, sociologie, dialectologie, folklore, géographie humaine, littérature).
- CL. MARCEL-DUBOIS (éd.), *L'instrument de musique populaire. Usages et symboles*, Paris, 1980.
- V. DENIS, « La représentation des instruments de musique dans les arts figurés du XV^e siècle en Flandre et en Italie », *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, t. XXI (1940-1941), pp. 327-345.
- C. EHRlich, *The piano. A history*, Londres, Dent & Sons, 1976 (+ sciences économiques et sociales).
- I.F. FINLAY, « Musical instruments in 17th. Dutch painting », *The Galpin Society Journal*, VI (1953), pp. 52-69.
- M. GRIAULE, « Symbolisme des tambours soudanais », *Mélanges d'histoire et d'esthétique musicale offerts à Paul-Marie Masson*, vol. 1, Paris, 1955, pp. 79-86.
- M. JAELL, *La musique et la psycho-physiologie*, Paris, 1896.
- M. JAELL, *Le mécanisme du toucher*, Paris, 1897 (+ kinesthésie, physiologie).
- M. JAELL, *Les rythmes du regard et la dissociation des doigts*, Paris, 1906 (+ psychologie, physiologie, kinesthésie).
- M. JAELL, *La résonance du toucher et la topographie des pulpes*, Paris, 1912 (+ physiologie, kinesthésie).
- M. HAINE, « La manufacture de pianos Pleyel dans la seconde moitié du XIX^e siècle, un modèle de réalisations sociales », *Revue internationale de musique française*, n° 13, février 1984, pp. 75-89.
- M. HAINE, « Les facteurs de pianos à Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Apport des sciences économiques et sociales à l'organologie », *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, n° 45, avril 1984, pp. 1-21.
- M. HAINE, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle, des artisans face à l'industrialisation*, Bruxelles, à paraître en 1985 (+ sciences économiques et sociales, archéologie industrielle, géographie humaine, statistique, démographie).
- E. LEIPP, *Acoustique et musique*, Paris, Mason & Cie, 1971.
- A. LOESSER, *Men, Women and pianos. A Social history*, Londres, V. Gollanez, 1955.
- P. LOUBET DE SCEAURY, *Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs*, Paris, A. Pedone, 1946 (+ histoire, droit).
- N. MEEÛS, *Instruments de musique, images de l'Univers* (Catalogue de l'exposition tenue à l'Unesco à Paris en 1974), Bruxelles, Musée instrumental, 1974 (+ mythes, symboles, ethnologie).

- A. DE MIRIMONDE, *Astrologie et Musique*, Genève, Minkoff, 1977 (+ mythologie, symbolisme, iconologie).
- D. PISTONE, *Le piano dans la littérature française des origines jusqu'en 1900*, Paris, H. Champion, 1975.
- A. SCHAEFFNER, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936 (+ ethnologie, dialectologie).
- T.T. TAYLOR, *The trumpet and trombone in graphic arts (1500-1800)*, Nashville, The Brass Press, 1979.
- E. WINTERNITZ, *Musical instruments and their symbolism in Western art*, Londres, Faber & Faber, 1967.
- R. WRIGHT, *Dictionnaire des instruments de musique. Etude de lexicologie*, Londres, Battley, 1941.

LES MOTS ET LES CHOSES DANS LA PEINTURE

Louis MARIN

Mon exposé*, à vrai dire, aurait pu prendre place, vendredi dernier, à la suite des deux remarquables communications de Roland Tefnin et de Paul Philippot qui, dans des champs artistiques, culturels et historiques très différents, ont apporté des contributions exceptionnelles au vaste problème sémiologique des rapports entre le texte et l'image. En donnant à mon intervention, le titre « les mots et les choses dans la peinture », je fais, bien entendu, allusion — et peut-être est-ce plus qu'une allusion — au livre de Michel Foucault *Les mots et les choses* dont on sait l'importance, en particulier pour l'étude de ce qu'il a appelé l'épistémé classique. C'est donc des mots et des choses dans la peinture dite classique que je voudrais parler.

A prendre pour fil directeur de notre problématique, la théorie générale du signe telle qu'elle est formulée dans les textes de la *Grammaire générale* et surtout de la *Logique de Port-Royal* qui constituent comme la charte de la rationalité moderne, il est frappant de constater que cette théorie obéit à un double modèle, iconique d'une part, scriptural de l'autre¹. Les exemples qui reviennent pour éclairer la définition du signe comme représentation sont ceux de la carte de géographie et du tableau de peinture et notamment du portrait. Lorsque les logiciens de Port-Royal veulent donner une illustration de la traditionnelle distinction entre le signe naturel et le signe conventionnel, c'est l'image d'un homme dans le miroir qui est le paradigme du premier et le mot écrit, celui du second. Il y aurait beaucoup à dire sur les chevauchements et les glissements qui affectent les diverses classifications des signes comme représentations qu'ils proposent². Je formulerai seulement trois remarques à ce sujet.

* Conférence prononcée à l'occasion du colloque *Sciences du langage et sciences de l'homme* (24-25 mai 1984) à l'Université Libre de Bruxelles, dans le cadre de la section d'histoire de l'art, le lundi 28 mai 1984.

¹ *Logique de Port-Royal*, 5^e édition, Paris, 1683. En particulier les chapitres I et IV de la 1^{re} partie, XIV de la 2^e, XIX de la 3^e.

² Cf. L. MARIN, *La Critique du Discours*, Minit, Paris, 1975, p. 79-113.

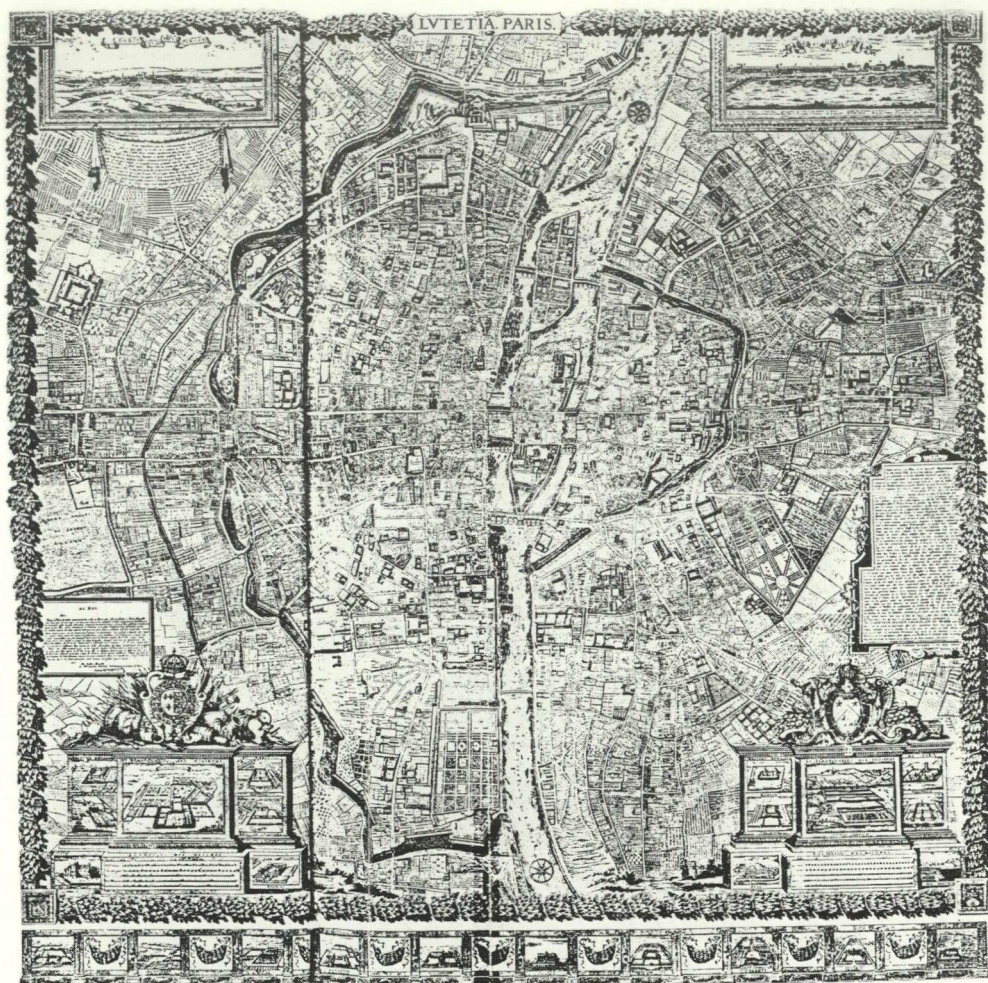


Fig. 1. Carte de Paris par Gomboust, 1647.

Le modèle de la carte de géographie — soit par exemple ce fragment d'un plan de Paris dû à Gomboust (Fig. 1) levé par des ingénieurs et dessinateurs et gravé par des artistes proches de Port-Royal — exemplifierait le dimension que j'ai nommée transitive du signe : tout signe représente quelque chose, tout signe rend à nouveau présent une chose qui ne l'est pas ou ne l'est plus : la carte de Paris met sous les yeux, par hypotypose iconique, Paris que je n'ai jamais vu ainsi et que je ne verrai jamais comme configuration « réelle » de chose. Gomboust le sait si bien qu'il place dans le coin supérieur gauche de sa carte, un tableau avec la légende écrite « Paris vu du Mont Martre » et dans la partie inférieure à gauche (et à droite) de petites figurines humaines sur une colline fictive d'où ils « contemplerait » Paris si cette colline existait du côté de Charenton, mais, en fait, d'où ils regardent, comme nous le faisons la carte, d'autant que — comme vous l'avez constaté — une grande partie des

édifices de Paris y sont représentés par leur plan au sol et non, comme certains autres, selon l'image qu'ils auraient en vue cavalière ou à vol d'oiseau, celle-là même qu'adopteraient les figurines humaines que Gomboust a représentées au bas de sa carte³. Il n'en reste pas moins que, comme disent les logiciens de Port-Royal, devant la carte de Paris, nous disons légitimement « c'est Paris ». En ce sens, tout signe-représentation a un effet de réalité et de vérité ici marqué dans l'énoncé par : « c'est »⁴.

Le modèle du portrait — comme, au-delà, l'image dans le miroir — exemplifierait la dimension réflexive du signe. Tout signe présente le fait même de représenter quelque chose. Tout signe dans le moment même où il rend présent un être absent (ou mort) redouble, réfléchit ou insiste l'opération de représentation. La présentation de cette opération, comme le fait d'un sujet de représentation, est particulièrement évidente avec le portrait. Le « je » se représente, le « je » se présente à soi-même dans le signe qui le représente et plus généralement dans tout signe-représentation. Tout signe a un effet de sujet⁵.

Mais qu'il s'agisse du portrait ou de la carte (par exemple la partie inférieure droite de la carte de Gomboust), les valeurs du trait, du tracé, du dessin et du dessin insistent, de l'intention signifiante et de son inscription, de sa description. La carte non seulement est un tracé, un trait, un dessin mais elle n'est vraiment représentation que lorsqu'elle est envahie par les noms écrits qui identifient comme signe-représentation, le lieu où ils le sont. Aussi n'est-il pas surprenant que lorsque les logiciens de Port-Royal, selon toute la tradition philosophique occidentale, opposent aux signes naturels — dont l'image visible d'un homme dans le miroir est le modèle — les signes conventionnels dont la relation est arbitraire et dépend d'une convention sociale, le comble de cette conventionnalité soit celle du *mot écrit* puisqu'il sera la représentation tracée et visible, mais arbitraire d'une institution du langage représentant les pensées⁶. En ce sens, le portrait, soit l'exemple du *Saint Cyran* de Champagne (Fig. 2), autant et sinon plus que la carte (nommée aussi portrait ou pourtrait au XVII^e siècle) tiendrait à la fois de l'image d'un homme dans le miroir et du nom inscrit ; moins au titre d'une opération théorique (le portrait de cet homme est comme son nom visible, son signe « naturel ») qu'au titre d'une opération d'inscription, de trace et de tracement, de pro-traiture et de pourtraiture, de dessin et d'écriture. Et il n'est pas sans signification à la fois sémiotique, historique et philosophique de noter que ce qui est ici écrit n'est pas le nom du modèle mais son âge (62) à la date de sa mort (1643) : un portrait comme signe-représentation dans sa fidélité, sa vérité même (dimension

³ Cf. notre étude de la carte de Gomboust dans *Utopiques, Jeux d'espaces*, Minuit, Paris, 1971, p. 267-283 et son développement, dans *Cartes et Figures de la Terre*, Centre Georges Pompidou, 1979.

⁴ *Logique de Port-Royal*, p. 205.

⁵ Cf. notre *Portrait du Roi*, Minuit, Paris, 1981, p. 10.

⁶ *Logique de Port-Royal*, p. 58.

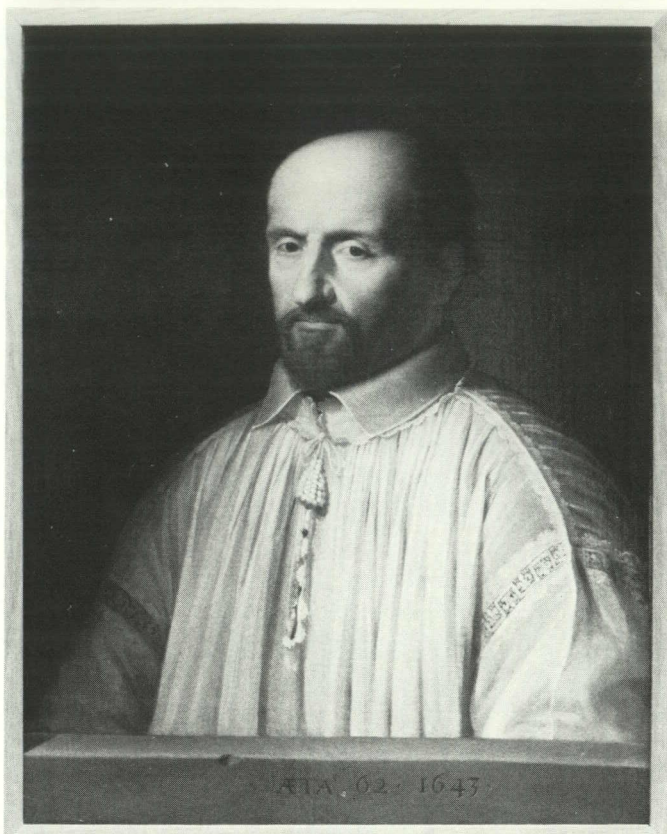


Fig. 2. Philippe de Champaigne, *Portrait de Saint-Cyran*, Grenoble, Musée des Beaux-Arts. (Cl. du Musée)

transitive) a toujours un rapport à la mort (dimension réflexive)⁷. On pourrait longuement développer ce point en référence à Port-Royal en particulier.

Je voudrais éprouver ces quelques remarques en vous proposant une double expérience, une double expérimentation, mais que des tableaux de peinture réaliseraient : celle où des signes « conventionnels » de langage, des *mots écrits* entreraient, interviendraient, adviendraient ou surviendraient dans la représentation de peinture, dans la représentation iconique : des mots dans la peinture, et celle, si l'on peut dire inverse, où la représentation de peinture pousserait si loin son intention représentative ou accomplirait si parfaitement sa capacité transitive — représenter quelque chose — que sa dimension réflexive — présenter le fait de représenter en représentant quelque chose — serait en

⁷ Cf. notre étude sur ce portrait dans *Etudes Sémiologiques, écriture, peinture*, Klincksieck, Paris, 1971. Voir également Jean ORCIBAL, « Frontispices gravés des Champaigne », *Bulletin de la Société des Amis de Port-Royal*, 1952 et la note de B. DORIVAL, *Philippe de Champaigne et Port-Royal*, Catalogue 1957, p. 15-16.

quelque sorte effacée, où, en un moment, tout se passerait *comme si* la chose même était là présente sur le tableau : des choses elles-mêmes dans la peinture.

Cette double expérimentation a un double enjeu à la fois théorique ou philosophique et historique ou idéologique. D'abord permettre une interrogation critique précise de la représentation de peinture et de la peinture comme représentation, de son fonctionnement et de sa fonction symboliques, en la mettant en « crise » deux fois : une première fois, par l'introduction d'un élément *hétérogène* dans le tableau, relevant d'une autre substance sémiotique, les mots écrits lisibles et lus dans l'image : interrogation du « même » par « l'autre » d'autant que, dans la lecture, le lecteur n'a pas conscience des caractères mais seulement des idées dont les caractères formés en mots sont les signes et pourtant il n'accède à ces idées que par l'intermédiaire des signes⁸ : tel est le paradoxe de la présence-absence du signe, très sensible dans toute la littérature classique, que l'inscription de mots dans l'image même fait irrécusablement surgir, en particulier, parce que la représentation de peinture, quelle que soit sa capacité mimétique (ou peut-être à cause d'elle) opère le procès inverse en arrêtant, en fixant le regard sur le signe représentant qui, du même coup, cache la chose représentée⁹.

Une deuxième fois, par la découverte dans la représentation, d'un *comble* de la représentation, de son excès interne, d'un affolement de son fonctionnement et d'une hypertrophie de sa fonction : interrogation du « même » par le « même ». Le jeu de cache du signe représentant serait alors tel que, loin de reconnaître dans le signe la chose qu'il représente, loin de faire comme si le signe n'existait pas pour accéder à elle, la chose signifiée s'imposerait comme chose dans le tableau.

Dans les deux cas, la critique de la représentation se présentera comme une crise de la représentation.

Le deuxième enjeu de cette expérimentation est historique et idéologique : il s'agirait, au plan d'une histoire des formes symboliques — au sens de Cassirer — de faire apparaître par ces exemples, quelque peu marginaux à première apparence, que les règles et les lois de la rationalité qui produit ces formes dans l'imagination — pour parler à nouveau le langage de Cassirer — sont historiquement inséparables de leur dérèglement, de leur transgression. L'intervention des mots écrits dans la représentation de peinture, l'insistance d'une lecture de signes de langage tracés et inscrits, comme le surgissement des choses elles-mêmes dans le simulacre de leur présence réelle, manifestent (eu égard au champ historique de la rationalité moderne, c'est-à-dire de la représentation), le retour d'un reste, d'un excès que le dispositif de la représentation ne cesserait de tenter de maîtriser ou de contrôler : transcendance des forces, altérité du désir, forces du religieux et du sacré, désir d'absolu, présence d'une indéfinité, irruption d'une violence de mort que la réflexion philosophique contemporaine assignera au sublime, au post-modernisme, etc.

⁸ Cf. François RECANATI, *La transparence et l'énonciation*, le Seuil, Paris, 1979, pp. 15-22 et pp. 31-34.

⁹ L. MARIN, *La Critique du Discours*, p. 58.

Je travaillerai sur deux tableaux très différents, le premier qui appartient à la tradition classique, au domaine français, du côté de Port-Royal, là où précisément s'est élaborée la théorie du signe-représentation qui est encore aujourd'hui la référence historique et philosophique obligée de la pensée scientifique du signe et du langage: un tableau de Champagne de 1662 (Fig. 3) évoquant et magnifiant un miracle dont sa propre fille avait été la bénéficiaire¹⁰. L'autre tout à fait différent, une *Annonciation* italienne peinte en 1486 par Crivelli (Fig. 4), ce Vénitien qui quitta Venise en 1457 pour n'y jamais revenir et qui sut intégrer dans son œuvre peinte les apports des écoles de Padoue, de Vérone et surtout de Ferrare¹¹.

L'Ex voto de Champagne de 1662 (Fig. 3) ou comment le tableau, la représentation s'échappe à elle-même pour s'accomplir en moyen pratique d'exercice, en instrument spirituel d'adoration? Comment se déconstruit la représentation mimétique dans la narrativité sacrée de l'image se constituant en texte? Comment? Simplement en écrivant un texte dans le tableau, lisible, explicite, qui distrait la contemplation non pas *de*, mais *dans* l'image même pour la faire osciller du signe qui fait signe à l'image qui représente. Parce qu'il est inscrit dans le tableau, le texte lisible acquiert une visibilité contre nature qui joue le rôle d'une anti-visibilité antagoniste de celle du tableau. Mais inversement, parce que le tableau porte un texte sur sa marge, l'image visible acquiert une lisibilité contre nature qui interdit à la lisibilité du texte de se constituer en simple lecture, qui donne aux signes écrits l'opacité d'une image abstraite.

A contempler « l'image » dans la transparence de sa dimension transitive, représentation des choses et des êtres, nous relevons cependant des excès, des incohérences, des énigmes. Certes une organisation rigoureuse, quasi-cubiste articule toute une géométrie d'angles droits, de triangles, de rectangles et de cubes en conflit réglé les uns avec les autres que dissimule à peine l'apparence des objets. Mais en même temps sur cette géométrie représentative sont minutieusement greffés des détails « hyperréalistes », clous du plancher, nervures du bois, écaille du mur du fond, qui provoquent dans les structures linéaires un effet de réel puissant et insignifiant¹².

La composition lumineuse est subordonnée à l'organisation géométrique de l'espace représenté : la lumière venant du coin supérieur gauche du tableau est régulièrement distribuée sur les différents plans des objets, plans définis eux-mêmes par la composition linéaire et volumétrique de l'espace. Mais, en même temps, un rayon de lumière tombe d'en haut et n'éclaire rien : à la fois dans la représentation et hors d'elle. Il y est présent sans avoir de fonction représentative : il y apparaît arbitraire.

¹⁰ Cf. B. DORIVAL, *Philippe de Champagne 1602-1674*, Laget, Paris, 1976, p. 147-151 et notre étude dans les *Mélanges Mikel Dufrenne*, 10/18, Paris, 1975, p. 409-429.

¹¹ Cf. Daniel ARASSE, *Les primitifs d'Italie*, Genève, 1978, p. 278, pl. 70.

¹² Voir, de ce point de vue, l'analyse du traitement de l'espace dans l'*Ex-Voto* que fait B. DORIVAL, *op. cit.*, p. 149.

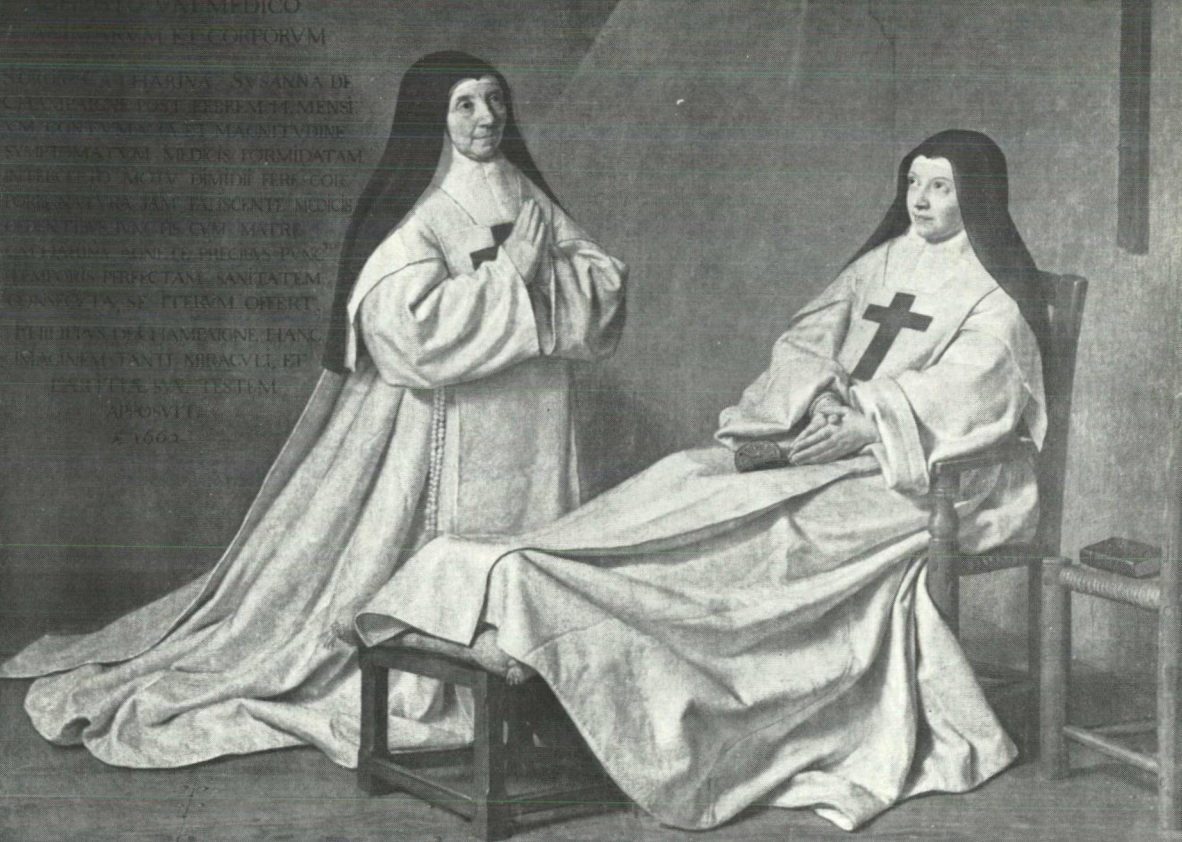


Fig. 3. Philippe de Champaigne, *l'Ex voto de 1662*, Paris, Louvre.

Deux « figures narratives » sont harmoniquement disposées, deux religieuses de Port-Royal représentées toutes deux les mains jointes. Mais l'une est à genoux, l'autre reste étendue sur une chaise de repos. Seule, l'une d'entre elles observe les signes extérieurs de la prière, mains jointes et agenouillement.

Incohérences, distorsions, énigmes renvoient à autre chose, à gauche, à un texte. Ce texte est graphiquement, et je dirais même visuellement, composé de trois parties qui se distinguent par des alinéas ou par le corps des caractères employés, un texte parfaitement lisible¹³.

1/ « Au Christ unique médecin des âmes et des corps » (gros caractères et alinéa).

2/ La deuxième partie est une très longue phrase dont la première partie que nous venons de lire est un membre syntaxique mais non typographique : « La sœur Catherine Suzanne de Champaigne après une fièvre de 14 mois qui avait effrayé les médecins par son caractère tenace et l'importance de ses symptô-

¹³ Voici le texte latin : « Christo, Uni medico / animarum et corporum — Soror Catharina de Champaigne post febrem 14 mensi / Cum contumacia et magnitudine / Symptomatum medicis formidatam / intercepto motu dimidii fere cor/poris, Natura jam fatiscante medicis / cedentibus, junctis cum Matre / Catharina Agnete precibus punc¹⁰ / temporis perfectam sanitatem / consecuta, se iterum offert. — Philippus de Champaigne hanc / imaginem tanti miraculi et / laetitiae suae testem / apposuit. / A° 1662 » (les tirets marquent les alinéas).

mes, alors que même la moitié de son corps était paralysée, que la nature était déjà épuisée et que les médecins l'avaient abandonnée, s'étant jointe de prière avec la mère Catherine Agnès, en un instant de temps, ayant recouvré une parfaite santé s'offre à nouveau ».

3/ La troisième partie, une phrase complète séparée de la deuxième par un alinéa est indépendante syntaxiquement et typographiquement : « Philippe de Champagne, cette image d'un si grand miracle et un témoignage de sa joie a placé à côté (a présenté) en l'année 1662 ».

L'utilisation du latin, de son ordre syntaxique permet à l'écrivain du texte (non pas Champagne, mais Arnauld) de construire le texte dans une étendue qui résulte à la fois d'une exigence syntaxique et d'une exigence scripturale.

Trois remarques sur ce texte :

1/ Les expressions : « Au Christ... », « Sœur Catherine Suzanne de Champagne s'offre », « Philippe de Champagne », « a présenté en 1662 » dessinent un espace de signification dont ils constituent l'encadrement grammatical (syntaxique) et typographique (d'inscription).

2/ De ces deux expressions, la première est performative : les performatifs sont ces énoncés de forme indicative qui se présentent comme des descriptions d'événements mais qui possèdent cette propriété singulière que leur énonciation accomplit l'événement qu'ils décrivent¹⁴. C'est quand la sœur Catherine énonce les mots par lesquels elle s'*offre* à nouveau au Christ que l'acte d'offrir est accompli. Le présent l'indique. Toutefois en donnant à ce verbe au présent un sujet à la troisième personne, et plus encore en le mettant *par écrit*, l'acte d'offrir et le support sur lequel il s'inscrit acquièrent une valeur définitive. La seconde expression est constative ; c'est l'énoncé historique descriptif de l'événement qui a eu lieu en 1662, par lequel Philippe de Champagne a présenté à côté l'« image » de l'offrande perpétuelle de la Sœur Catherine Suzanne, sa fille. Cette analyse n'est pas excessive quand on sait que le texte fut rédigé par le Grand Arnauld, Arnauld, l'auteur de la *Logique de Port-Royal*¹⁵.

¹⁴ Cf. J.L. AUSTIN, *Quand dire, c'est faire*, trad. fse Le Seuil, Paris, 1970. (Première édition anglaise, 1960) ; J.R. SEARLE, *Speech Acts*, Cambridge U.P., 1969, trad. fse Hermann, Paris, 1972 ; O. DUCROT, *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1972, etc.

¹⁵ *Lettre de la Mère Agnès Arnauld, abbesse de Port-Royal*, datée du 8 janvier 1662, publiée sur les textes authentiques, avec une introduction par M.P. Faugère, tome second, Paris, 1858, p. 31-33. *Lettre CXXXVI de Messire Antoine Arnauld, Docteur de la Maison et Société de Sorbonne*. Tome premier. Lausanne, 1775. Voir également les lettres X et XI de la Mère Angélique de St Jean à M. Liverdun (pseudonyme d'Antoine Arnauld), juin 1662, publiées par Geneviève Delassault dans le *Bulletin de la Société des Amis de Port-Royal* de 1952, p. 31 et 32. J'en extrais deux passages : « M. Champagne a achevé le tableau et s'ennuie de ce qu'on ne lui donne point ce qu'il y faut écrire. J'en écris hier à M. Hamon, ne sachant s'il tenait à lui : peut-être qu'il n'aura pas reçu mon billet, car il arriva hier soir dans cette ville et vous pourrez faire cela avec lui si vous ne l'avez déjà fait. M. Champagne s'en va faire voyage en Flandre au 1^{er} jour : c'est ce qui le presse ».

« M. Champagne dit hier qu'on ne lui a point donné de quoi achever son tableau ; il s'en va, mais son neveu achèvera et il ne tient qu'à vous ou à M. Hamon que nous n'ayons la satisfaction de voir ce tableau qu'on dit être tout en vie et un des plus beaux qui soient sortis de ces (sic) mains ». Notons en passant que l'inscription a pu être rédigée par M. Hamon en collaboration avec A. Arnauld.

3/ Les deux premières parties du texte écrit sont inscrites syntaxiquement et typographiquement dans un cadre constitué par l'énoncé performatif : « Au Christ... Sœur C. ... s'offre ». Or les mots ainsi encadrés racontent une histoire, celle d'une maladie et d'une guérison miraculeuse. Dès lors la signification globale du texte est ambivalente : le miracle est à la fois la cause et l'effet de l'offrande et du vœu. Mais le récit fait partie de la formule elle-même : intégrés dans la totalité « spatiale » du texte, les faits cessent d'être les événements d'une histoire passée pour devenir les éléments d'une relation présente de la religieuse au Christ, tout comme par la troisième partie du texte et surtout par la présence même de l'image, le don du peintre à l'Eglise est montré dans sa permanence. Le récit du passé devient partie intégrante de la formule présente du vœu. La représentation narrative devient présentation perpétuelle¹⁶.

La troisième partie du texte (sa deuxième phrase), est une signature de l'œuvre. Mais elle est en et hors de la peinture puisque la phrase désigne ou montre par le démonstratif « cette image », le tableau, et cependant elle est dans le tableau puisque, dans le plan de représentation, il n'y a pas de rupture entre l'image et le texte. Transgression de la fonction de signature : elle n'est pas signe de propriété mais expression d'un sentiment (joie) et désignation d'une opération constitutive du tableau, non comme fabriqué par son auteur mais donné comme indication d'une offrande.

Abordons maintenant l'étude des effets d'interférence entre le texte et l'image dans le tableau : il y aurait beaucoup à dire, mais allons à l'essentiel : le texte est inscrit sur la surface même du tableau, sur le plan de représentation (non pas dans l'espace représenté comme dans ce *Moïse* de Champaigne, ni séparé de lui) et, du même coup, il rend visible ce plan dont la transparence invisible définit pourtant une des conditions de possibilité du dispositif de représentation.

En ce qui concerne l'écriture, elle-même, l'analyse est semblable mais avec des résultats inverses. En effet, comme nous l'avons dit, signes conventionnels, les caractères écrits relèvent du visible mais sont transparents (non vus comme tels) dans la lecture. Toutefois, ils ont besoin d'un support pour être écrits, un support « réel », opaque et neutre. Autrement dit, les lettres sont visibles et non vues sur une surface réelle, vue et opaque. En revanche, les choses représentées sont visibles, vues sur une surface à la fois réelle et invisible (support), et transparente (plan de représentation).

L'introduction sur le plan de représentation de lettres écrites et d'objets représentés provoque une subversion réciproque de l'écriture et de la représentation :

¹⁶ La typographie de l'inscription « dans » le tableau provoque un remarquable effet de sens. « Christo uni medico animarum et corporum » est lu immédiatement comme la formule instituant le Christ comme destinataire de l'œuvre dans son ensemble, et secondairement comme le complément d'attribution du verbe « se iterum offert » et donc comme le destinataire de l'oblation de la sœur Catherine de Sainte Suzanne de Champaigne, figure particulière du « récit » iconique, renouvelant ses vœux de religieuse. Ce point m'a été signalé par le professeur Dominici.

1/ Le plan de représentation est rendu visible et est vu comme tel.
2/ La surface d'inscription devient invisible, transparente, elle n'est pas vue comme telle. Dès lors, le texte flotte entre deux espaces, l'espace représenté et l'espace « réel ». Il est écrit sur une limite et il la désigne, la limite constitutive du dispositif de représentation. Mais à l'inverse, les figures, sans cesser d'être représentées, imagées, deviennent à la fois des signes qui font signe, les véhicules d'un autre sens et des « présences », des présentations en deçà ou au-delà de leur représentation.

Deux remarques supplémentaires :

1/ A propos de la lumière de composition et le rayon lumineux supplémentaire : leur correspondant dans le texte est le récit de la maladie et la formule du vœu. Mais la correspondance est inversée : alors que l'acte de langage performatif encadre le texte narratif syntaxiquement et typographiquement, le rayon de lumière rompt l'unité de composition de la représentation puisqu'il tombe d'en haut, au milieu et de l'extérieur.

2/ A propos des noms propres et des portraits : l'équivalent iconique du nom propre est le portrait. Dans le texte, quatre noms propres sont liés pour trois d'entre eux par de remarquables identités : Mère *Catherine* Agnès, Sœur *Catherine* Suzanne de *Champaigne*, Philippe de *Champaigne* : la filiation religieuse et la filiation biologique se croisent dans le nom de la miraculée : seul le nom du Christ reste isolé. Or deux noms trouvent leur correspondant iconique : les portraits de la Mère et de la Sœur. Deux figures manquent : le Christ et Philippe de Champaigne : le Christ qui est *métaphoriquement* le sujet du tableau, son contenu en tant que médecin des corps et des âmes, source et acteur du miracle, est invisible et présent dans ses signes : les croix, le rayon de lumière. Champaigne est *métonymiquement* le tableau puisqu'il en est l'auteur, présent par l'image peinte, le nom qui la signe et la phrase qui la désigne.

Troisième étape : le travail interne de la représentation entre texte et image.

1/ La religieuse étendue regarde dans une direction précise : si on prolonge son regard, on rencontre les premiers mots du texte « Christo uni Medico » : elle est représentée lisant l'élément du texte inscrit sur la gauche, non pas le récit dont elle est un des personnages, mais le nom du Christ auquel elle s'offre dans le texte et qu'elle prie dans la représentation : opération d'échange entre texte et image. Dans le texte, elle s'offre au Christ ; dans l'image, elle reçoit du Christ la santé miraculeuse¹⁷.

¹⁷ Il est possible de donner le modèle structural de ce dispositif figuratif et textuel : 1/ position d'un destinataire : le Christ. 2/ Position d'un sujet (le héros) : Sœur Catherine. 3/ Enumération (dans le texte) d'une série de fonctions négatives : l'opposant (la fièvre, les symptômes, la paralysie). 4/ Position d'un adjuvant transformé en opposant, soit d'un traître, anti-sujet : les médecins. 5/ Position d'un adjuvant véritable doté d'une fonction positive : Mère Catherine Agnès et la prière. 6/ Victoire du héros marquée par la fin de la transmission de l'objet de valeur : la santé. Mais il faudrait ajouter que l'*Ex-Voto* articule de façon complexe et dans une certaine mesure transforme ce modèle. Dans un premier temps, on notera que 1/ l'image réduit les acteurs d'opposition (fièvre, paralysie, etc.) du texte à un actant opposant manifesté par l'attitude éten-

2/ A gauche, un texte lisible est déployé, comme sur une page qui est le tableau. A l'extrême droite, un objet est visible sur la chaise, un livre fermé (visible et non lisible), une image, un signe d'une lecture possible comme le texte lisible et lu est le signe d'une vision réelle, celle de l'image qui en est la représentation.

3/ Au milieu de la représentation proprement dite, dans le giron de la religieuse étendue, un objet est ouvert près de ses mains jointes. C'est un petit reliquaire portatif entr'ouvert : il contient une relique mais est aussi une image de piété. Dans le giron, une image qui est comme un livre, non pas fermé comme à droite mais ouvert, comme à gauche. Une image qui n'est pas vue tout comme le livre n'était pas lu mais qui est reconnaissable comme un reliquaire, espèce de signe entre texte et image, qui est déjà un texte religieux mais qui est encore une image, recouvrant et montrant à la fois un signe-chose et une chose-signes : une relique. Et n'est-ce pas la transformation de la peinture en relique, c'est-à-dire en signe efficace transcendant à sa représentation qui est opérée par le texte et en particulier par sa dernière phrase.

Ainsi ce petit objet, au milieu de la représentation comme une de ses parties désigne par sa relation au livre et au texte, la production, la génération de la représentation totale : texte et image. Élément de la totalité, il signifie la génération de cette totalité, la double et réciproque transformation d'une image en texte et d'un texte en image¹⁸.

Pour revenir au problème historique que nous posions au début, nous avons ainsi tenté de montrer à partir de cet exemple de juxtaposition et d'interférence de deux ensembles hétérogènes, comment cet « overlapping » sémiotique se trouve investi à Port-Royal, au tournant du XVII^e siècle français, par une théologie de la Nature et de la Grâce, par une philosophie à la fois cartésienne et augustinienne de l'homme et de Dieu, bref par une configura-

due ; 2/ l'actant adjuvant est représenté par la conjonction de deux religieuses (représentées dans l'espace de l'image qui visualise une conjonction de prières hors espace (la Mère Catherine Agnès et la Sœur Catherine Suzanne étaient dans deux lieux « réels » différents d'après les relations du miracle) ; 3/ l'opposition entre les deux actants dans la structure narrative textuelle est celle-là même des lignes de force de la composition du tableau de son dessin : le triangle central (opposant) est cerné perpendiculairement par le rectangle de la chaise portant le livre de prières et par le triangle rectangle de la Mère Agnès (adjuvants). Mais dans un deuxième temps, on notera à la Mère Agnès qui tourne le dos au texte et par conséquent que l'adjuvant (Mère Agnès) est devenue partiellement un opposant dans l'ensemble de la représentation et du texte : elle est un écran entre le texte et la paralysée, alors que l'opposant est devenu un sujet recevant une marque qualifiante. B. DORIVAL, *op. cit.*, p. 151, pressent, me semble-t-il, cette opération de transformation et d'échange entre texte et image, mais sans l'analyser, se bornant à l'investir d'un sens « idéologique » : « Dans l'Ex-Voto de 1662, l'économie de la Grâce respecte la hiérarchie d'Eglise. Pour atteindre la Sœur Catherine, elle passe par la Mère Agnès... Pour avoir été, cinquante années durant, au service de Dieu... Agnès Arnauld est devenue le trait d'union naturel entre le Tout-Puissant et les filles de son monastère ».

¹⁸ Sur cette opération essentielle caractéristique du procès économique de la représentation, cf. J.L. SCHEFER, *Scénographie d'un tableau*, Paris, Le Seuil, 1969 ; mon étude du tableau de Poussin, *Les Israélites ramassant la Manne dans le désert*, dans les *Actes* du Congrès international des Etudes françaises, Paris, 1971 et mon *Détruire la peinture*, Galilée, Paris, 1977.

tion idéologique, historique, sociale, culturelle déterminée. Dans l'*épistémé* classique, socle constructeur des relations entre les mots et les choses, se manifeste ainsi un contre-dessein qui est à la fois l'insistance d'un archaïsme, voire d'une archéologie du savoir dans les dimensions représentatives du langage, du discours, de l'image et de la figure, mais aussi le travail interne, la crise permanente de la représentation moderne, en 1662, sous la forme d'un espace qui n'est ni de l'ordre de l'image ni celui du texte et qui atteste une « réalité autre » que Port-Royal lit comme la manifestation du Tout Autre, du Dieu absent-présent, comme sa Grâce¹⁹.

*
* *

On sait que le tableau de Champaigne a parfois été nommé les *Deux religieuses de Port-Royal* ou *Mère Agnès Arnauld et Sœur Suzanne de Champaigne* avant de recevoir le titre qu'il porte aujourd'hui : *L'Ex-voto de 1662*. Cette hésitation même entre le portrait et l'ex-voto est significative. L'ex-voto a une très longue et très archaïque tradition qu'il ne saurait s'agir ici de retracer, sinon pour évoquer deux traits fondamentaux de l'ex-voto en général où l'on retrouve les deux éléments essentiels qui font l'objet de mon propos²⁰. Le premier est l'inscription, la trace écrite qui marque « la chose » présentée et offerte, comme offrande et grâce rendue pour un don du dieu à une personne singulière, à un individu. L'autre est que, très fréquemment, l'ex-voto est constitué non par une image, mais par un « double » ou un objet qui a la fonction non de représenter iconiquement mais de « doubler » une partie du corps de celui qui fait vœu ; autrement dit, le *votum* est à la fois le rite religieux du vœu et l'objet voué c'est-à-dire promis, si bien que, ne pouvant offrir le membre miraculeusement guéri, le donateur offrait l'image double de sa main, de ses yeux, de son ventre, de son sexe, de ses seins, de ses oreilles ou de ses pieds : oscillation de l'ex-voto entre l'inscription et le double, entre le « nom » écrit qui peut constituer à lui seul, sans autre représentation le tout de l'ex-voto et le double, le simulacre de l'objet miraculé — à défaut de la chose même — qui suffit par une sorte de métonymie magique réelle à donner à ce « double » un caractère sacré.

Les choses dans la peinture, telle est notre deuxième proposition : l'étude de *L'Ex-voto* de Champaigne nous y introduit indirectement justement par sa fonction *votive* mise en œuvre par le texte écrit à gauche et par les deux portraits à droite, fonction votive qui excède le dispositif représentatif et sa métaphoricité qu'elle soit mimétique et analogique, arbitraire et conventionnelle.

¹⁹ Cf. notre *Critique du discours*, p. 365-419, et aussi p. 359-360.

²⁰ On consultera avec intérêt à ce sujet, s.v. *Ex-Voto*, *vœu* ou *voult de cire*, V. GUY, *Glossaire archéologique du Moyen-Age et de la Renaissance*, Paris, 1887 ; D. Fernand CABROL et Henri LECLERCQ, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1907. En ce qui concerne le vœu en général, on lira s.v. *vœu* l'article du *Dictionnaire de théologie catholique*, t. XV, mais aussi celui du *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, Paris, 1919, de Daremberg et Saglio. Enfin on doit signaler à la fois pour ses analyses et l'immense documentation réunie, le livre de Lenz KRISSE-RETTEBECK, *Ex-Voto, Zeichen Bild und Abbild im Christlichen Votivbrauchtum*, Zurich und Freiburg im Brisgau, Atlantis Verlag, 1972.

Je voudrais donc vous présenter rapidement l'étude d'un deuxième tableau, l'*Annonciation* de Crivelli (Fig. 4) qui va nous permettre de poser, cette fois directement, la question de la « chose même » en peinture en entendant cette expression « en peinture » simultanément comme la chose même *dans* le champ d'un tableau, d'une représentation de peinture et comme la peinture de la chose même (non pas représentée en peinture), comme la peinture de « quelque chose » qui accèderait au statut de la chose même, question par laquelle la représentation de peinture en quelques-uns de ces points s'excèderait elle-même sans cependant se transgresser. Ainsi poserai-je la question du trompe l'œil.

A la faveur d'une confusion d'expression courante dans les textes de théorie et de critique d'art au XVII^e siècle, pour certains, relèverait du trompe l'œil tout art dont la mimésis paraît être la préoccupation majeure et la visée ultime, tout art moins attaché à créer des formes qu'à fabriquer, en face de la « réalité », un monde « illusoire » qui ne se justifierait que par sa ressemblance avec elle. Ainsi selon Malraux, la peinture s'abandonne au trompe l'œil au XVI^e siècle lorsque systématiquement elle cherche à nous placer en « pays de connaissance » et renonce à la grandiose invraisemblance du sacré²¹. Dans le *Songe de Philomathe*, Félibien entre 1666 et 1668 fait dialoguer la Peinture et la Poésie. La première déclare : « J'expose des choses qui paraissent si réelles qu'elles trompent les sens... je fais par une agréable et innocente magie que les yeux les plus subtils croient voir dans mes ouvrages ce qui n'y est pas. Je fais paraître des corps vivants dans des sujets où il n'y a ni corps ni vie. Je représente mille actions différentes et partout l'on dirait qu'il y a de l'agitation et du mouvement. Je découvre des campagnes, des prairies, des animaux et mille autres sortes d'objets qui n'existent que par des ombres et des lumières et par le secret d'une science toute divine avec laquelle je sais tromper les yeux »²². Ce texte, dans son apparente naïveté, mériterait une analyse minutieuse, mais je n'en retiendrai que cette question : est-ce que tromper les sens ou tromper les yeux équivaut au trompe l'œil ? Et si la caractéristique la plus prestigieuse de la « réalité » consiste depuis la Renaissance dans l'organisation tridimensionnelle de l'espace, est-ce que l'artiste réalise le trompe l'œil par excellence en figurant sur une toile, avec un soin tout particulier, le relief et la profondeur ? Bien évidemment non, car ces prétendues reproductions ne trompent personne et devant un portrait fidèle à si méprendre, nul ne se méprendra jamais : il y a reconnaissance, il n'y a pas illusion. L'application des lois de la perspective permet au peintre de rendre compte des trois dimensions d'un objet, mais non point ipso facto de nous le faire prendre pour un objet à trois dimensions²³.

²¹ Pierre CHARPENTRAT, « Le trompe l'œil », dans *Nouvelle Revue française de psychanalyse*, « Effets et formes de l'illusion », Gallimard, Paris, n° 4, 1971.

²² FÉLIBIEN, *Le songe de Philomathe, Entretiens sur les Vies des plus excellents peintres anciens et modernes*, t. IV, cité dans l'édition David Mortier, Londres, 1705, p. 355-356.

²³ P. CHARPENTRAT, *art. cit.*, p. 161.



Fig. 4. Carlo Crivelli, *l'Annonciation*, Londres, National Gallery.

Soit donc l'*Annonciation* de Crivelli : un somptueux, un éblouissant exercice de style, une « démonstration du savoir faire moderne ». La perspective y est magnifiée : un superbe échelonnement de plans, scandé par l'architecture et dûment confirmé par les proportions des personnages ; à la fois construction de l'espace et des lieux que le tableau représente et construction — modélisation — de la vision du spectateur réglé par le dispositif des orthogonales au plan de représentation et des parallèles tendant à un point de fuite, équivalent structural du point de vue que l'œil du contemplateur occupe dans l'espace de vision.

Et cependant, ici ou là, ce qu'il faudrait nommer des signes et peut-être plus que des signes, des signaux travaillent la démonstration géométrique et optique, et son effet visuel, la monstration du monde vraisemblable et fictif de la peinture. Rayant les trois quarts du tableau, la longue diagonale du rayon divin ne parcourt pas l'espace profond et illusoire que la perspective a construit mais la surface du plan de représentation dont le dispositif perspectif opère la dénégation ; il rend visible contre la vue, contre la contemplation normée par raison de science ce que la vue elle-même rendait invisible, la quatrième paroi du cube scénographique ; visible ou plutôt sensible, mais à quel sens ? A l'office de raison — pour parler le langage de Poussin — à l'œil de l'entendement, géomètre et opticien²⁴ ? Sans doute et peut-être au-delà de l'entendement, à la « fine pointe de l'âme » puisque ce que cette ligne superbement abstraite signifie n'est autre que le mystère religieux de l'Incarnation, de la conception virginale du Sauveur. Deux figures par leurs regard souligneraient cet autre sens : l'enfant oublié des adultes, à gauche, au sommet de l'escalier qui perçoit à la dérobée l'instant où le rayon générateur pénètre dans la chambre de Marie par un petit orifice rond qui a pour seule justification de permettre cette pénétration ; le personnage à longue robe situé sous l'arche triomphale du plan intermédiaire qui, les mains sur les yeux, reconnaît ou plutôt cherche à saisir, à arrêter par son regard la fulguration du trait mystérieux : invisible mystère divin qui excédant la raison dénie ses constructions dont le tableau tout entier est cependant l'imperturbable application.

Un autre signe se manifeste cette fois dans la partie supérieure : au rebord de l'entablement de la loggia ouverte au premier étage de la demeure de la Vierge, un tapis de Turquie et un paon ou plutôt sa queue ocellée non seulement débordent ce rebord mais frôlent à la dépasser la *surface du tableau* que nous regardons. Mille yeux (ceux d'Argus chargé par Junon de surveiller Jupiter, endormi par Mercure et tué par lui) viennent à la rencontre de notre œil et de ce lieu de la surface peinte à côté d'une toile, d'un tapis, nous regardent : symbole de la vanité des gloires du monde, mais aussi celui de la concorde conjugale, la symbolique religieuse et profane enferme dans la queue de l'oiseau de Junon et ses ocelles la polysémie de ses significations²⁵, et sans

²⁴ *Correspondance de Nicolas Poussin*, Archives de l'art français, N.S.5. Ed. C. Jouanny, Paris, 1911, p. 143.

²⁵ Cf. G. DE TERVARENT, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600*, Droz, Genève, 1958, p. 297-299.

doute, plus encore expose la vanité de la représentation peinte dans son exaltation la plus somptueuse pour le regard. La représentation recèle une force divine qui rend présents les absents, écrivait Alberti²⁶ : présence d'un regard absent du tableau.

Enfin, au premier plan une courgette et une pomme, posées, incongrues sur la rampe du sol scénique. La pomme du péché de la première femme que Marie, la deuxième Eve redimera par le fruit béni de ses entrailles, ce fruit dont la semence mystérieuse en cet instant même est déposée en son sein. La courgette-concombre, elle, pointe *hors du plan de représentation*, elle pénètre dans l'espace « réel » du spectateur. Elle entre dans son espace de vision. « A l'image transparente, allusive qu'attend l'amateur d'art, le trompe l'œil tend à substituer l'intraitable opacité d'une Présence »²⁷ : le trompe l'œil, présence ou plutôt effet de présence, le comble de la représentation optique. En effet il n'est jamais et en aucune manière ressenti comme imitation ou reflet. Il ne renvoie qu'à lui-même. Quelles que soient les valences symboliques et iconographiques du concombre et de la pomme, Crivelli, par leur peinture doublement incongrue quant au sujet et quant au dispositif de représentation, vise à persuader son spectateur que son tableau, tout moderne qu'il est dans sa construction, son organisation, ses références stylistiques renvoie à « autre chose », qu'il exige une autre recherche, une autre interrogation que celle remarquablement, ostensiblement satisfaite — qui portait sur la représentation du monde et de l'homme. Entre le rayon divin qui parcourt la surface ou le plan de représentation, tapis et paon qui l'effleurent et le dépassent et enfin concombre qui l'outrepasse, tout le mystère sacré de l'Incarnation s'accomplit non pas seulement comme sujet de ce que le tableau représente mais comme le tableau moderne lui-même qui excède ses règles et sa loi en les retournant contre elles-mêmes, par leurs moyens propres. Le tableau de l'*Annonciation*, par ce qui apparaît étrange et familier en un lieu de sa scène, est globalement investi de l'Incarnation invisible et mystérieuse pour être livré à la Chose²⁸. Et c'est précisément le concombre, sorte d'emblème de la chose dans sa facticité tendant vers l'informe, par la grossièreté boursouflée de sa protubérance, c'est le concombre qui, par son excessive vraisemblance d'apparence peinte, délie la forme peinte de sa référence au légume réel qu'elle représente pour la muer en apparition d'une inquiétante familiarité. Aussi, loin que le simulacre de la chose, et avec lui, l'effet de présence dans le trompe l'œil n'apparaissent ici ou là pour pervertir et violer les règles du jeu représentatif, ne serait-ce pas la représentation, la « théorie » moderne de la mimésis qui n'aurait d'autre fonction que de dissimuler, voire de maîtriser ou de contrôler l'inquiétante familiarité des spectres et des doubles dans l'univers de la fiction.

²⁶ L.B. ALBERTI, *Della Pittura*, II, trad. anglaise J.R. Spencer, Yale U.P., 1956, p. 63.

²⁷ P. CHARPENTRAT, *art. cit.*, p. 162 et mon article dans *Critique*, Minuit, Paris, n° 373-374, juin-juillet 1978, « Représentation et simulacre ».

²⁸ Cf. FREUD, « Das Unheimliche » (l'inquiétante étrangeté), dans *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 163-211.

Dès lors si historiquement, culturellement et pour prendre une position exactement opposée à celle de Malraux que j'évoquais tout à l'heure, le concombre de Crivelli se trouve paradoxalement et par hypervraisemblance être le signe, quelque peu aberrant d'un investissement de la rationalité de la représentation moderne par la grandiose invraisemblance du sacré, philosophiquement il nous apprendrait a contrario que la représentation n'a pas pour effet de nous *faire croire* à la présence de la chose même dans le tableau mais de nous *faire savoir* quelque chose sur la position du sujet moderne, pensant et contemplant le monde, de nous instruire de nos droits et de nos pouvoirs sur la « réalité » des « objets », comme sujets théoriques de vérité²⁹. Or le trompe l'œil s'épuise dans ses effets, le simulacre n'en est que la somme : ce n'est plus l'objet qui est en représentation sur la toile ; c'est la chose même, intransitive, suffisante à soi, opaque, *étonnante*, stupéfiant le regard. Le beau mensonge de l'art est devenu troublante hallucination ; la belle apparence, fantôme ; la représentation de l'objet, l'évocation magique de la chose. Celle-ci entre dans notre œil et notre regard, pour répondre à cette intrusion de l'apparence dans son espace de vision, se résout dans le geste du toucher. Certes nous ne tendons pas la main vers le concombre pour le palper — simple effet compulsif de réalité. Mais le trompe l'œil nous cherche et nous atteint en ce lieu de contemplation et de lecture que nous occupons, par les contraintes du dispositif de la représentation moderne où la chose dans son double se trouve par ailleurs insérée, emprisonnée et commençant à s'évader du tableau ; en excès mimétique sans jamais concourir à la constitution de l'ordre de la ressemblance. En ce lieu de l'œuvre peinte, obscène. Le voir est renversé ou reversé en « être vu » par un appendice informe et aveugle, mixte impur d'angoisse et de sidération³⁰.

Je ne peux m'empêcher de voir dans le concombre de Crivelli, dans la chose et son double dans la peinture comme le signal de la transgression du mystère qui s'accomplit au-dessus d'elle, comme si le peintre nous saisissait de l'invisible conception virginale sous la forme turgescence, se gonflant hors du tableau, la forme informe d'un phallus divin, animée de la force divine de la peinture — comme disait Alberti — pénétrant dans l'œil du spectateur.

En conclusion et pour en revenir — par delà les investissements historiques et idéologiques des mots écrits dans la peinture, comme par delà la présence des choses dans leur simulacre, en deçà aussi bien des dérives psychanalytiques auxquelles provoque l'intrusion de l'autre comme l'insistance du même dans la représentation dont le dispositif n'a d'autre fonction que d'assurer la régulation de l'autre par et dans le même — pour en revenir donc aux formes et aux structures du signe représentation, je voudrais souligner que les caractères d'écriture qui s'y inscrivent en mots, comme les simulacres qui s'y présentent en hallucinations de choses, travaillent, mettent en « crise » le signe-

²⁹ Cf. M. DE CERTEAU, *L'invention du quotidien, Arts de faire*, 10/18, Paris, 1980, p. 299-329.

³⁰ Cf. notre article, « le toucher en peinture », dans *Scalène*, n° 2, Liège, 1984.

représentation de peinture quant à ses conditions formelles et structurales de possibilité, les unes et les autres de façon différente, en les montrant, les exhibant dans la représentation même qu'elles permettent.

1/ Par l'écriture dans le tableau, le plan de représentation est mis en évidence, plan que l'espace représenté, et les figures qui s'y disposent, *dénient* ; mise en évidence de la limite du dispositif de représentation qui n'est pas seulement son cadre mais aussi son plan : conscience perceptive partielle du refoulement, mais l'essentiel de celui-ci se maintenant, pour paraphraser la définition freudienne de la dénégation³¹.

2/ Est mise en évidence par le trompe l'œil — au sens particulier où nous l'avons abordé — la surface du tableau qui n'est pas son support et qui n'est pas non plus le plan de la représentation : le trompe l'œil en effet va, dans la plupart des cas, jouer ses plus puissants effets de présence sur le bord de la limite, *entre* débord et rebord, dans un intervalle presque plat, inframince, que vient occuper la représentation d'un objet, d'une figure plate : ainsi le tapis de Crivelli en trompe l'œil (que le trompe l'œil du rideau de l'escalier des Ambassadeurs à Versailles reprendra à des fins politiques et idéologiques quelques deux siècles plus tard)³² et qui est lui-même une variante d'un des gestes fondateurs mythiques de la mimesis picturale, la peinture par Parchasius d'une toile qui fut le simulacre de la toile de peinture.

3/ Est mise en évidence, enfin, l'espace de présentation de la représentation de peinture, par la peinture d'une chose qui, tout en restant prise « *réellement* » dans le dispositif de la représentation (entre plan et support), apparaît l'excéder *fictivement*, mais dans le réel même. Ainsi le concombre de Crivelli ou l'assiette de gaufrettes dans la nature morte de Baugin ou encore le visage du Christ dans cette Véronique de Champagne, objet non plus plat, voire extra-plat mais protubérant qui « pousse » sa forme peinte comme une présence réelle hors plan, entre l'œil du spectateur et le plan³³.

Origine des illustrations

Fig. 1 : d'après le catalogue *Cartes et Figures de la terre*, Centre G. Pompidou, Paris, 1979.

Fig. 2 : d'après ROSENBERG, P. : *Philippe de Champagne*. Milan, Fabbri, 1966.

Fig. 3 : d'après BOVERO, A. : *Tutta la pittura del Crivelli*. Milan, Rizzoli, 1961.

³¹ Sur le transfert de la notion de dénégation dans le dispositif de la représentation, voir notre *Détruire la peinture*, p. 58 sq. Cf. S. FREUD, *Die Verneinung*, 1925 et la trad. fse par J.F. LYOTARD, *Discours Figure*, Klincksieck, Paris, 1971, p. 131-134.

LE DERNIER TABLEAU DE MARCEL DUCHAMP. DU TROMPE-L'ŒIL AU REGARD DÉ SABUSÉ

THIERRY LENAIN

« C'est se contredire, c'est vouloir avoir le plaisir d'être trompé par une agréable perspective et vouloir qu'en même temps l'œil voye la tromperie, ce qui seroit la gâter. »

Leibniz

En 1918, Duchamp a cessé de peindre depuis quatre ans déjà. Il ne « produit » plus que des readymades — sans prolixité — et travaille au fameux *Grand Verre* qu'il laissera inachevé en 1923, pour observer bientôt pendant quelque quinze années un silence artistique quasi total. Cette même année 1918, son amie et mécène Katherine Dreier lui demande un tableau pour le dessus de sa bibliothèque. Bien qu'il n'ait alors aucune raison ni aucune envie de reprendre les pinceaux, Duchamp s'exécute, ne voulant sans doute blesser son amie par un refus qu'elle n'aurait pu vraiment comprendre. La toile, intitulée *Tu m'* pour signifier tout de même au commanditaire l'ennui de sa requête, expose en termes picturaux la réflexion négatrice portée par le peintre sur le regard et la représentation, et donc en définitive les motifs fondamentaux de son abandon de la peinture. L'élément essentiel du langage mis en œuvre est le trompe-l'œil et le jeu sur les niveaux de réalité. Avant de décrire en détail cet étonnant tableau, notons déjà, vers le centre à droite, la fausse déchirure peinte que raccommode de véritables épingles de sûreté (fig. 1 et 2).

Or, la peinture classique avait déjà associé le procédé du trompe-l'œil à une certaine contestation du statut ontologique de l'image, contestation qui dans certains cas peut même, à première vue, sembler ne le céder en rien aux exacerbations les plus remarquables du nihilisme esthétique contemporain. Vers 1670, C.N. Gijsbrechts, peintre attitré de la cour de Danemark et spécialiste de l'art du trompe-l'œil, réalise un tableau qui représente exactement le

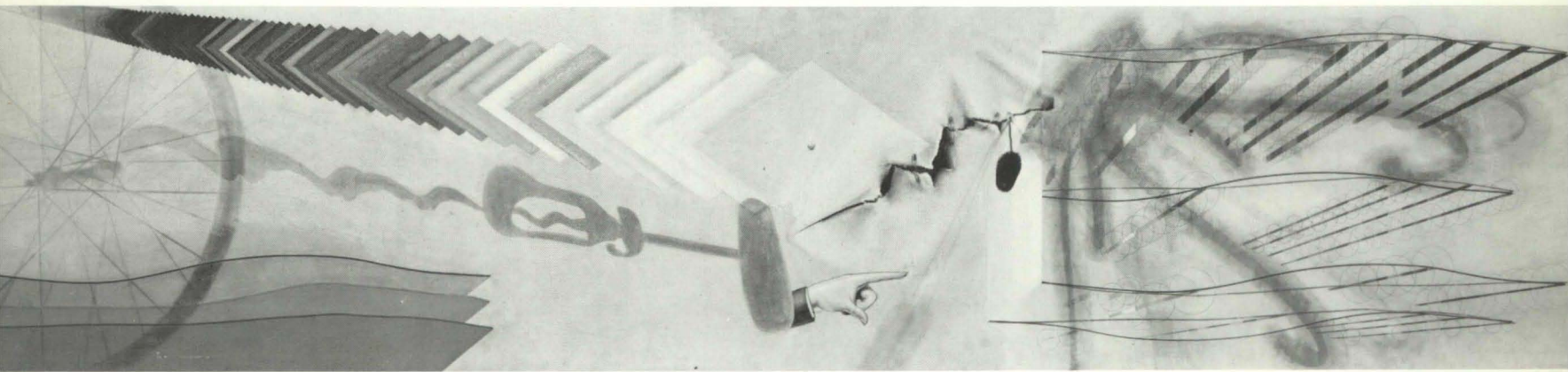


Fig. 1. Marcel Duchamp, *Tu m'*, 69,8 × 313 cm., Cliché Yale University Art Gallery (legs Katherine Dreier).

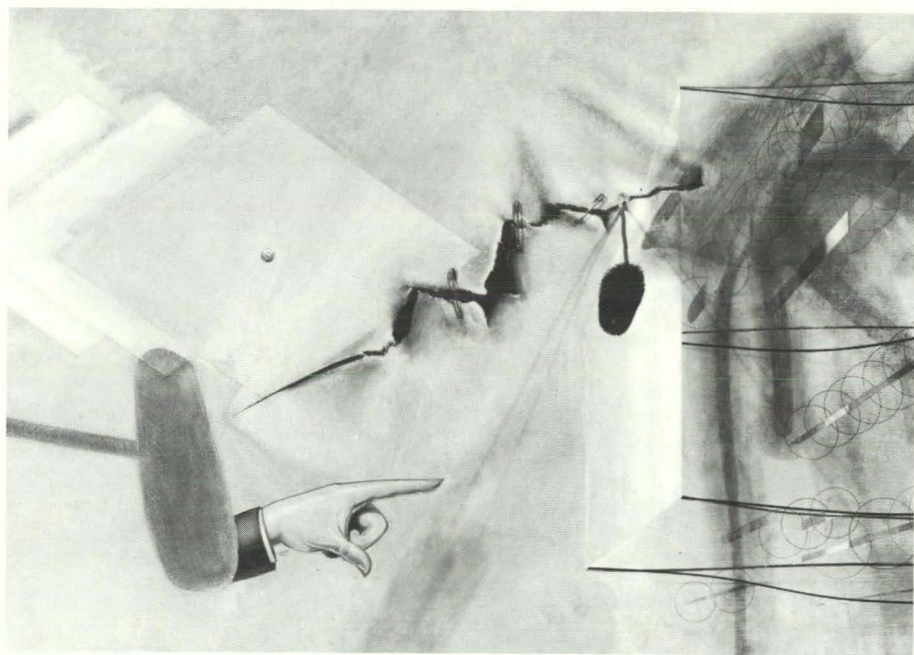
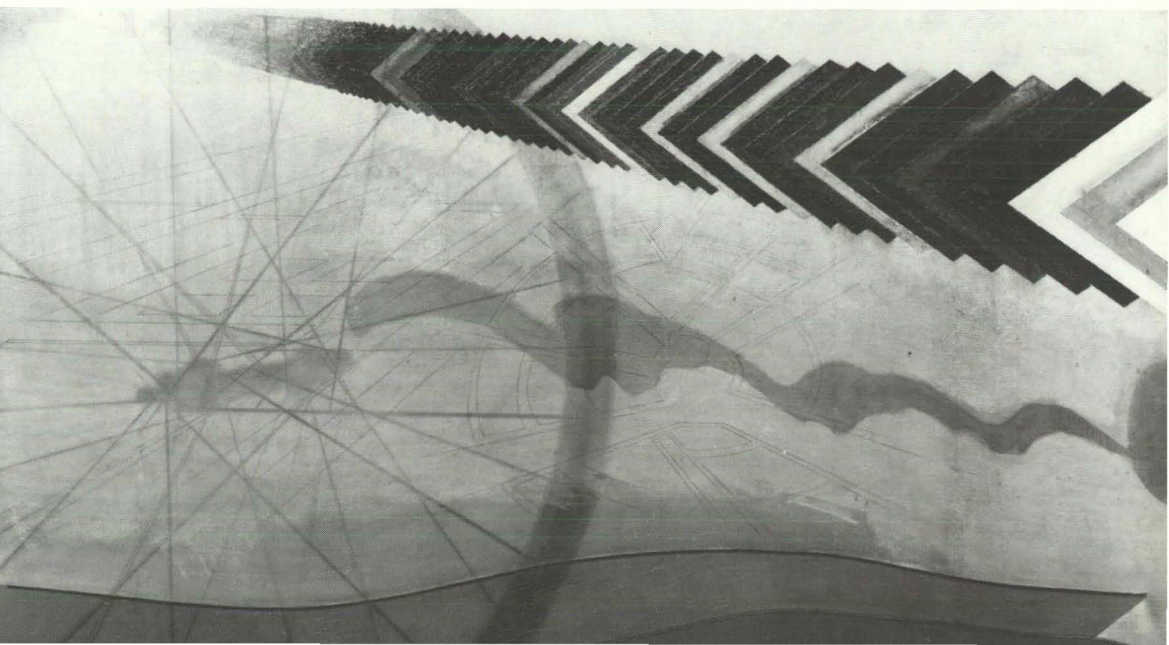


Fig. 2. *Tu m'*, détail.

(Cl. Yale University Art Gallery)

Fig. 3. *Tu m'*, détail.



revers d'un tableau (fig. 4). Selon G. Marlier¹, il devait être posé par terre contre un mur pour donner l'illusion d'une œuvre en attente d'accrochage. Le spectateur innocent s'en saisissait alors pour contempler l'avvers supposé, s'apercevait aussitôt qu'il n'existe pas, et comprenait que tout n'est qu'illusion — tout, et au premier chef l'Art avec son cortège de promesses, toujours à séduire le regard de ses faux miracles, à lui ouvrir triomphalement de célestes perspectives (au propre comme au figuré) n'ayant de vrai que l'apparence. L'image dénonce ainsi sa propre vanité. Elle investit tout son pouvoir d'illusion à se dénoncer comme illusion, dans l'évacuation de tout contenu iconique². Moins spectaculaires, peut-être, que ce cas extrême, les motifs courants de la mouche (à connotation de vanité³) ou du cartellino peints en trompe-l'œil comme s'ils étaient des objets posés sur le tableau lui-même, et non dans l'espace représenté comme c'est d'autre part très fréquent, ces motifs ne constituent pas à tout prendre une mise en cause moins vive de l'iconicité de l'image ; ils désignent en effet, sitôt que le spectateur s'est détrompé et les a repérés comme motifs peints, la scène représentée dans l'image comme n'étant elle-même qu'un tableau⁴.

¹ G. MARLIER, *C.N. Gijsbrechts l'illusionniste*, in : *Connaissance des arts*, mars 1964, pp. 96-105.

² L'association du trompe-l'œil et de la thématique de la Vanitas est constante et diverse dans l'œuvre de Gijsbrechts. On en trouvera de nombreux exemples dans : A.P. DE MIRIMONDE, *Les peintres flamands de trompe-l'œil et de natures mortes au XVII^e siècle, et les sujets de musique*, in : *Jaarboek van het koninklijk museum voor schone kunsten Antwerpen*, 1971, pp. 236 à 239. Cf. également MARLIER, *op. cit.*

Cette liaison se retrouve par ailleurs de façon permanente dans l'art des XVI^e et XVII^e siècles. Une telle pondération négative attachée de l'intérieur à l'expression extrême de la mimesis semble bien avoir été totalement étrangère à la conscience esthétique de l'Antiquité classique, qui a valorisé le trompe-l'œil et la prouesse plastique en général de façon beaucoup plus primaire que l'Occident chrétien, l'exclusion radicale de la mimesis par Platon constituant le revers exact de cette valorisation. Notons encore que la situation du trompe-l'œil dans la peinture du quinzième siècle flamand est toute différente. Il intervient comme un moyen d'unir l'objectivité liturgique rémanente de l'image et sa vocation représentationnelle qui va bientôt dissoudre complètement cette objectivité. Le trompe-l'œil classique est au contraire le fait d'une image dont l'essence est la représentation pure. L'interprétation d'une typologie picturale n'est évidemment rien sans la prise en compte du statut ontologique de l'image où elle apparaît. Sur cette question, voir P. PHILIPPOT, *Les grisailles et les « niveaux de réalité de l'image » dans la peinture flamande des XV^e et XVI^e siècles*, in : *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts*, Bruxelles, 1965, pp. 225-242.

³ La mouche est l'agent corrompateur qui hâte la dégradation des fleurs et des fruits, splendeurs fragiles d'ici-bas. Une *Vanitas* d'Adriaen van Nieulandt (1636) montre une mouche posée à l'endroit même d'un crâne (élément central du genre thématique), motif que les auteurs du catalogue de l'exposition où fut présenté le tableau assimilent très justement à une sorte de pléonasmisme iconographique. Cf. *Ijdelheid der ijdelheden, Hollandse Vanitas-voorstellingen uit de zeventiende eeuw*, 26 juin-23 août 1970, Stedelijk Museum « De Lakenhal », Leyde, p. 18. Sur les contenus symboliques dans les natures mortes hollandaises du dix-septième siècle, voir I. BERGSTRÖM, *Dutch Still-life Painting in the Seventeenth Century*, trad. C. Hedström et G. Taylor, Faber and Faber, Londres, s.d.

⁴ La lecture d'un tel tableau s'effectue donc en deux temps, le second étant celui d'une double rectification : ce qui d'abord était pris pour un objet réel (la mouche ou le cartellino) se révèle n'être qu'une image, tandis que ce qui s'était donné pour une image ou « vision » (la scène représentée) n'est qu'un tableau dans l'image.

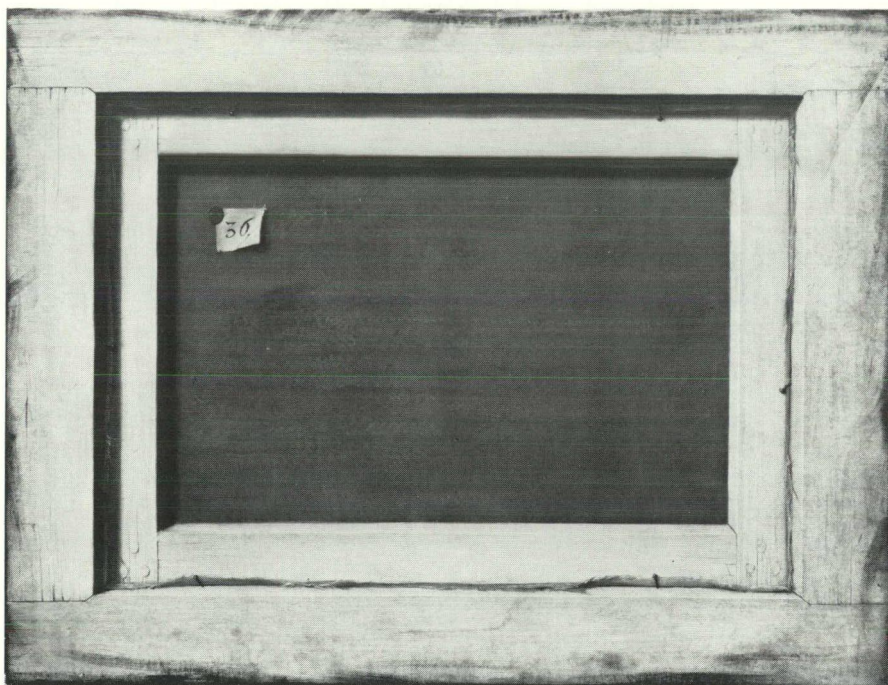


Fig. 4. C.N. Gijsbrechts, *Tableau retourné*, 66 × 86,5 cm., Statens Museum for Kunst, Copenhague.

Et pourtant, ces mises en cause observent toutes une limite infrangible : la représentation n'éclate jamais vers l'extérieur sans se refermer au dernier moment ; à travers la relativisation d'elle-même, elle se réenglobe toujours sans reste. Ainsi la mouche en trompe-l'œil repousse bien la scène représentée sur un plan second, mais elle-même est représentée et réaffirme ainsi aussitôt la dimension plénière de l'image-représentation. Le *Tableau retourné* de Gijsbrechts ne frustre le spectateur de la scène représentée qu'en l'oblitérant totalement par une autre représentation, décevante, voire nulle quant à son contenu, mais absolument conforme dans sa structure. Seule l'icône est niée, pas l'image. Toujours donc demeure un système de rapports pleinement accessibles à l'intuition, où le regard peut venir s'immerger totalement et que la conscience peut aménager en séjour pour s'accueillir et se garder. L'espace est au moins toujours ouvert à la vie du sens. Celui-ci, en retour, mène la représentation à la reconquête de sa légitimité intégrale et lui offre la possibilité de réinvestir la totalité de ses valeurs en tant qu'art. Par exemple, lorsque Georg Gisze fait peindre son portrait par Holbein, avec un cartellino posé en trompe-l'œil *sur* le panneau⁵, un bouquet d'œillets et une montre à l'avant plan pour

⁵ Que D. Martens soit ici remercié d'avoir attiré notre attention sur ce point.

ne laisser aucun doute sur le contenu et le statut de *vanitas* du tableau, il signifie bien sûr le caractère illusoire de son appropriation d'attributs divins (intemporalité, idéalité etc.) dans l'hommage démesuré qu'il se rend à lui-même par l'image. Mais il veut dire aussi qu'il sait cette démesure et son irréalité, pour faire de cette conscience la plus digne offrande au Seigneur. Dans cette mesure, le portrait ne sera jamais trop éclatant. La magnificence est le langage de l'humilité, qui est la suprême grandeur. De même le *Tableau retourné* de Gijsbrechts ne s'adresse au spectateur que pour lui démontrer à la fois la faillibilité absolue de son œil et la vanité de ses attentes. Mais la leçon est telle, que de priver la conscience de toutes ses illusions, de la laisser ainsi toute seule face à elle-même, elle la renforce d'autant, et loin de la perdre, l'invite à se regagner plus décisivement. On sait que chez Descartes la ruine de toute certitude achemine sans coup férir au cogito, invincible cristal d'évidence étincelant de toutes les vérités, et que le « malin génie » est le meilleur ami du philosophe. Et s'il est vrai que la toile de Gijsbrechts, ne donnant pas l'équivalent d'un cogito⁶, ne fonde qu'une vérité négative (au dix-septième siècle, produire la vérité positive au sens strict n'appartient plus à l'artiste mais seulement au philosophe), elle ouvre néanmoins, au jour de sa parfaite limpidité, le champ à la *possibilité* du sens. Voilà pourquoi les princes et princesses de l'âge classique prenaient tant de volupté à se faire abuser par de malins tableaux et honoraient si bien, comme le rapporte Samuel Van Hoogstraeten⁷, les peintres qui en étaient capables. Il est clair enfin que la mouche ou le tableau retourné en trompe-l'œil manifestent aussi bien la maîtrise de l'artiste à même de tromper le spectateur que la conscience de la vanité trop humaine de cette excellence, les deux ensemble indissociablement. C'est parce que le peintre possède à fond les lois de l'illusion picturale qu'il la connaît et la fait connaître comme illusion. Gijsbrechts doit à la limite pouvoir peindre comme le père Pozzo lui-même. Ainsi se sauve, par voie dialectique, la positivité de l'art⁸. La Roche tarpéienne est près du Capitole *et inversement*, toujours. En somme, tout tableau tirant son essence historique de la représentation est forcément une image au sens lourd, un signe *nécessaire*. L'extrême mortification de l'image dont témoigne le *Tableau retourné* de Gijsbrechts est encore l'exercice instituant de sa grande santé⁹.

Le dernier tableau de Marcel Duchamp enseigne de spectaculaire façon que l'image contemporaine s'est, sans compromis, arrachée à cette condition. Certes, chacun croit y reconnaître tout de suite des éléments qui s'apparentent parfaitement au trompe-l'œil classique, lequel vise donc le plus souvent à donner l'illusion qu'une partie ou la totalité de la surface peinte se confond avec

⁶ Elle correspond exactement à la première des *Méditations métaphysiques* de Descartes.

⁷ Cf. M. MILMAN, *Le trompe-l'œil*, Genève, Albert Skira, 1982, p. 111.

⁸ Si Platon congédia sans pitié la mimesis, c'est justement qu'il ne pouvait avoir l'idée de cette légitimité indirecte de l'image. C'est dire, en d'autres termes, que sa critique n'aurait aucune prise sur la mimesis de la chrétienté classique.

⁹ On voit que M. Milman, parlant à propos du *Tableau retourné* de « négation totale de l'œuvre d'art » (*op. cit.*, p. 70), use d'une formule bien trop grossière pour en saisir le fonctionnement imaginaire non-icône.

un plan réel immanent à l'espace du spectateur. C'est dans ce sens en effet que se lisent tout d'abord les ombres de readymades¹⁰, peintes comme si elles étaient réellement projetées sur la toile ; de même évidemment que la déchirure en trompe-l'œil parfait, motif d'ailleurs proche de celui du coin de toile détaché du cadre et effiloché, fréquent chez Gijsbrechts.

Mais bien vite, d'autres éléments viennent brouiller et empêcher cette lecture. Le plan de la toile simulée portant la déchirure (qu'il faut évidemment distinguer de la toile réelle) constitue aussi bien un espace en profondeur où s'enfoncé à l'infini la série de losanges colorés qui monte du centre vers le coin supérieur gauche et dont le premier est pourtant « fixé » à la toile par un boulon : il n'y a de fait aucune césure, et l'œil passe continûment de l'un à l'autre. Mieux encore, les losanges passent nettement à *travers* l'ombre de la roue, comme si elle n'était pas projetée sur la toile mais représentée dans l'espace comme un objet tridimensionnel (fig. 3)¹¹. L'ombre du tire-bouchon, enfin, vient empiéter, comme un objet placé à l'avant-plan, sur la main à l'index tendu peinte sous la déchirure, bien qu'elle se superpose seulement (ainsi qu'on l'attend d'une ombre) à la pointe inférieure du second losange...

Le regard est donc chaque fois doublement leurré. Dans un affolant mouvement de va-et-vient où la mimesis ne cesse de se retourner contre elle-même, ce qui d'abord se donne comme espace ouvert n'est que plan immanent, et vice-versa. Comme aucun niveau supérieur de représentation ne vient subsumer les termes de cette plastique contradictoire, la conscience ne peut à aucun moment s'immerger dans le tableau sans s'y démembrer. Alors que le trompe-l'œil classique instaurait une correspondance si parfaite entre l'image et le regard que celui-ci chutait en elle sans s'en apercevoir, et ne s'en séparait qu'en un second temps (pour y revenir d'ailleurs durablement, dans une nouvelle disposition), ici au contraire l'« image » n'attire le regard que pour le repousser aussitôt, dans un même moment. Aucune intuition ne peut lui correspondre, et sa rencontre avec l'œil ne fait que cesser sans avoir jamais proprement commencé. Si chaque partie, à l'instant où l'on ne voit qu'elle, suscite bien une illusion simple, dès que le regard se déplace pour construire l'image dans son ensemble, il se voit confronté à une structure ne pouvant plus longtemps se vivre comme représentation. Il s'agit donc d'un trompe-l'œil

¹⁰ On reconnaît la *Roue de bicyclette* (fig. 5) à droite et le *Porte-chapeaux* (fig. 6) à gauche, et un tire-bouchon au centre, readymade possible n'ayant jamais vu le jour. L'ombre de la roue et celle du porte-chapeaux se superposent à des lignes irrégulières qui ne sont autre chose que les *Stoppages-étalons*, unités de mesure fictives et aléatoires inventées par Duchamp dans le cadre de ses spéculations sur la quatrième dimension. Sur les « Stoppages-étalons », voir J. CLAIR, *L'œuvre de Marcel Duchamp*, Musée National d'Art Moderne, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Paris, janvier 1977, tome II : *Catalogue Raisonné*, pp. 76-77. Sur la question de la fameuse « quatrième dimension », renvoyons en bloc aux ouvrages décisifs du même auteur : *Marcel Duchamp ou le grand fictif, Essai de mythanalyse du Grand Verre*, Editions Galilée, Paris, 1975 et *Duchamp et la photographie. Essai d'analyse d'un primat technique sur le développement d'une œuvre*, collection L'œil absolu, Editions du Chêne, Paris, 1977.

¹¹ La pénétration des losanges à travers les rayons de la roue apparaît plus nette encore lorsque le tableau est vu de biais à gauche, par un effet d'anamorphose pleinement recherché.



Fig. 5. Marcel Duchamp,
Roue de bicyclette, ready-made,
Moderna Museet, Stockholm.

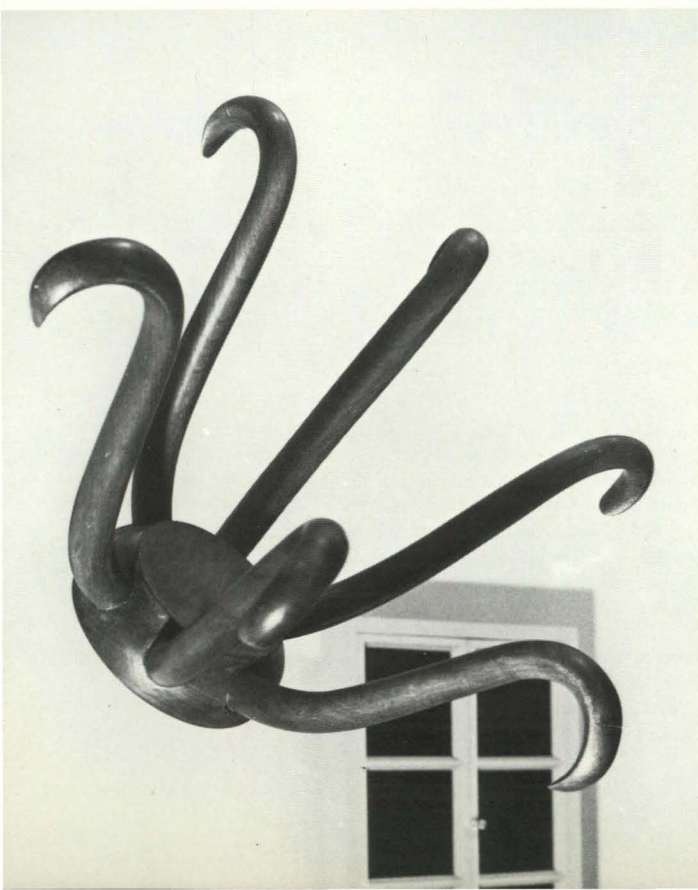


Fig. 6. Marcel Duchamp,
Porte-chapeaux,
ready-made,
Galleria Arturo Schwarz,
Milan.

à l'envers, propre à désabuser en même temps qu'il abuse — un « détrompe-l'œil », voudrait-on dire. Non la mise en jeu d'une illusion, mais une *illusion d'illusion*.

Le spectateur conséquent ne pourra finalement se rapporter à cette rature de la représentation par elle-même expulsant systématiquement le regard que comme à l'extériorité close propre à l'*objet comme tel*. Cette image qui refuse d'en être une ne saurait être au fond qu'un certain objet opaque portant certaines couleurs selon certaines formes, jamais une fenêtre ouverte sur un espace qui la transcende. Seule en effet la choséité sous-jacente de l'« image » peut subsumer (mais en quelque sorte par dessous) l'aberration déclarée de ses structures. De façon que l'ombre de la roue traversée par l'empilement des losanges, ainsi que l'ombre du tire-bouchon, et par analogie celle du portechapeau, mais également, de proche en proche, la déchirure, et encore le ton général de la toile, toutes ces formes ne sont immédiatement que des taches colorées, pures modifications de surface d'un substrat chosique. Autrement dit, l'aspect « chose » de l'œuvre se révèle par déduction visuelle directe, au niveau même de l'« image », sans que le spectateur doive saisir l'objet-tableau de ses mains comme dans le cas du *Tableau retourné*. L'« image » et son objectivité ne sont plus séparées, chacune sur une face, mais surgissent toutes deux à la fois, l'une se dissipant dans l'autre par son propre mouvement d'annulation. Cette abolition de la mimesis dans son substrat se confirme du reste par l'adjonction de véritables objets sur la toile, procédé naturellement apparenté aux collages cubistes et dadaïstes. Les épingles de nourrice qui rattrapent la déchirure renforcent sa puissance illusionniste — mais c'est en faisant résolument éclater la représentation. Le boulon en métal qui « fixe » le premier losange peint accuse ainsi l'aggressive ambiguïté topique de ce dernier (se trouve-t-il dans l'espace suggéré, comme les autres, ou sur la toile simulée ?) et l'attire finalement vers la sphère de l'objectivité non-représentée (il ne peut être que sur la toile réelle). Enfin, un goupillon fixé à angle droit sur la toile apparaît sitôt que le spectateur adopte un point de vue oblique par rapport au tableau, comme la tête de mort des *Ambassadeurs* de Holbein, dit Jean Clair¹² ; ne faisant de face qu'une tache, il projette pourtant une ombre que l'œil assimile spontanément aux autres, mais qui est réelle et passe sans être interrompue ni déformée sur la zone de la déchirure, dont elle trahit ainsi la nature fictive : une fois encore, la représentation se trouve ruinée par le surplomb narquois d'un objet (fig. 7).

Par sa façon d'amener ainsi à la surface sa propre choséité pour s'y ensabler, le dernier tableau de Duchamp rejoint de façon exemplaire et active le destin fondamental de la peinture tel qu'il se révèle à l'aube de ce siècle. Les Cubistes l'avaient déjà rencontré à leur manière vers 1912, sur la voie du dernier projet de l'image-représentation : la figuration d'un espace total loin de

¹² J. CLAIR, *L'œuvre de Marcel Duchamp, op. cit.*, tome III : *Abécédaire. Approches critiques*, p. 153. Mais toute la différence est évidemment que, contrairement au goupillon « ready-made », la tête de mort en anamorphose était une représentation.

l'antique dualisme des pleins et des vides. Les moyens plastiques requis pour la concrétisation de ce projet — multiplication à l'infini des rabattements de plans et usage des transparences — avaient abouti à changer le tableau-fenêtre de la tradition occidentale en tableau-objet, plan vertical opaque et vibrant, sorte d'ardoise indistincte *sur* laquelle l'artiste pouvait *écrire*, par signes caractéristiques et par lettres, les notions concrètes des référés engloutis, voire y coller des fragments d'objets bruts¹³. Duchamp lui-même, après une expérience aussi approfondie qu'originale du cubisme, porte la tendance à son comble dès 1913 : levant l'ambiguïté du moment cubiste, il débarrasse de toute picturalité cet élément chosique en quoi s'est renoncée la peinture, et remplace carrément le tableau par un simple objet usuel.

C'est donc cette métamorphose destinale que traduit, dans les termes d'une pédagogie ironique, l'œuvre de 1918. Celle-ci ne vise plus aucunement la saisie du Référé, mais expose, en toute extériorité, ce qu'il en est désormais de l'image peinte, en composant une sorte de synthèse insolite qui fusionne les moments abstraits de son histoire ancienne et contemporaine. Le langage pictural y fait mine de revenir en deçà de sa modernité dernière (le cubisme, la

¹³ John Golding signale que les peintres cubistes « parlaient beaucoup du tableau-objet ». Il ajoute même (mais avec prudence) que « dans l'atelier les toiles étaient répandues par terre, sur les chaises, sur les meubles ou sur les murs » (*Le cubisme*, Le Livre de Poche, Paris, 1968, pp. 160-162). Si cela témoigne bien d'une manière particulière de vivre l'image (nous le croyons pour notre part) il faut remarquer que cette manière n'a rien à voir avec celle qu'appelait le *Tableau retourné* de Gijsbrechts posé par terre. Dans ce cas, cette position d'objet était entièrement au service de l'effet de trompe-l'œil, et donc de l'essence représentationnelle de l'image. Le tableau cubiste, lui, traîne comme un objet parce qu'il a cessé d'être représentation. Un problème intéressant et trouvant sa place dans notre propos est soulevé par le cadre foncé dont fut pourvu le *Tableau retourné* jusqu'à ce que les conservateurs du Musée de Copenhague aient, tout dernièrement, décidé de le retirer, et qui apparaît sur certaines photographies (par ex. chez de Mirimonde, *op. cit.*).

Comme il va de soi, ce cadre réel brise net l'effet de trompe-l'œil tel que le décrit Marlier, puisque l'image représente déjà un cadre — et qui plus est un cadre retourné. Il doit donc s'agir d'une adjonction tardive, opérée à un moment où le sens propre et effectif du tableau, porté par son fonctionnement de véritable « attrape » devant être concrètement vécue par le spectateur-manipulateur, où ce sens ne fut plus compris dans toute sa vigueur ; adjonction très certainement corrélatrice de ce que l'on pourrait appeler, dans un sens très large, le destin muséal de l'œuvre, sa relégation dans l'espace de la collection de simple conservation « passive », au titre de témoignage plus ou moins explicite d'une époque révolue. Hanne Jönsson, du Musée de Copenhague, a pu confirmer cette hypothèse et suggère pour date probable de l'encadrement « pirate » le milieu du XVIII^e siècle. Cela étant, il serait bien faux d'interpréter ce geste de mécompréhension, de « trahison » de l'œuvre par le Musée, comme une neutralisation « réactionnaire » et passiviste de la « modernité » de l'intention originelle de l'artiste qui aurait produit une sorte de « happening » avant la lettre. Il consacre bien plutôt l'arrachement de l'œuvre à son lieu natal, soit la métaphysique de la représentation, l'imaginaire de l'illusion simple, qu'elle exprimait de façon tout à la fois conforme et paroxystique, et qui commandait entièrement son fonctionnement certes inhabituel mais n'ayant d'« actuel » que l'apparence. Munie d'un cadre qui contredit directement, dans ce cas précis, son contenu de représentation, l'image tend à devenir à sa manière une sorte d'« illusion d'illusion ». Un peu comme chez Duchamp — mais sans que ce soit le fait d'une intentionnalité consciente, et d'une façon d'ailleurs nettement incomplète — elle se voit rattrapée et ceinturée par son objectivité : devenant « objet de musée », l'image devient aussi, quoique passivement, objet tout court. Loin donc de rejeter l'œuvre dans un quelconque passé timide, le procès de muséification l'attire, par une sorte d'inversion des pôles, vers la modernité.

plastique fragmentaire), et par une pure simulation de son propre passé « mime » la mimesis classique, la perspective, la plastique unitaire, pour jouer une geste insensée qui subvertit à la fois ce passé et ce présent. Dans son dernier tableau, Duchamp montre que la tradition mimétique ne s'est achevée qu'en s'annulant *et* que la modernité n'a pu lui échapper qu'en produisant son retournement interne, sa contradiction bloquée qui, loin d'établir un nouveau système de représentation du monde, a mué l'image comme telle en chose brute¹⁴. Annonce inouïe portée par un signal ayant de quoi : une construction

¹⁴ Dans un texte remarquable (*Marcel Duchamp et la tradition des perspectiveurs*, in : *Abécédaire*, *op. cit.*, pp. 124-159), Jean Clair analyse avec son talent coutumier le tableau qui nous occupe ; mais aussi d'une façon telle que nous devons ici nous démarquer par rapport à ses conclusions.

L'auteur y met en évidence une série de « renversements » du système perspectif classique opérés par Duchamp. Mais il propose en même temps que *Tu m'* témoignerait d'une volonté de « restauration » de la conception classique de l'image. En somme, donc, lesdits renversements, loin de faire sortir Duchamp de la Tradition, se verraient strictement englobés par elle et ne seraient que son moyen de se rejoindre elle-même à l'époque contemporaine ; ils ne se distingueraient d'ailleurs pas fondamentalement de ceux qu'avaient déjà mis en œuvre les artistes classiques, et notamment les peintres d'anamorphoses. Duchamp aurait en fait livré la forme extrême et réfléchie de l'image-représentation, ayant poussé aux limites la logique des perspectiveurs pour revenir au « tableau-fenêtre » par-dessus la modernité cézanno-cubiste qui pousse au « tableau-objet ». Le sujet de son dernier tableau (dont on comprendrait d'ailleurs mal qu'il soit le dernier, dès lors qu'il marquerait les retrouvailles avec la Peinture Eternelle) serait de montrer à l'œuvre la pré-misse essentielle de la représentation perspective : la coïncidence entre le plan le plus rapproché de l'espace représenté et celui de la surface matérielle qui porte la représentation, c'est-à-dire la réversibilité imaginaire du support et de l'espace représenté. Ainsi les objets figurés, ouvrant un espace derrière le plan de la toile, peuvent aussi manifester ce plan lorsqu'ils viennent coïncider tout juste avec lui, placés à l'endroit même de la coupure dans la pyramide visuelle. En outre, lorsque l'œil quitte le point de vue où les deux coïncident, l'image apparaît dans sa dimension d'objet, ce qu'aurait voulu montrer Duchamp avec le goupillon qui surgit dès qu'on se déplace sur le côté. Mais une série de malentendus alimentent cette analyse qui s'appliquerait en effet à l'image classique, mais ne rencontre pas la spécificité typologique de l'œuvre étudiée. Ce qui demeure inaperçu, c'est l'aberration voulue de l'espace simulé (qui s'ouvre en profondeur *et* rejoint le plan de la toile à l'endroit de la déchirure, sans qu'aucun passage intuitionnable ne soit ménagé), aberration qui détermine un abolissement de la représentation et donc la sourde émergence du substrat chosique de l'image. C'est qu'il n'y a *pas* de réversibilité entre l'« espace » et le plan du tableau (contrairement au cas de l'image classique et plus particulièrement du trompe-l'œil), et qu'il est impossible de saisir autre chose que ce substrat. De plus, sans compter que les readymades fixés à la toile ne sont pas, en toute rigueur, indispensables à cette émergence (la nature contradictoire des structures simulées y suffit) mais interviennent comme des confirmations, il est faux de prétendre que la chose apparaît lorsque l'« image » disparaît (au moment où l'œil s'est déplacé sur le côté) : le boulon et les épingles de sûreté, mais aussi l'ombre du goupillon, s'affirment en vue de face. Il n'y a justement pas, comme dans le trompe-l'œil classique, de séparation entre un moment-objet et un moment-image. En réalité, toute la démarche de Jean Clair consiste à escamoter soigneusement les différences de fond qui inconcilient radicalement les phases classique et contemporaine de l'image, afin d'éveiller ou d'entretenir le rassurant mirage d'une Pérennité. La contrepartie obligée de son analyse du dernier tableau de Duchamp est d'ailleurs l'exclusion des readymades du champ de pertinence de l'œuvre (cf. *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, *op. cit.*, p. 12) : on comprend en effet que ceux-ci manifestent de façon bien trop claire et trop brutale la mutation chosique de l'image pour pouvoir faire l'objet d'une récupération traditionnelle. Enfin, il n'y a pas à douter que Duchamp se soit effectivement référé aux traités des perspectiveurs classiques et qu'il ait médité en profondeur les notions de représentation spatiale et de tableau-fenêtre, et de ce point de vue, le travail de J. Clair demeure exemplaire au point que

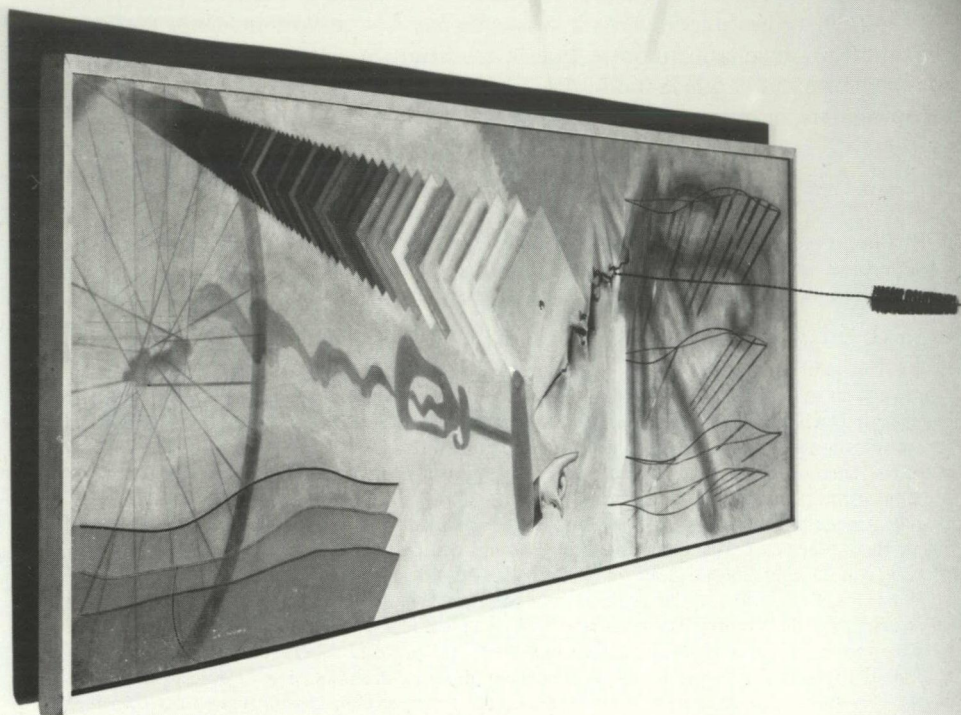


Fig. 7. *Tu m'*, vue oblique.

(Cliché Yale University Art Gallery)

plastique volontairement aberrante et une typologie picturale sans précédent dans l'histoire universelle de la peinture, que la pensée classique, même en ses avancées les plus vives, n'a pu imaginer un instant qu'au titre de fiction mentale pour une démonstration par l'absurde¹⁵.

nul exégète ne pourra s'en passer. Mais ce ne fut pas dans le sens que celui-ci propose. Si Duchamp « revient » à la tradition classique, ce n'est pas pour y revenir mais pour indiquer là même où il ne se trouve plus. C'est dans cette optique qu'il faudrait reprendre l'analyse du *Grand Verre*.

¹⁵ E.H. Gombrich reproduit, dans son célèbre ouvrage (*L'art et l'illusion*, trad. Guy Durand, Bibliothèque des sciences humaines, Paris, Gallimard, 1971, ill. n° 209), une gravure de Hogarth qui amoncelle les aberrations spatiales et les distorsions de perspective d'une façon qui approche, structurellement, l'exemple que nous étudions. Mais le statut est tout différent : Hogarth raille un grand seigneur dilettante qui aurait commis des erreurs de perspective, et indique donc ce que le peintre ne doit surtout *pas* faire s'il veut être peintre ; alors que Duchamp présente au contraire l'aberration spatiale comme possibilité pleinement « positive ». On pourrait dire de cette gravure ce que Deleuze disait du « Sophiste » de Platon : il y va d'une découverte du simulacre qui n'est que son refoulement instantané.

Mais tout n'est pas dit avec cette notion de « choseité », dont la généralité échoue à caractériser le devenir contemporain de l'image. A supposer qu'elle dénote, comme on pourrait bien s'y attendre, l'idée d'une réalité purement donnée sur le mode de l'évidence plénière et inconditionnée, nous en serions plutôt à parler de l'image archaïque. Chacun sait en effet que celle-ci requiert ouvertement la chose, en tant que son fondement non-produit, sans chercher à l'escamoter ou à la dissoudre comme le fait l'image-représentation au sens strict (le tableau-fenêtre) ; elle l'invite au contraire à *apparaître* dans son évidence fondatrice, comme a priori totalement aproblématique et inquestionné, quoique (ou, pour mieux dire, parce que) toujours-déjà investi de sens symbolique (ainsi la paroi de la caverne paléolithique est déjà par elle-même quelque chose comme le ventre de la Terre-Mère). Mais bien sûr ce n'est pas cette ancestrale choseité imaginaire qui fait surface lorsque la représentation se nie dans son ultime élan. Pas davantage, du reste, que son avatar actuel aussi lointain que « dégénéré », à savoir cela que désigne usuellement notre idée commune de chose — un donné absolu purement trivial, dépourvu de toute profondeur symbolique, et ne fondant plus guère, sur son évidence, que les actes indifférents et aveugles de la simple subsistance quotidienne.

Nul ne dira en effet que le spectateur se trouve, face au dernier tableau de Duchamp, en présence d'une évidence massive qui lui ferait dire par exemple « eh bien, ce n'est qu'une toile tendue sur un cadre ». Car il ne peut en vérité que « sentir » ou « déduire », très problématiquement, la choseité du tableau, sans à proprement parler la *voir*. En effet, son regard, certes toujours repoussé à la surface matérielle de la toile par l'aberration des structures figuratives portées par celle-ci, ne cesse cependant de succomber malgré lui à la tentation mimétique que suscite chaque motif en particulier, et donc de perdre de vue cette surface qui se dissimule avec autant d'arrogance qu'elle s'affirme. C'est ainsi qu'il a beau voir et savoir que l'ombre de la roue ne saurait en être une, il ne peut en même temps s'empêcher de la voir aussi comme une ombre, et de même pour chaque partie. On avait dit que la rencontre entre l'œil et le tableau ne faisait que cesser ; il faut donc ajouter que ce mouvement de séparation n'a lui-même pas de cesse¹⁶.

Un telle « présence » lancinante et obsédante est d'ailleurs également celle du readymade. Dans la mesure où aucun sens symbolique immanent ne garantit ni ne renforce sa présence, l'objet trivial n'est évident que s'il passe sous le regard, demeure non-regardé. Mis à la place de l'image, signé comme une

¹⁶ La même notion de choseité fuyante et intuitionnable pourrait aussi servir l'analyse des tableaux cubistes (notamment pour la question du trompe-l'œil cubiste) et, au-delà, celle des tableaux abstraits. Pour s'en tenir au cubisme, le passage de la phase analytique à la phase synthétique apparaîtrait alors comme une tentative de « stabiliser » la choseité de l'« image », pour sauver au moins, dans le deuil de la représentation, la catégorie du tableau ; ultime attachement à la tradition qui ne retient plus Duchamp. Précisons encore qu'il ne faut évidemment pas (comme Jean Clair) confondre avec un *espace* cette instabilité de la chose-tableau, ou l'ouverture indéfinie du moment-chose après son absorption du moment-image. Même si, bien sûr, Duchamp s'arrange avec une science perverse pour tendre la perche à notre désir de le faire...

œuvre d'art et placé au musée, le simple ustensile perd son évidence absolue d'ustensile (sa « *Zuhandenheit* », dans le lexique heideggerien) sans acquérir la profondeur vivante et idéale d'une image ; il relance alors indéfiniment sa familiarité devenue soudain étrange au regard du spectateur qui, disposé par l'attente du « Sens » et de la « Forme », ne peut ni le reconnaître ni l'ignorer, ni s'en satisfaire ni lui échapper¹⁷. L'objet devient l'« écart absolu » entre soi et soi, l'insistant abîme où il s'engloutit lui-même. A-t-on suffisamment remarqué que le readymade assassine autant l'ustensile et l'objet en général que les Beaux-Arts ?

Voilà donc l'espèce de « chose » qu'est devenue l'image peinte aux confins de son histoire. Non un « donné » mais un « refusé » absolu. Même pas à vrai dire le siège d'une apparence, fût-elle fausse et sans valeur ontologique propre. Absolument encore moins que cela. On voudrait forger un terme tel que « disparence » : pure extériorité par rapport à l'intuition, altérité radicale jamais rattrapée. C'est une anti-substance qui ne « se tient » pas et ne porte rien par dessous, un gouffre qui tombe en lui-même et où tout s'effondre. Son indice est notamment celui du simulacre tel que l'a défini Deleuze : non pas le signe faux par opposition au vrai, mais celui qui ruine la possibilité même de distinguer le vrai du faux, l'essence de l'apparence¹⁸. Lorsque la fenêtre d'Alberti se refuse pour rejoindre le mur de la caverne platonicienne où se projettent les ombres ectypales, elle l'entraîne dans une chute folle qui disperse sa franche stabilité, et de simplement opaque qu'il était, en fait un mur « opaque à lui-même »¹⁹ ; champ d'implosion où s'engloutit toute projection pour y dis-paraitre, lieu atopique, inhabitable pour le regard, sans aménagement possible (car produit d'un désaménagement total), détour éloignant de soi sans origine ni destination, excluant toute directionnalité, étouffant d'emblée toute circulation de sens²⁰.

Le dernier tableau de Marcel Duchamp peut-il encore, à ce titre, être tenu pour une image au sens propre ? Eu égard à ce qui vient d'être dit, il faut manifestement répondre par la négative si l'on s'en réfère, pour la définition de ce terme, au choix théorique qui fait primer le pôle du contenu ou du sens sur celui du signe en tant que tel, et que l'on détermine l'image comme l'actua-

¹⁷ Cette relance obsédante épargnait tout-à-fait le spectateur du *Tableau retourné* de Gijsbrechts, qui n'avait nullement à « regarder » son revers véritable (le côté chose) lorsqu'il tombait dessus dans sa méprise ; au contraire il remplaçait alors aussitôt le tableau dans sa position initiale et l'y laissait, pour apprécier la puissance illusionniste du peintre et méditer la leçon. Comme on l'a dit, le côté chose et le côté image sont parfaitement séparés. Si Gijsbrechts avait exposé un véritable tableau retourné (avec un avers vierge), il aurait inventé le readymade. Mais jamais il n'aurait pu, simplement car cela n'eût aucun sens dans le contexte de l'art classique.

¹⁸ Cf. G. DELEUZE, *Simulacre et philosophie antique* (I. Platon et le simulacre), in : *Logique du sens*, Collection Critique, Editions de Minuit, Paris, 1969, pp. 292-307.

¹⁹ Jean Clair a raison de souligner le platonisme de Marcel Duchamp (*Marcel Duchamp ou le grand fictif*, op. cit., p. 57 et pp. 65-66). Mais il aurait dû préciser, c'est important, qu'il s'agit d'un platonisme *inversé* (sur cette notion de platonisme inversé, voir DELEUZE, op. cit.).

²⁰ On aura compris que le geste de l'artiste n'est donc plus de priver la conscience de tout contenu pour la laisser seule, mais de lui présenter un anti-contenu qui la désarticule de l'intérieur et la prive d'elle-même.

lisation nécessaire d'un monde de sens par un monde de formes. Il est vrai qu'on peut aussi faire un autre choix, qu'inspire une conscience plus actuelle et plus adéquate, et définir plutôt l'image comme la mise en œuvre impérative de formes soutenues et guidées par une structure de sens ; en considérant donc l'impatience concrète du signe avant la pondération idéale du sens, et en renversant le rapport qui faisait du premier le moyen du second. Or une part latente (parfois explicite) de cette conscience contemporaine du signe voudrait le plus souvent faire croire que celui-ci, libéré de l'armature du sens qui l'entrave en le soutenant, devenu simulacre pur, se verrait rendu à quelque libre vie primordiale, terrible et joyeuse, d'impérieuse affirmation de soi par soi. Dans cette optique, le dernier tableau de Duchamp serait à voir en effet comme l'image par excellence. Ce serait toutefois à la faveur d'un malentendu fondamental quant à la nature ultime du signe ; car s'il demeure incontournable que celui-ci ne soit pas second par rapport au sens (sans quoi l'on ne comprendrait même pas la seule possibilité factuelle du simulacre), il n'en découle nullement qu'affranchi de lui, il continue à se manifester comme *vie*, comme surgissement impétueux et existence nécessaire.

Nous rapprochons le tableau de 1918 des readymades pour dire qu'il réalise, tout comme eux, la mutation chosique de l'image et le basculement corrélatif de la chose dans l'altérité radicale. Il faut en fait préciser qu'il ne les réalise *pas mieux*. Ce qui revient à dire que l'ensemble des actes complexes, des choix et décisions éminentes qui président à l'élaboration d'un tableau ne sont pas davantage que le seul geste amorphe et insignifiant, unique et instantané, ne requérant par lui-même aucun savoir-faire ni aucune temporalité créatrice, de présenter au regard un vulgaire objet usuel. Ajoutons d'ailleurs que la dimension rémanente de l'*objectivité* déterminée, de même que celle (parallèle) du *choix* dans le readymade (l'artiste élisant tel objet parmi d'autres pour l'exposer) sont elles-mêmes vouées à la dissipation : Duchamp cessera bientôt de « produire » des readymades pour résorber totalement l'image et l'activité artistique dans la « prose du monde » (comme dit Hegel²¹), dans l'immanence instable des (petits) faits (dont les choses constituent un sous-ensemble) désignés globalement dans leur contingence nue et indéfinie, sans plus aucune sélection ; quel besoin de choisir encore ceci plutôt que cela dès lors qu'il ne s'agit que d'amener le non-regardé face au regard pour les faire chavirer l'un par l'autre ?

Ainsi donc le signe en général, comme manifestation d'un choix²² et d'une puissance productrice, ou encore d'une faculté de projeter et d'imaginer, vient à se révéler rigoureusement *de trop*, à la fois excédentaire et superflu, sa présence ne marquant plus aucune positivité essentielle par rapport à sa non-présence. Dans cette mesure, le dernier tableau de Marcel Duchamp ne relève

²¹ *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Flammarion, Champs, p. 205.

²² C'est la lecture du traité de J. PAUMEN, *Temps et choix* (Editions de l'Université de Bruxelles, 1972) qui nous a rendu attentif à l'importance centrale de cette notion notamment en esthétique.

plus de la dimension imaginaire ; il n'est plus, au sens propre, une image : le statut ontologique du signe y est passé à zéro. Et de fait n'est-il là que pour indiquer qu'il ne devrait pas y être. Il se donne tout entier pour l'équivalent complexe et scrupuleux de son absence. N'oublions pas qu'aucune nécessité interne ne l'a amené à apparaître dans le corpus de l'œuvre, et que sans l'insistance incongrue d'une amie, il n'eût pas vu le jour.

L'art de peindre, pour autant qu'il se donne cours malgré tout, devient alors l'expérience de ce dégoût et de cet ennui caractéristiques qu'inspirent les réalités excédentaires. On sait que la matière picturale elle-même avait fini par sembler physiquement repoussante au Duchamp de 1912-1913. Dans l'œuvre de 1918, les formes et la picturalité ne sont plus l'objet d'aucun investissement esthétique positif. Que le tableau soit « gâté » n'engage aucune perte essentielle. Ainsi Duchamp fit-il exécuter (et signer) la main à l'index tendu qui indique l'adirectionnalité non-imaginaire par un vulgaire peintre d'enseignes commerciales, trouvant par là le moyen de s'épargner, en le signalant, l'ennui de quelques touches... Le dernier tableau sera toujours trop bien peint ; Picabia (parmi d'autres) s'en souviendra longtemps²³. Pas davantage ne sont visés, dans le testament pictural de Duchamp, aucun rythme, aucune harmonie d'ensemble, ni une quelconque disharmonie à valeur expressive. Aucune intentionnalité stylistique ne s'y manifeste²⁴. Il y va de l'« anesthésie complète » dont parlait Duchamp lui-même²⁵. Aussi bien, sur le plan structural, la plastique contradictoire du tableau non-imaginaire n'éveille plus rien de comparable à cette volupté trouble et prenante de la représentation pure et de l'illusion simple, à ces délices inquiètes de l'image-tromperie que n'avait cessé de célébrer l'âge classique. Révolu, le temps du regard-plaisir. C'est désormais, à plus d'un titre, celui de l'*œil désabusé*. Demeure, face à l'indifférence non-imaginaire où se résoud le travail du simulacre, tel malaise intense et pétrifiant, enraciné en dernière instance dans l'incomparable sentiment de la superfluité du signe, et qu'il serait vain, par conséquent, de rabattre simplement sur une quelconque mystique fascinatrice du silence, du neutre ou de l'infime : si cette mystique existe d'aventure dans l'Occident contemporain, c'est toujours au titre d'une version plus ou moins incomplète ou refoulée de l'ennui non-imaginaire.

²³ Parmi l'abondante production post-dadaïste de Picabia se rencontrent des tableaux du genre de ceux que l'on trouvait il n'y a guère dans les salles à manger des intérieurs petit-bourgeois, l'artiste s'étant visiblement complu à empiler sur la toile tout ce qui peut inspirer l'horreur à un homme de goût. Robert Lebel, le biographe de Marcel Duchamp, a consacré un fort intelligent article à ce problème de la « mauvaise peinture » intentionnelle : *De Chirico ou la peinture à rebours*, in : *L'Œil*, n° 193, janvier 1971, pp. 2 à 9 et p. 58.

²⁴ La « Broyeuse de Chocolat », de 1913, témoignait déjà de cette picturalité antistylistique, qui culmine évidemment dans le ready-made avec l'évacuation de toute picturalité, et donc l'émergence du « non-style » à l'état pur. « Peinture de précision, beauté d'indifférence » dit Duchamp à propos du Grand Verre où se retrouve cette même résorption du style (*Duchamp du signe. Ecrits réunis et présentés par Michel Sanouillet*, Nouvelle édition revue et augmentée avec la collaboration de Elmer Peterson, Flammarion, Paris, 1975, p. 46).

²⁵ A propos des ready-mades. *Ibid.*, p. 191.

Mais là ne se borne pas l'intérêt de l'œuvre. Elle porte encore une autre révélation, que nous avons jusqu'ici prise comme une évidence sans proprement la penser en elle-même, et qui va permettre à présent de percevoir l'essence du simulacre et, partant, celle de l'art de ce siècle. C'est précisément que la chose non-imaginaire possède la faculté simulative, qu'elle peut aussi se manifester sous l'apparence d'un tableau (qui met en jeu des formes et des structures pseudo-représentationnelles) alors même que la catégorie du tableau a basculé. On peut encore peindre — par voie simulative — après que se soit achevée et annulée l'histoire de la peinture. Cette révélation, Duchamp la livre en 1918 sans vraiment la comprendre lui-même ni l'avoir réellement voulue. Il a peint son tableau en partie contre son gré et n'y a mis que l'explication circonstanciée de son abandon de la peinture. Mais il n'empêche que le voulant ou non, il a également manifesté ainsi la possibilité de peindre à nouveau. Que l'on n'aille pas, toutefois, se méprendre à ce sujet. Cette possibilité, loin de combler l'abîme non-imaginaire, en donne seulement toute la profondeur. Elle signifie strictement que si aucun signe n'est plus nécessaire, l'absence d'aucun signe ne l'est pas non plus. C'est cela, la superfluité. S'il fallait absolument retenir tout signe (ne plus rien peindre), le silence serait encore un signe nécessaire — comme dans certaines formes annonciatrices de l'état non-imaginaire²⁶ et certaines pensées orientales (qui ne l'approchent en rien). Le retour à la création, loin de consacrer une « réparation », *achève* l'exténuation ontologique du signe en général par la ruine du dernier en particulier : le silence²⁷. Ainsi l'art lui-même ne meurt pas, c'est l'image qui décède, et c'est d'ailleurs bien plus « grave ». Au début du siècle dernier, Hegel ne pouvait pas savoir cela : qu'il y aurait un art non-imaginaire, gestion positive de la superfluité de toute forme. Et gestion du reste surabondante ; car jamais il n'y eut autant d'« images » qu'aujourd'hui, leur prolifération inflationniste étant l'expression directe de leur superfluité. C'est que l'abîme est prolix, et que l'ennui radical se vit dans la profusion des signes excédentaires.

Or, et cela aussi nous est révélé par le dernier tableau de Marcel Duchamp, *la simulation est simulation du passé* ; il n'y en a pas d'autre. Le simulacre, en tant que signe manifeste, trouve nécessairement son essence dans la faculté de mimer le passé. En effet, dès lors que le signe a rejoint, dans son annulation même, un présent indépassable, que la catégorie du tableau a sombré (naufrage sans lequel le simulacre pur n'aurait pu émerger), tout nouveau tableau, chaque nouvelle manifestation du signe pictural, quelle qu'elle puisse être, s'inscrit d'avance dans les cadres (simulatifs) d'un passé-dépassé. Dans le

²⁶ Comme le projet philosophique de Dom Deschamps. Voir A. ROBINET, *Dom Deschamps, le maître des maîtres du soupçon*, Seghers Philosophie, Paris, 1974. Également *Le langage à l'âge classique*, Horizons du langage, Klinksiek, Paris, 1978, pp. 280 à 285.

²⁷ Après un long mutisme, Duchamp produira encore quelques dessins, quelques readymades et le grand environnement du musée de Philadelphie. S'il ne reviendra jamais à la peinture proprement dite, il n'est nullement paradoxal de dire que cette réticence fut chez lui l'ultime et minimale présence de la Tradition (du signe nécessaire) et l'unique limite de sa modernité.

tableau de 1918, cette simulation se veut incorruptiblement ironique et négatrice : il ne s'agit que de subvertir le passé, en le déformant complètement pour lui faire cracher son futur, c'est-à-dire le présent non-imaginaire²⁸. Mais il n'empêche qu'une voie s'ouvre là, et que lorsque la question ne sera plus de subvertir pour révéler la dernière vérité (parce que cela aura déjà été fait) apparaîtront des simulacres d'un autre genre, qui se donneront plutôt pour l'évocation fantasmatique d'un passé perdu et regretté. L'infinie disponibilité des formes possibles pourra dès lors alimenter toutes les variations et nuances d'une même rhétorique de la nostalgie où viendra se renoncer et se recueillir, unanime dans la diversité, l'histoire de l'image. C'est ainsi qu'il sera possible de suivre, maillon par maillon, des chaînes de reconstruction simulative de l'espace dans la peinture post-cubiste et surréaliste, à partir d'anti-structures qui déterminent dans l'aberration le tableau comme pure chose close sur elle-même jusqu'à l'équivalent parfait de l'espace perspectif classique²⁹. L'œuvre de Giorgio De Chirico serait particulièrement révélatrice à cet égard ; et son aboutissement pseudo-baroque, qui déploie de façon si totalement ambiguë la dialectique de la nostalgie et du dégoût de la Peinture, se verrait enfin offrir un autre accueil que celui des poubelles de l'histoire de l'art.

Et voilà comment, entre la nostalgie de l'urgence des formes ou le regret des anciennes couleurs (comme disait déjà Nietzsche³⁰), les possibilités d'un jeu sans limites et l'ennui radical de toute forme ou couleur présente, l'image s'est donné le loisir d'étendre à l'infini le cortège immobile et cependant vivace de ses propres funérailles, pour faire connaître sa mort et la faire oublier.

²⁸ La notion de non-image, déduite de la stricte analyse technique d'une œuvre particulière, fournit ainsi, par le jeu d'une extension, une formule qui qualifie l'essence de la contemporanéité. Si toutes les cultures, en tous les lieux du monde et à toutes les époques de l'histoire universelle, se sont constituées par l'investissement absolu de systèmes de signes et de formes où elles se projetaient, notre présent ne leur est pas commensurable ; la simulation du passé, le jeu infini sur les signes ontologiquement superflus ne peut s'assimiler à un « imaginaire » au sens propre. Le caractère évidemment heurtant de la formule est au demeurant pleinement revendiqué. Nous n'avons pas voulu de termes tels que « méta-imaginaire » ou « transimaginaire ». Evoquant l'ouverture d'un « au-delà » au destin d'effondrement dont il est question, ces termes eussent masqué ce qui se joue de négativité dans ce destin, et escamoté la clôture absolue sur laquelle se constitue et se développe le simulacre en tant que simulation du passé. Une telle manœuvre terminologique eût été illégitime. Dès lors en effet — et comme on peut le montrer sur pièce — que c'est l'image *en tant que telle*, le signe *en général* qui se trouvent atteints, seule peut être adéquate une expression franchement et massivement négative : la notion d'image, d'imaginaire ou de signe se donnant forcément pour un englobant ultime (qu'est-ce qui serait sans être imaginé ou signifié de quelque façon ?), lui supposer un au-delà serait en vérité absurde et contradictoire en soi. Si donc on nous accorde la pertinence technique de notre analyse du dernier tableau de Duchamp, on doit nous accorder du même coup ladite (effrayante) formule. Que M.P. Philippot soit remercié de nous avoir suggéré cette précision.

²⁹ Et son expression paradigmatique, à savoir le trompe-l'œil au sens strict. Sur le trompe-l'œil surréaliste (et hyperréaliste), voir W. DRAEGER, *Trompe-l'œil. Augentauschung*, in : *Du*, n° 6, Zürich, 1980.

³⁰ *Le gai savoir*, trad. A. Vialatte, Gallimard, aphorisme n° 152.

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

De même que le Service des fouilles de l'U.L.B. contribue à l'installation et à l'encadrement scientifique du Service S.O.S. Fouilles pour la Wallonie, du Ministère de la Communauté française, de même il abrite depuis 1983 un groupe de recherches archéologiques qui vient de se créer à l'initiative de la Société d'Archéologie de Bruxelles. Le but est de promouvoir les fouilles archéologiques de toutes époques à Bruxelles et dans la périphérie en cours de lotissement.

C'est une innovation qui s'imposait car, jusqu'à tout récemment, bien des occasions furent perdues : les services archéologiques centraux n'ayant, depuis toujours, prêté qu'une attention très épisodique à l'archéologie de Bruxelles et de ses environs. L'entreprise s'inscrit aussi dans le puissant mouvement de développement de l'archéologie urbaine qui s'affirme tant à l'étranger qu'en Belgique : citons à titre exemplatif Gand, Bruges ou Anvers.

De tels travaux supposent notamment l'établissement d'une collaboration avec les entreprises de travaux publics, qu'il s'agisse des instances officielles ou des firmes privées. Plus d'un exemple nous l'a déjà montré : l'entente est parfaitement réalisable avec les ingénieurs et entrepreneurs, réputés pourtant fossoyeurs de l'archéologie. On en jugera par le cas du métro. L'efficacité de notre action suppose aussi que la cellule archéologique soit alertée des découvertes potentielles ou en cours. L'information peut venir de vous. L'origine de l'intervention au Slot de Woluwé-Saint-Lambert vient d'en fournir déjà la preuve. Aussi faisons-nous instamment appel à tous ceux qui viendraient à avoir connaissance de découvertes archéologiques quelles qu'elles soient et si minimales qu'elles puissent leur paraître, afin qu'ils veuillent bien nous les signaler : Service des Fouilles de l'U.L.B., tous les jours ouvrables de 8 h 30' à 17 heures, au n° de téléphone suivant : 649.00.30 extension 2486. Adresse : 50, avenue Franklin Roosevelt, C.P. 175 à 1050 Bruxelles.

Pierre-P. BONENFANT

STRATIGRAPHIE DE HAN-SUR-LESSE

Parvenus en 1981 à mi-épaisseur dans la fouille du pilier stratigraphique prélevé en 1902 par E. de Pierpont à la sortie de la grotte de Han, nous avons entrepris d'y lever une planche-témoin. Le travail se déroula dans le cadre du cours de Techniques des fouilles préhistoriques de 1982-1983.

La difficulté résidait dans le volume et l'abondance des blocs de pierre inclus dans les strates, atteignant jusqu'à $20 \times 27 \times 40$ cm. Les méthodes classiques par collage se révélaient dès lors inapplicables. Utilisant une technique récemment mise au point par notre collègue du Service National des Fouilles, M. Hubert, et après un premier essai concluant au Boubier, l'opération fut tentée et réussie : un échantillon de la stratigraphie de Pierpont segmentée en trois planches, put prendre place dans la salle des travaux pratiques du Service où elle fit l'objet des indispensables travaux de finition et de fixation, tandis qu'à Namur, le pilier-témoin réduit de moitié fut refermé en vue de recherches à mener en 2062 avec les méthodes dont pourront alors disposer les archéologues.

Simultanément une deuxième technique d'enregistrement fut expérimentée. L'ensemble du travail de prélèvement, son et image, a été filmé au magnétoscope sur du matériel du Centre audio-visuel de l'Université et après apprentissage du maniement par les étudiants grâce au personnel de l'Agrégation et à M. Y. Glotz, Professeur à l'Académie de Mons.

Le cours de 1983-1984 a eu pour but l'étude du matériel archéologique recueilli lors de nos travaux et celle du matériel archéologique provenant des fouilles de Pierpont et encore identifiable au Musée archéologique de Namur. La stratigraphie peut se synthétiser en quatre grands groupes de couches : le plus ancien remonte au néolithique final du III^e millénaire et s'achève avec le Chalcolithique ; le second regroupe une série de strates du Bronze final, appartenant aux débuts du I^{er} millénaire ; il est surmonté par des niveaux romains, recouverts à leur tour par des couches du début des Temps Modernes.

L'interprétation stratigraphique des planches-témoins a été réalisée par confrontation avec les relevés graphiques et photographiques de 1981. La comparaison fut ensuite établie avec les observations de Pierpont et de son chef de travaux dont la correspondance, faisant office de journal de fouilles, est conservée.

Enfin sur base d'informations inédites du Musée de Namur, a été entreprise la localisation exacte du prélèvement effectué par E. de Pierpont dans le porche, aujourd'hui complètement vidé, de la galerie de la Grande Fontaine. Mes remerciements vont ici à M.G. Deflandre pour sa collaboration topographique.

Pierre-P. BONENFANT

FOUILLES DE L'ÂGE DU FER

8^e ET 9^e CAMPAGNES DANS LES FORTIFICATIONS DU BOUBIER (CHÂTELET)

L'été de 1982, contrairement à celui de 1981, a permis de progresser en fouille horizontale dans la zone X ouverte dans le rempart principal. Le stage de fouilles put dès lors s'y dérouler normalement. On retrouva à un niveau inférieur les traces du système

de traversines matérialisé à la fois par les blocs intercalaires et par la différenciation compartimentée des matériaux de remplissage. Il semble que certaines de ces traversines, sans doute une sur deux, aient été ancrées, vers l'intérieur soit du côté du muret de soutènement, par des poteaux plantés en bordure du muret. En tout cas, à l'extrémité de deux d'entre elles, furent retrouvés, entre les blocs, des trous d'implantation.

Le mois d'août 1983, trop sec, a de nouveau entravé nos recherches. Après une semaine de travail le stage dut être transféré, sur le chantier de la Hamaide où, au contraire, la sécheresse était propice. Nos fouilles dans la zone X se bornèrent à un développement sur l'emplacement présumé du chemin de service. Les différentes coupes (tranchées I, II, III et, sur le flanc est, IX) nous avaient déjà montré en arrière du muret de soutènement un empiérement étalé d'allure très variable : peu significatif en I, régulier mais mince en II, en « hérisson » en III, relativement épais et irrégulier sur la pente en IX. La fouille horizontale en X, c'est-à-dire entre III et I, n'a rien révélé de très ordonné.

Le matériel archéologique récolté en 1982 et 1983, toujours limité à un petit nombre de tessons d'allure laténienne et à quelques artefacts lithiques, n'a pas apporté d'information supplémentaire. Les coupes transversales levées au Boubier dans les tranchées I et III ouvertes à l'emplacement de terrassements modernes antérieurs s'écartaient plus ou moins sensiblement des rayons de l'arc de cercle que décrit le mur de barrage. Ces coupes n'étaient donc pas immédiatement comparables entre elles. Leur redressement graphique s'imposait. Il a été effectué par M^{lle} C. Licoppe qui, dans le cadre d'un mémoire de fin d'étude de l'Institut supérieur de la Cambre (1983) a pu appliquer la méthode géométrique classique et l'informatique. De la comparaison il ressort que, sans table traçante, l'avantage reste à la méthode classique.

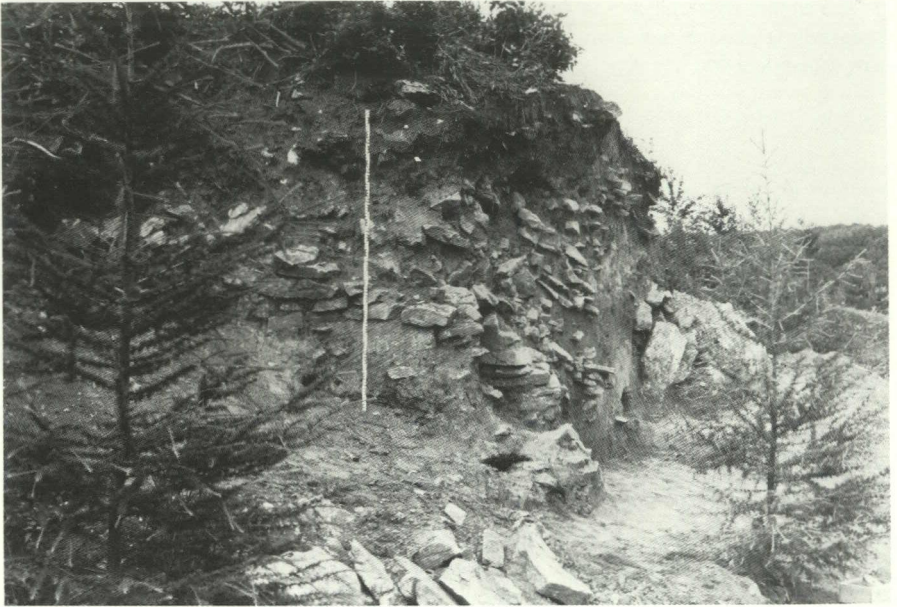
Signalons que l'exposition consacrée à un bilan des fouilles *Architecture militaire celtique : l'oppidum du Boubier* a été, à l'École Normale de Huy, l'objet d'un excellent accueil grâce à Madame Chevalier-Malherbe, Directrice, et à Monsieur J. Straus. Une brochure *Architecture militaire celtique* (Huy, 1983) fut éditée à cette occasion à l'usage de l'enseignement secondaire. Améliorée matériellement en vue d'en faciliter le montage, l'exposition a ensuite été présentée à l'Athénée de Seraing (M. le Préfet Bonhomme et M^{me} Sanfratello).

Pierre-P. BONENFANT

HUCCORGNE, LA HAIE DES PAUVRES (LIÈGE)

M. Guy Destexhe, Président de la Société archéologique de Hesbaye, reprit, en 1982, l'examen d'un site déjà découvert par son père, J. Destexhe-Jamotte, sur une hauteur de la vallée de la Méhaigne à Huccorgne, non loin de la grotte du Docteur (sur l'autre rive), non loin non plus du château de Moha, sur la même rive, à quelques centaines de mètres en aval. Actuellement, le site est très endommagé par l'exploitation des carrières de dolomie. Néanmoins, il présente nettement l'aspect d'un éperon qui fut barré par une double levée de terre. Nous avons eu M^{me} de Waha et moi l'occasion d'étudier cette fortification en collaboration avec G. Destexhe.

En réalité, une première fortification, de l'époque hallstattiennne, a connu trois phases. Durant la première, les terres étaient retenues par une palissade, ensuite, deux parements de pierres l'ont successivement remplacée. Enfin, la fortification a été employée



Mur de barrage intérieur, de face, parement de pierre (photo Service des Fouilles).

au moyen âge comme l'attestent les tessons de céramique recueillis dans la recharge supérieure, dont un tesson de céramique blanche avec traits de peinture rouge. C'est à cette dernière période que l'on a également constitué le second barrage, simple levée de terre, en avant de la première.

Des analyses pédologiques, archéomagnétiques et de la faune sont actuellement en cours.

Le site de la Haie des Pauvres appelle la comparaison avec le Boubier. Par sa composition d'abord : la phase ancienne comprend dans les deux cas une palissade et un muret de soutènement à l'arrière, par l'usage qui en fut fait durant le moyen âge, ensuite analogue dans les deux cas.

Notons enfin l'intérêt que présente Huccorgne par sa situation géographique, au nord du sillon Sambre-et-Meuse.

Pierre-P. BONENFANT

FOUILLES D'ÉPOQUE ROMAINE

LES THERMES DE VIEUX-VIRTON

De 1972 à 1980 le Service des fouilles a mené des recherches systématiques au cœur du *vicus* gallo-romain de *Vertunum*. Les thermes de l'agglomération y furent découverts (voir *Chronique*, 1980, pp. 139-144). Le rapport de ces fouilles, retraçant l'évolu-

tion de ce complexe architectural bien significatif de la civilisation romaine, a été rédigé par les soins de P. Defosse et S. Mathieu. A paraître dans le prochain volume du *Pays Gaumais*, il est actuellement sous presse.

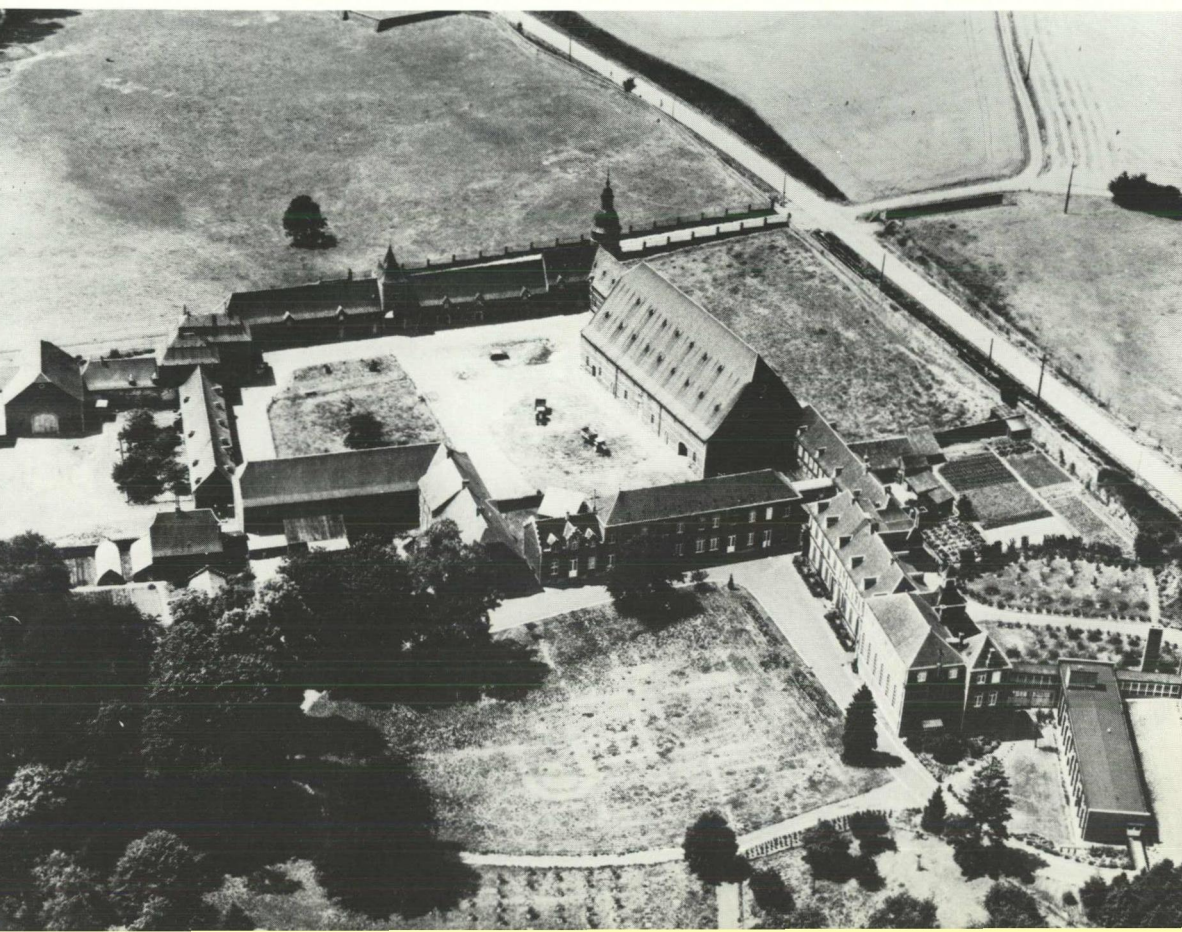
Pierre-P. BONENFANT

FOUILLES MÉDIÉVALES

JAUCHELETTE, ABBAYE DE LA RAMÉE

Une communauté de moniales cisterciennes, originaire de Kerkom, s'installa dès 1216 sur le site de La Ramée, à proximité de la Grande Gette, à quelques 6 km en amont de Jodoigne (dont il relève depuis la fusion de Jauchelette dans la nouvelle entité). Entre 1216 et la vente du domaine comme bien national, en 1799, le site fut occupé sans interruption. A la fin du XVIII^e siècle, l'abbaye comprenait l'église, entourée des bâtiments conventuels, ainsi qu'une très importante ferme abbatiale. La ferme resta en exploitation jusqu'à nos jours tandis que l'église et une bonne partie du couvent furent détruites pour en récupérer les matériaux.

Vue aérienne du couvent et de la ferme de la Ramée (1976).



Une photographie aérienne, prise durant l'été particulièrement favorable de 1976, permit à l'un de nous (V.O.) de localiser avec précision l'église et les bâtiments qui l'entouraient. Le tracé des murs se détachait nettement sur la pelouse. Une masse blanchâtre difficilement identifiable, occupant le centre du chœur, attira également l'attention.

Un premier sondage fut pratiqué en mars 1983 par le service des Fouilles de l'Université. Durant l'été de cette même année, deux tranchées de vérification furent ouvertes dans le chœur et la nef. Celle du chœur mit au jour, en plus d'un mur de fondation du chevet, un imposant massif de maçonnerie, épais d'environ 1,40 m, correspondant à la tache claire de la photographie aérienne. Ce massif était recouvert d'une couche de mortier blanc. Dans la nef, et sur un demi mètre carré, on découvrit des restes encore en place de pavement, à 40 cm sous la surface actuelle. Celui-ci est constitué de carreaux en terre cuite de 9 cm de côté. La glaçure, très abîmée sur les faces supérieures, est conservée sur le champ des carreaux. Les couleurs principales sont le jaune, le vert sombre et le noir. Le pavement, qui reposait encore sur sa préparation de sable, appartenait au dernier stade de l'église. La présence de fragments de briques dans le mortier des fondations de la nef interdit d'assigner à celle-ci une date trop haute. Aucune trace des éléments plus anciens de l'église, attestée dès la première moitié du XIII^e siècle par les archives, n'a pu être découverte jusqu'ici.

La difficulté de l'étude d'une abbaye se révèle ainsi et incite à poursuivre les travaux de manière systématique. Le complexe de La Ramée ne pourra être étudié dans son ensemble, c'est-à-dire en tant qu'abbaye et ferme abbatiale associées, qu'en menant à bien l'étude des structures disparues et en associant ces résultats aux recherches historiques déjà entreprises.

Michel de WAHA - Vincent VAN OETEREN

FOUILLES DE L'ANCIENNE ABBAYE DE VALDUC

Pendant les mois d'août 1982 et 1983, les stages de fouilles du Cycle de Valorisation de notre section se sont déroulés sur le site de l'ancienne abbaye de Valduc.

L'abbaye de Valduc, établie à la limite méridionale de la forêt de Meerdael dans un vallon s'ouvrant sur la vallée de la Nethen, près du village de Hamme-Mille (entité de Beauvechain, canton de Jodoigne), fut fondée en 1232 avec l'appui du duc Henri II de Brabant. Il s'agissait d'un monastère de moniales cisterciennes qui subsista jusqu'en 1797. Ses biens : terres, bâtiments conventuels, mobilier d'église, saisis comme biens nationaux, furent vendus de 1797 à 1800. Le 8 ventôse de l'an VIII (27 février 1800) on vendit les bâtiments : « église, cloître, dortoir, réfectoire, laboratoire (salle de travail) et vastes bâtiments en briques et en pierres, un moulin (...), le logement du fermier, écuries, remises, étangs, jardin, brasserie ».

L'église fut, semble-t-il, détruite peu après, la plus grande partie des autres constructions à une date indéterminée, mais antérieure en tout cas à 1867, lorsque fut édifié l'actuel château. De l'abbaye ou de son domaine il subsiste encore plusieurs éléments : le mur d'enceinte qui pourrait remonter aux origines même du monastère, le moulin, dont le premier état remonte à 1432, une dépendance en bordure du mur de clôture, mais surtout, outre la ferme, remontant pour l'essentiel au début du XVIII^e siècle, une jolie construction datée de 1732, d'après les clés armoriées des arcs. La façade princi-



Abbaye de Valduc : les anciennes dépendances (photo Grocholski).

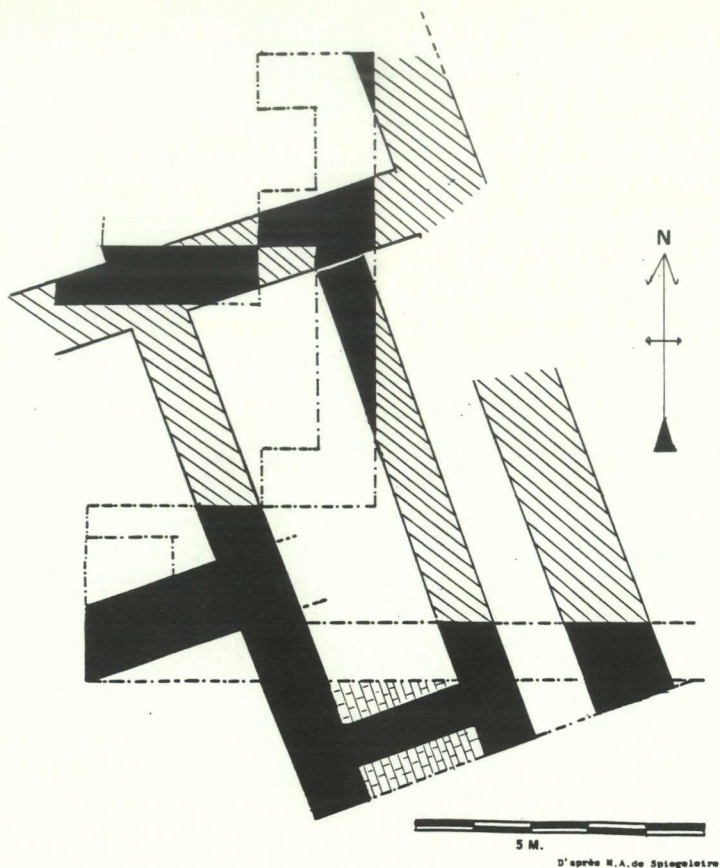
pale, en pierres et briques, est divisée en cinq travées par des pilastres à bossages. Les trois travées centrales, à portes cochères, sont plus étroites et d'un rythme plus serré. Dans les deux travées latérales s'ouvrent de petites portes surmontées d'un fronton triangulaire dans lequel s'inscrit un médaillon ovale. Il s'agit des anciennes écuries de l'abbaye.

Peu avant 1779, le monastère proprement dit fut « rebâti sous la direction de Mr. Dewez, Architecte de la cour ». Malheureusement faute de plans ou de vues, on ignore tout de cette construction. Au reste, d'une façon générale, nous ne possédons aucun plan de l'abbaye. On en conserve seulement deux vues cavalières, datant de 1609 et de 1689, peu précises et ne nous permettant guère de situer sur le terrain les différents bâtiments.

Avec la permission de la comtesse Grocholski, que nous remercions, nous avons pu entreprendre des fouilles en vue de localiser le cloître et l'église.

Dès la première campagne, des murs importants furent mis au jour, l'un d'eux atteignant 1 m 60 de largeur. Quant à la stratigraphie, elle nous donne, sous 20 cm d'humus, une épaisse couche de briquillons formée par les décombres nivelés lors de l'aménagement du très beau parc actuel. La seconde campagne de fouilles nous a permis d'attendre un sol de carreaux rectangulaires et de mettre au jour un mur supplémentaire qui s'imbrique dans les précédents.

Trois sortes de matériaux sont intervenues dans ces constructions : des blocs de grès diestiens non équarris, des blocs réguliers et bien appareillés en pierre de Gobertange et des larges briques de $26 \times 13 \times 5,5$ cm. Le matériel archéologique récolté consiste en tessons glaçurés, très peu de grès, ne permettant guère de remonter au-delà du XVIII^e



Abbaye de Valduc : plan des fouilles, 1982-83.

siècle. On signalera encore de nombreux débris de diverses moulures en stuc, vestiges de l'ornementation d'une salle.

L'orientation des murs suggère l'articulation de deux séries de construction, l'une dans le sens nord-est et sud-ouest, l'autre dans le sens nord-ouest et sud-est. Toutefois l'identification de ces salles n'est pas encore établie. S'agit-il des abords du cloître ? C'est ce que la prochaine campagne de fouilles permettra, nous l'espérons, de trancher.

Madeleine LE BON

LAHAMAIDE, LE CHÂTEAU DIT D'EGMONT (HAINAUT)

Après une interruption d'un an en 1982, Lahamaide a vu continuer la fouille en 1983 lors du stage de fouilles des étudiants de la section d'histoire de l'art et archéologie, augmentés de trois étudiants en histoire de l'antiquité¹. Rappelons que le château

¹ Les étudiants suivants ont participé à la campagne de 1983. Section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie : M^{mes} Fr. Gilot-Gosselin et M. Schuyten, M^{lles} M.-L. Alonzi, C. Casteleyn, J. Dequesne, I. Lacroix, B. Mahaux, MM. A. Tourovetz, P. Vandevelde, V. van Oeteren. Section d'Histoire : M^{lle} M. Despigneux, MM. Ph. Masquelier, A. Mouchette.

Lahamaide, château dit
d'Egmont : tranchée 16.
A l'avant-plan :
tour carrée ;
à l'arrière :
palissade et habitation
de la Flachsiedlung.



natal de Lamoral d'Egmont succède en réalité à un site fossoyé transformé en motte vraie ayant connu plusieurs étapes avant d'être flanqué d'une tour carrée en pierres, elle-même reprise dans un ensemble de type quadrangulaire avec tours aux angles.

La campagne de 1983 a été dirigée sur deux points : profitant des conditions atmosphériques exceptionnelles de l'été, la tranchée 7, dont la stratigraphie indique clairement les trois fossés des différentes étapes de l'emmottement du site a pu être approfondie jusqu'au sol en place. Ainsi la position des fossés, leur remplissage et leur comblement lors d'une étape ultérieure ont pu être étudiés. Dans le fossé correspondant à la première motte ont été retrouvés de nombreux fragments d'une cruche de grandes dimensions en terre cuite à glaçure plombifère verte.

Dans le secteur oriental du site, la tour carrée, de 8 m 50 de côté, reposant sur semelle pleine, signalée dans la précédente chronique, a été entièrement dégagée et ses fondations, à 80 cm de profondeur, mises au jour. Celles-ci, comme souvent en milieu humide, reposent sur un radier et des pieux de bois pour lesquels on espère une analyse dendrochronologique. Cette tour a pu être rattachée à la stratigraphie générale du site. Sa structure, sa suture très nette avec le mur d'enceinte, confirment l'impression que l'on pouvait déjà retirer de l'observation de la gouache d'Adrien de Montigny pour les

albums du duc de Croy (fin XVI^e s.), c'est-à-dire l'antériorité de la tour carrée par rapport aux trois tours rondes. Une datation au XIV^e s., qui pourra encore être affinée, est en tout cas acquise.

Dans le même secteur, une autre limite de l'habitation de la *Flachsiedlung* a été dégagée, complétant notre information à son sujet. Ici aussi pieux fichés dans le sol et niveau d'incendie sont caractéristiques. De la céramique, d'Andenne notamment, permettra également d'affiner la chronologie.

Progressivement, le site de Lahamaide révèle ses secrets et nous convainc qu'il est fondamental, dans l'étude des structures en bois et terre, de mener une fouille exhaustive, non limitée à l'observation de stratigraphies mais laissant une grande place à l'interprétation des structures horizontales.

Michel de WAHA

FOUILLES EN LIAISON AVEC LA S.A.B.

BRUXELLES, SURVEILLANCE DES TRAVAUX DU MÉTRO

Nous avons eu l'occasion¹ de suivre la progression des travaux du métro et du tunnel routier entre la place Louise et la Porte de Hal et spécialement dans le chantier *Hôtel des Monnaies*, grâce à la collaboration du Ministère des Travaux Publics (MM. l'Ingénieur Rombouts et M. Beauvin) et du Service spécial d'Etudes de la S.T.I.B. (MM. Vandenbrande et Leclair) que nous remercions ici de leur accueil. L'implantation, reprenant le parcours du boulevard de Waterloo suivait, en effet, le tracé des anciens remparts. Le plan de Ferraris (1777) qui montre pourtant le tracé de la deuxième enceinte, construite de 1356 à 1379² en briques à l'exception du parement externe, en pierres, flanquée de nombreuses tourelles et percée de sept portes, et dont subsiste comme seul vestige la porte de Hal, considérablement modifiée par Beyaert au XIX^e siècle, est muet pour le tronçon qui nous occupe. Le recoupement par d'autres plans autorise à penser que cette zone de la deuxième enceinte a été détruite et réaménagée selon les méthodes de défense bastionnée en usage dans la deuxième moitié du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle.

Les bastions et ravelins ont été précisés dans leur tracé et dans leur structure. Tout particulièrement, les murs, de plus de quatre mètres d'épaisseur, présentant en parement des pierres taillées — souvent réutilisées d'autres monuments — et un blocage interne fait de briques non disposées par assises régulières mais jetées par paquets sans ordre, reposant sur une préparation imposante composée de pieux, de radiers et de planchers en chêne, ont apporté de nombreuses précisions sur les méthodes de construction et ont fourni un matériel de comparaison considérable avec les restes de fortifications, dus aux différents régimes qui se sont succédés du XVI^e au début du XIX^e siècle, observés récemment par l'Ingénieur Bruno Van Mol à Mons³.

¹ Martine Soumoy-Goffart, Michel de Waha et l'auteur, sous la direction du Professeur Bonenfant et avec la précieuse collaboration du Professeur Martiny.

² V.G. MARTINY, *Bruxelles. L'architecture des origines à 1900*, Bruxelles, 1980, p. 26.

³ B. VAN MOL, *Les grands travaux des boulevards de Mons et la localisation des remparts*, dans *Annales des Travaux Publics de Belgique*, 3, 1981, pp. 1-19.



Bruxelles, station Hôtel des Monnaies. Tronçon de mur reposant sur pieux et plancher de bois. Ce fragment est reconstitué dans la station de métro (photo Service des Fouilles).

L'étude des documents d'archives nous donnera prochainement la possibilité d'associer les textes aux données archéologiques. Il nous faut souligner ici la collaboration qui a pu s'établir entre les fouilleurs d'une part, les Travaux Publics et la S.T.I.B. d'autre part, fondée sur la compréhension des contraintes et aspirations de chacun. Ainsi, un tronçon de mur a été déposé et reconstitué au bord du quai de la station Hôtel des Monnaies. Il permettra au voyageur de se souvenir de cette étape du passé architectural de la ville.

Notons enfin que plusieurs pieux en chêne, taillés en pointe et qui étaient cerclés à leur extrémité, larges de 25 cm et long de 2 m environ, ont été récupérés et sont entreposés au service des fouilles. Ils pourront servir à une analyse dendrochronologique.

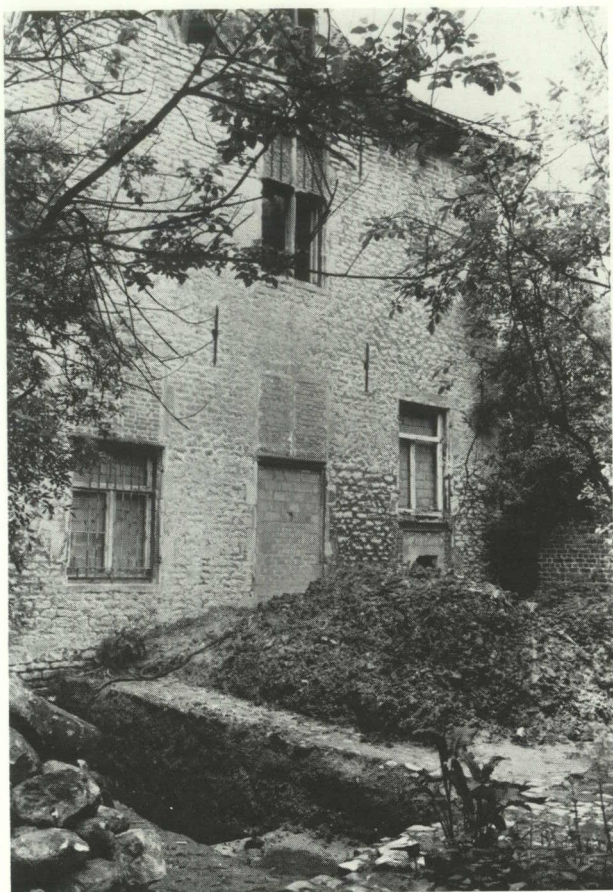
Françoise JURION - de WAHA

WOLUWÉ-SAINT-LAMBERT, LE SLOT

Le Slot, ancien château des seigneurs de Hinnisdael, silhouette familière à tous ceux qui se rendent au *Shopping Center* de Woluwé auquel il fait face de l'autre côté du boulevard, sera prochainement restauré.

Les archéologues, alertés par un étudiant de la section d'histoire, M. Villeirs, et avec l'autorisation de l'Administration communale, propriétaire du bâtiment et de la Commission royale des Monuments et des Sites (le château et son site étant classés), ont entrepris une étude archéologique en liaison avec l'architecte responsable.

Un premier sondage, dans les douves, a permis de préciser le niveau et la nature des fondations. Celles-ci se situent à environ 4 m de profondeur et reposent sur un sable à trame argileuse très compact.



Woluwé-Saint-Lambert,
Slot : façade nord et
tranchée 2 (photo
S.A.B.).

La fouille a également révélé l'existence d'un contrefort arasé et donc inconnu auparavant, collé à la maçonnerie du mur. Un très abondant matériel archéologique du XVI^e siècle a été recueilli dans ce sondage : céramique glaçurée, grès, verres, jetons commémoratifs et dits de Nuremberg, très nombreuses épingles, cuillers, couteaux, clés, boucles, clous, pesons de fusairole, et une curieuse boule de verre, ou verre à glacer, destiné à donner de l'apprêt aux tissus. Un intéressant insigne de pèlerinage à Notre-Dame d'Aerschot a également été retrouvé.

Une nouvelle tranchée a été ouverte dans la cour du bâtiment dans le but de préciser également le profondeur des fondations. Sous une couche de comblement du 18^e siècle, on retrouve du sable argileux mélangé avec de nombreuses tuiles. Deux murs en moellons apparaissent dans la tranchée. Il appartiendra à la suite du travail d'en préciser le plan.

L'exploration archéologique se déroule ainsi antérieurement aux travaux de restauration et elle se poursuivra durant ceux-ci pour pouvoir, ensemble, préciser l'histoire de la construction.

Françoise JURION - de WAHA

BRUXELLES, SONDAGE RUE MONTAGNE-AUX-HERBES-POTAGÈRES

Dans le cadre du chantier «Ecuyer», à l'emplacement de l'ancienne «Libre Belgique», nous avons pu fouiller, en novembre 1983, une fosse à détritrus, remontant à la fin du moyen âge, épargnée par les constructions fondées très profondément sur ce flanc de vallée. D'un côté seulement, la fosse avait été bordée de planches. Outre de très nombreux fragments de céramique glaçurée (assiettes, tripodes, cruches), de grès et de verres (fragments de *berkemeyer*, aiguères, et un peu de verre façon Venise), on a pu recueillir 6 chaussures (dont une paire) et un panier de vannerie, tous en restauration à l'I.R.P.A. A l'exception de quelques fragments de grès de Langerwehe ou de céramique grise datant de la fin du XIV^e siècle ou du début du XV^e siècle, le matériel peut être daté de façon homogène du XVI^e siècle. Cette fosse a remarquablement conservé la matière organique comme par exemple de grandes quantités de noyaux (prunes, cerises), de bois et même une toison identifiée par l'I.R.P.A. comme étant une chevelure. Par contre, aucun objet métallique n'a été retrouvé, en raison du milieu très particulier. Tant le plan de Deventer (ca 1555) que celui de Braun et Hogenberg (1572) montrent que cette parcelle non bâtie était utilisée comme jardin planté d'arbres.

Françoise JURION - de WAHA

CHRONIQUE

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

I. LISTE DES THÈSES DE DOCTORAT ET DES MÉMOIRES DE LICENCE DE LA SECTION D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DÉPOSÉS ET DÉFENDUS EN 1983*

a) THÈSES DE DOCTORAT

Godelieve DENHAENE, L'Album d'Arenberg. Langage artistique de Lambert Lombard et culture humaniste à Liège et dans les Pays-Bas au XVI^e siècle, *directeur*: M^{me} N. Crifó-Dacos.

Marie-Louise HAINE, Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle : des artisans face à l'industrialisation, *directeur*: M. R. Wangermée.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

Sous-section Préhistoire-Protohistoire

Michel DE SPIEGELEIRE, Figurations et réalité anatomique de l'*elephas primigenius Blumenbach*, *directeur*: M. P.P. Bonenfant.

Madeleine LEBON, Contribution à l'étude du Halstattien entre Geer et Meuse, *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

Dominique CHARLIER, La nécropole belgo-romaine d'Andenne, *directeur*: M. G. Raepsaet.

André CLAUDE, Portraits grecs attribués au classicisme sévère: Thémistocle, Homère, « Pausanias », *directeur*: M. Ch. Delvoye.

Catherine HENNEBERT, Le portrait de Ramsès II en statuaire, *directeur*: M. R. Tefnin.

Joannis LOUCAS, La mosaïque hellénistique de Sparte à scènes dionysiaques, *directeur*: M. Ch. Delvoye.

Alexandre MAZARAKIS AINIAN, Architecture religieuse grecque: les origines, *directeur*: M. Ch. Delvoye.

Sous-section Moyen Age-Temps modernes

Calogero CANTA, Joachim Beuckelaer, *directeur*: M. P. Philippot.

Anne CARLIER, Contribution à l'étude des fonts baptismaux romans dans l'ancien diocèse de Liège, *directeur*: M. P. Philippot.

Marie DEMANET, L'architecture néo-gothique et la redécouverte du Moyen Age à Bruxelles (1830-1860). 2^e partie: L'application du mode néo-gothique aux projets et réalisations nouvelles, *directeur*: M. V.-G. Martiny.

Frédéric DE NÈVE, Le métier des peintres à Bruxelles et ses rapports avec les autres métiers, du milieu du XIV^e à la fin du XV^e siècle, *directeur*: M. P. Philippot.

Eric HENNAUT, Contribution à l'étude des buffets d'orgue baroques dans les Pays-Bas méridionaux, *directeur*: M^{me} L. Hadermann-Misguich.

Evelyne LEEMANS, Le château de Hamal. Sa cage d'escalier italianisante, *directeur*: M. Fr. Souchal.

Michel OSIPENCO, Le poncif et son usage dans la peinture flamande à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e siècle, *directeur*: M. P. Philippot.

Sous-section Art contemporain

Agnès BOURGUET, Problématique de la sculpture polychrome pour les années 1880-1920, *directeur*: M. P. Philippot.

Brigitte DE CLERCQ, Le bois dans l'assemblage en Belgique après 1945, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Roger DE HENAU, Balthus. Reformatio, une esthétique de la tradition, *directeur*: M. J. Sojcher.

Olivier DEPOORTER, Marcel Baugniet, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Ersi ENFIETZOGLOU-TSALICOGLOU, La redécouverte du « paysage grec » au XIX^e siècle, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Pierre-Philippe GÖRTZ, Pierre Paulus, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Anne HERICKX, Théo van Rysselberghe portraitiste, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Pascale JACOBS, Cobra, symbiose des arts, carrefour des civilisations, *directeur*: M. P. Hadermann.

Cathy LECLERCQ, Le problème de la couleur chez quelques peintres abstraits belges, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Françoise LEBLON, Tadeus Kantor - Mort à Florence, *directeur*: M. J. Sojcher.

Catherine LORGE, Hugo Pratt, dessinateur et scénariste de bandes dessinées, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Nathalie MARCHAND, Marthe Guillain, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Brigitte MONNEAUX, Maurice Denis, peintre théoricien et la renaissance de l'art religieux, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

José MUNOZ-TORRES, Jean Dubuffet: dysfonctionnement, *directeur*: M. J. Sojcher.

Colette PIROTTE, Approche de Jacques Villon, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Agnès PRINGIERS, Les galeries d'art bruxelloises (1912-1940), *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Christine ROUFFIN, Un art de l'écriture. Autour d'Henri Michaux, *directeur*: M. J. Sojcher.

Odile STEVENART, Temps stratifiés. Aspects de la ruine dans l'art contemporain: A. et P. Poirier et Y. Theimer, *directeur*: M. J. Sojcher.

Pascale STEVENS, Etude de l'art-optique en Belgique et de son principal représentant: Walter Leblanc, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Nadine TRIEST, Signature et anonymat: une interrogation chez les peintres français des années soixante, *directeur*: M. J. Sojcher.

Pascale VANDER ELST, Contribution à l'étude de l'œuvre de l'atelier Goyers Frères, sculpteurs louvanistes du XIX^e siècle, *directeur*: M. P. Philippot.

Véronique WOUTERS, Etude des rapports entre galeries et artistes à Bruxelles après 1945, *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

Sous-section Civilisations non-européennes

Catherine ADLER, La sculpture du Guerrero, *directeur*: M. M. Graulich.

Nadine BASTIN, Les tapis de chasse du XVI^e siècle en Iran, *directeur*: M^{me} A. Destrée.

Roland BAUMANN, Les peintures murales de Cacaxtla, *directeur*: M. M. Graulich.

Jérôme BERTRAND, Les représentations d'édifices dans le codex mexicain préhispanique Borgia, *directeur*: M. M. Graulich.

Karine GESKENS, Les pipes à fourneau anthropomorphe des Kuba (Zaïre). Collection du Musée royal d'Afrique centrale (Tervuren), *directeur*: M^{me} M.-L. Bastin.

Martine MOERMAN, Etude des représentations de bateaux des 22^e et 39^e Maqamat d'Al-Hartri, à travers les manuscrits du XIII^e et XIV^e siècles, *directeur*: M^{me} A. Destrée.

Marianne PIRAUX, Les peintures murales de Bonampak, *directeur*: M. M. Graulich.

Frédérique VANDER ELST, Les masques Lega, *directeur*: M^{me} M.-L. Bastin.

Sous-section Musicologie

Willy DRAYES, Musique électronique numérique, *directeur*: M. D. Bariaux.

Francine ENGELS, L'école belge du violon à travers les méthodes didactiques, *directeur*: M. R. Wangermée.

Christian FRANÇOIS, *Etude comparative de la musique sérielle avec la musique répétitive en regard du concept de répétition*, directeur: M. H. Sabbe.

Gérald GRODENT, *La virtuosité dans les concours musicaux: nécessité de surenchère. Un exemple concret: le concours Reine Elisabeth*, directeur: M. R. Wangermée.

Yasna HAINSKI, *Les premières interprétations de la pensée et de l'œuvre de Richard Wagner à Bruxelles*, directeur: M. R. Wangermée.

Jean-Luc IMPE, *Il turturino (Antonelli Cornelio-1570). Transcription et étude du répertoire*, directeur: M. H. Vanhulst.

Joëlle LANSBOTTE, *Il primo libro di madrigali, canzoni et motetti di Jean Castro (1569). Transcription, analyse et répertoire*, directeur: M. H. Vanhulst.

Marie-Geneviève PINSART, *Arthur De Greef, pianiste, pédagogue et compositeur belge*, directeur: M. P. Raspé.

Claire ROSEN, *Darius Milhaud, ses œuvres d'inspiration juive*, directeur: M. R. Wangermée.

Pascale VANDERWEYEN, *A la découverte d'un musicien belge contemporain: Edouard Senny*, directeur: M. R. Wangermée.

Luc VERDEBOUDT, *Guillaume Lekeu (1870-1894). Chronologie, correspondance et catalogue des œuvres*, directeur: M. R. Wangermée.

Albert WASTIAUX, *Sur le langage musical de René Thomas, guitariste belge*, directeur: M. R. Wangermée.

II. RÉSUMÉS DE QUELQUES THÈSES DE DOCTORAT ET MÉMOIRES DE LICENCE (1983)

Ces résumés ont été rédigés par les auteurs des travaux.

a) THÈSES DE DOCTORAT

Malou HAINE, *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au XIX^e siècle, des artisans face à l'industrialisation*. 4 vol., 1189 p., 54 ill., 50 graphiques, 155 tableaux statistiques (vol. I: *Introduction générale*. - vol. II: *Aspects économiques*. - vol. III: *Relations sociales, relations humaines*. - vol. IV: *Annexes*) (directeur: M. R. Wangermée).

Au carrefour de la musicologie, de l'histoire économique et sociale, de l'archéologie industrielle et de la géographie humaine, cette étude tend à situer les facteurs d'instruments de musique parmi les fabricants parisiens du XIX^e siècle, et à montrer la place respective des différentes catégories de facteurs d'instruments, tant les facteurs de pianos que les facteurs d'orgues, les facteurs d'accordéons, les luthiers ou les facteurs d'instruments à vent.

L'ouvrage repose sur l'examen de sources peu familières aux musicologues, à savoir des documents de type administratif tels les recensements démographiques et professionnels, la statistique du commerce extérieur, des enquêtes officielles (portant sur les salaires, les forces motrices, les associations ouvrières et les grèves), les dossiers de fail-

lite, les brevets d'invention, les marques de fabriques, et les écrits relatifs aux expositions nationales et universelles du XIX^e siècle. Ces diverses sources sont analysées dans l'introduction qui expose également les problèmes de méthodologie.

La première partie de la thèse étudie les aspects économiques qui mettent en évidence l'importance des ateliers de chacune des branches d'activité de la facture instrumentale grâce à une investigation portant sur le nombre de patrons, le nombre d'ouvriers, l'équipement technique et l'importance des chiffres d'affaires. Une série d'illustrations permet de constater l'évolution de l'aspect extérieur des manufactures, le type de machines-outils utilisées, et l'organisation interne des ateliers où s'est introduite la spécialisation des tâches. L'implantation des ateliers à l'intérieur de Paris souligne la préférence de telle ou telle spécialité pour l'un ou l'autre arrondissement, et montre la prépondérance de la région nord-est de la capitale. La concurrence qui se joue entre les facteurs d'instruments de musique est perçue par la diversité des prix pratiqués, par leurs inventions multiples, et par leur participation intensive aux expositions des produits de l'industrie. Le commerce des instruments de musique est étudié sous l'angle des importations et des exportations avec une dizaine de pays étrangers. Les ventes intérieures sont également abordées dans leur aspect qualitatif. Ces diverses facettes des activités économiques des facteurs d'instruments de musique sont décrites au cours de quatre périodes différentes, ce qui permet d'en suivre l'évolution tout au long du XIX^e siècle.

La deuxième partie de l'étude est consacrée aux aspects humains et sociaux. L'auteur y expose les conditions de travail dans les diverses branches de la facture instrumentale en analysant les conditions d'apprentissage, les salaires des ouvriers, ouvrières et enfants, la durée du travail, les règlements d'atelier, la division du travail, la spécialisation, etc. Les aspirations sociales des ouvriers et leurs revendications exprimées dans les rapports d'exposition ou au cours des grèves qu'ils organisent sont abondamment détaillées, de même que les diverses tentatives d'associations entre ouvriers (associations de production, sociétés de crédit mutuel, sociétés de secours mutuel, chambres syndicales). Enfin, les caractéristiques communes aux patrons de la facture instrumentale sont regroupées dans un dernier chapitre où sont examinées la formation des patrons, l'endogamie professionnelle et l'ascension sociale, leurs activités secondaires, leur origine départementale ou étrangère, leur propension à l'invention, ou encore leur recherche effrénée de distinctions.

Un volume séparé regroupe les cartes et graphiques qui synthétisent les informations, les tableaux statistiques divers, ainsi que des tableaux nominatifs de la participation des facteurs d'instruments à quelque 150 expositions nationales, universelles ou régionales.

Cette étude interdisciplinaire apporte une contribution originale à la fois aux musicologues et aux spécialistes en sciences économiques et sociales. Les premiers y trouveront un panorama des diverses catégories de facteurs d'instruments envisagées sous des aspects jusqu'ici non encore abordés en musicologie ; les seconds y verront une illustration concrète de phénomènes qu'ils étudient habituellement de manière plus globale : il s'agit en effet de plusieurs métiers de tradition artisanale qui ont été touchés — mais non remplacés — par l'industrialisation.

b) MÉMOIRES DE LICENCE

1. Roland BAUMANN, *Les peintures murales de Cacaxtla*. Vol. I: *Texte*, 123 p., 11 pl. annexes. Vol. II: *Illustrations*, 168 fig., 42 photos et diapositives (*directeur*: M. M. Graulich).

Outre leur bon état de conservation et leurs qualités esthétiques, les peintures murales préhispaniques de Cacaxtla (site archéologique proche de la vallée de Mexico) nous aident à mieux comprendre les relations complexes unissant à la fin de l'époque classique les sociétés du Mexique Central (Teotihuacan, Monte Alban, Xochicalco) et la région Maya. Leur exécution par des Mayas, ou par des artistes locaux influencés par la tradition artistique Maya est aujourd'hui admise par la majorité des Mésoaméricanistes. Ces peintures sont liées à la présence dans la région des Olmèques-Xicalancas, qui comme l'indiquent les sources ethnohistoriques et le confirment les peintures semblent provenir de la zone Maya.

Une description des deux ensembles de peintures conservés introduit l'étude comparative et la discussion de leur iconographie. Situées dans une structure cérémonielle, les peintures de l'ensemble A exhalent le partage du pouvoir entre les deux monarques Olmèques-Xicalancas, garants de l'ordre cosmique, comme le seront plus tard les gouvernants aztèques. La signification des deux scènes de bataille du Talus B demeure énigmatique, quoique les costumes, les armes et le physique des combattants les rattachent clairement au Mexique Central et aux Mayas.

Une interprétation plus approfondie des peintures requiert la constitution d'un *corpus* des motifs artistiques et iconographiques des civilisations préhispaniques du Mexique Central et de la région Maya et une étude de leur symbolisme religieux. Telle n'est pas l'intention de cette introduction à l'étude des peintures de Cacaxtla qui jusqu'à présent n'ont bénéficié que d'examens fragmentaires.

2. Jérôme BERTRAND, *Les représentations d'édifices dans le codex mexicain préhispanique Borgia*. Vol. I: *Texte*, 123 p. Vol. II: *Annexes et illustrations*, 6 annexes (tableaux), 129 ill. (*directeur*: M. M. Graulich).

Le manuscrit se présente comme une longue bande de peau pliée en accordéon. Les pages sont couvertes de signes et d'éléments figurés dont le rôle s'apparente à celui d'une écriture. Les représentations de temples sont envisagées selon trois optiques complémentaires.

- 1) Le mode de représentation des objets à trois dimensions rattache les peintures aux arts « aspectifs » (absence de vue oblique, etc.). Les temples sont figurés de face ou « de profil ». L'ambiguïté de la vue « de profil » (vue de face privée d'un piédroit) est l'expression d'un conflit inhérent à l'aspective : la volonté de montrer les aspects caractéristiques du temple conduit à le présenter de face, mais la relation entre l'édifice et un objet situé devant lui ne peut être indiquée que par un rapport latéral entre deux images de profil.

- 2) Une analyse typologique des temples en liaison avec le contexte vise à cerner les limites de la fonction d'écriture des images. Si quelques variantes se sont révélées porteuses de sens (entre autre l'opposition toit conique/toit « à crochets »), un grand nombre d'entre elles semblent échapper à la codification.

- 3) Le travail s'achève par une étude de la mise en page. Dans les sections calendaires, elle se fonde sur l'emploi d'un réseau orthogonal de lignes rouges qui divise les

pages carrées en cases selon des principes de régularité et de symétrie. Des procédés d'adaptation permettent de maintenir un rapport à peu près constant entre les images et leur cadre (les proportions des temples varient en fonction de l'espace disponible). Enfin, la composition des figures est généralement basée sur les axes médians et diagonaux du carré. Ces quelques observations font apparaître des choix significatifs au point de vue esthétique.

3. Agnès BOURGUET, *Problématique de la sculpture polychrome dans les années 1880-1920*. Vol. I: *Texte*, 112 p. Vol. II: *Illustrations*, 113 pl. (directeur: M. P. Philippot).

Ce mémoire tente l'approche d'un moment bien spécifique de l'histoire de l'art jamais relevé auparavant: l'émergence depuis 1850 d'un intérêt sans réserve pour la matière qui fait s'acheminer la sculpture vers une polymatérialité et une polychromie d'un type nouveau.

Se heurtant de front aux préceptes néo-classiques profondément ancrés dans la mentalité artistique, les sculpteurs Art Nouveau s'échappent du marbre blanc des œuvres moralisantes de Canova pour goûter aux joies de la couleur et de la matière. Depuis que la fin du siècle a jeté son dévolu sur les Arts Mineurs, les artistes s'essaient à une expression multiple qui, de technique en technique, leur fait côtoyer les matériaux les plus diversifiés. En se croisant sans cesse, les procédés se mélangent, s'imitent et déteignent les uns sur les autres: la petite statuaire Art Nouveau devient l'héritière de l'orfèvrerie, de la bijouterie, de la céramique et de l'art du verre. Cette fusion de techniques et matières illustre d'ailleurs parfaitement le mot d'ordre fin de siècle: pour une synthèse des arts.

Cette irruption de la matière ne se fait cependant pas sans tension: une irrémédiable opposition s'installe entre le réalisme de la représentation et l'affirmation des matières. Avec le réalisme qui prétend représenter n'importe quel sujet, on descend des sphères spiritualisées (Michel-Ange) ou idéalisées (Canova) vers un rapport plus direct, plus tangible avec le monde. Sa matérialité — autrefois sublimée — est maintenant ouvertement étudiée; rien d'étonnant alors à ce que la substance constituant l'œuvre prenne elle aussi de plus en plus d'importance (le non-finito de Rodin, Claudel, Bourdelle en est la meilleure preuve). Parallèlement à cette poussée subite du matériau qui ne veut plus emboîter le pas au thème, les artistes demeurent fascinés par l'apparence des choses réelles, sachant bien, en tant que symbolistes, qu'elles recèlent toujours au fond d'elles-mêmes une nature toute autre. En exacerbant le vérisme de la sculpture (que la polychromie des yeux, des cheveux, des chairs et des vêtements concourent à amplifier), l'artiste entraîne l'œuvre à se mouvoir au sein d'une dialectique basée sur la présence et l'évocation: l'œuvre réaliste, surtout en trois dimensions, évoque un objet qu'elle ne sera cependant jamais. Tout comme dans les retables flamands du 15^e siècle (cfr. l'ombre du cadre peinte dans l'Annonciation de l'Agneau Mystique des frères Van Eyck), c'est sur le phénomène de la représentation lui-même que l'artiste nous invite à méditer.

Concilier la montée du matériau et le travail sur la représentation au sein d'une même œuvre, c'était la surcharger d'une tension irrésistible. Max Klinger est parmi les premiers à ressentir et à oser exprimer l'irruption de la matière; il est aussi parmi les derniers à vouloir se débattre jusqu'au bout à l'intérieur des frontières de la figuration naturaliste qui, seule, lui permettait d'expérimenter l'ambiguïté présence-évocation. Ses sculptures constituent de plus une œuvre-limite: elles dénoncent la fin de la longue

tradition humaniste qui depuis la Grèce en passant par Le Bernin et Michel-Ange identifiait le marbre à la chair. En teintant de rose le marbre des chairs, Klinger souligne la mort de cette adéquation désormais dépassée et ouvre à ses successeurs la voie vers une nouvelle investigation des matières, à commencer par le marbre.

4. André CLAUDE, *Portraits grecs attribués au classicisme sévère: Thémistocle, Homère, «Pausanias»*. 1 vol., 107 p., 15 pl. (directeur: M. Ch. Delvoye).

Nos portraits modernes étant individualisés par l'observation du modèle, on a longtemps supposé chez les Grecs ce même souci de « fidélité »: quelques textes d'époque romaine semblaient d'ailleurs conforter cette certitude.

Le problème des origines revenait donc à découvrir les premières traces d'individualisation d'après nature. Bien avant la sculpture, la peinture de vases en offre des exemples, et on a cru voir dans certaines figures peintes les signes avant-coureurs du portrait sculpté.

Mais le portrait grec classique est-il bien affaire d'observation du modèle ?

Dans les quelques témoignages d'époque classique, notamment chez les orateurs du IV^e s., le portrait est un acte politique, un honneur décerné aux Tyrannoctones, et ensuite refusé aux mortels pendant tout le V^e s. Le groupe des Tyrannoctones possédait donc bien, aux yeux des Grecs, les caractéristiques d'un portrait, quel que soit notre jugement moderne.

Par ailleurs, Miltiade, Thémistocle et d'autres, privés de cet honneur officiel, semblent avoir reçu de l'initiative privée l'hommage d'une statue. Mais, tout autant que le groupe des Tyrannoctones, ces portraits « privés » s'adressaient à un vaste public. Pour être compréhensible, leur message devait être formulé dans le code existant, celui de l'iconographie mythologique; un éventuel souci de fidélité documentaire n'a pu intervenir que secondairement.

La vieille querelle sur la date de naissance du portrait grec semble donc bien pouvoir être dépassée: le portrait, au sens sociologique, existe au V^e s., mais personne ne soutient plus qu'il ait été « fidèle ». Le champ est libre pour d'autres questions.

Ainsi, le Thémistocle d'Ostie ne suscite plus guère de controverses: un original du V^e s. paraît maintenant vraisemblable, étant entendu que l'œuvre ne nous apprend rien sur les traits réels du personnage historique. Par contre, on s'interroge désormais sur les rapports entre le Thémistocle et l'iconographie d'Héraclès.

Le premier portrait d'Homère, lui aussi, semble devoir trouver sa place au V^e s. Mais le « Pausanias » d'Oslo et de Rome remonte sans doute à un original plus tardif (hellénistique ?) et ne représente certainement pas Pausanias.

5. Michel A. DE SPIEGELEIRE, *Figurations et réalités anatomique de l'Elephas primigenius Blumenbach*. 1 vol., 169 p., 110 fig., 38 pl., 2 annexes (directeur: MM. P.P. Bonenfant et J. de Heinzelin).

L'étude repose sur la comparaison entre les œuvres d'art paléolithiques, peintures, gravures et sculptures, figurant le mammoth et le matériel paléontologique conservé dans différents musées d'Europe et d'U.R.S.S. Les figurations paléolithiques, quoique stylisées, apportent des indications quant à la morphologie externe de l'animal, tel le maintien ou la pilosité. Le matériel paléontologique, constitué d'ossements et d'animaux conservés en chair, confirme et complète les données fournies par les figurations.

Cette double approche nous permet d'envisager l'ensemble des documents concernant le mammoth et nous conduit à proposer une nouvelle reconstitution de cet animal disparu.

6. Ersi-Maria ENFIEZIOGLOU-TSALICOGLOU, *La redécouverte du « paysage grec », du Néo-classicisme au Romantisme (1750-1840)*. 2 vol., IV-125 p. et VII p. + 84 ill. (directeur : M. Ph. Roberts-Jones).

Ce travail tente de tracer les forces par lesquelles les Européens ont été entraînés à faire la redécouverte de la Grèce dans la seconde moitié du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle. L'approche suit le développement des deux mouvements artistiques dominant cette période, le Néo-classicisme et le Romantisme ; les caractéristiques propres à chacun forment des tensions qui se retrouvent dans l'histoire de la redécouverte de la Grèce.

La première partie, consacrée à la période du Néo-classicisme, en étudie différents aspects : l'influence de Winckelmann sur le retour à l'antique classique grec ; le rôle joué par la Société des Dilettanti quant à la promotion de l'intérêt archéologique en Grèce et son influence sur le développement du « goût grec » en Occident ; l'intérêt des collectionneurs pour les antiquités trouvées sur place ; l'importance des ouvrages topographiques illustrés de paysages que les artistes choisissaient tant pour leur beauté inhérente que pour leur souvenir antique ; le développement de la littérature de voyage imaginaire ou réel comme source d'inspiration artistique. La redécouverte du paysage grec s'effectua ainsi dans une volonté d'identifier les « sites homériques » ; aussi leur choix se faisait selon que les souvenirs « historiques » étaient visibles ou évocateurs.

La deuxième partie, couvrant la période du Romantisme, est accentuée par les événements de la guerre de l'Indépendance de la Grèce. Grâce aux mouvements philhelléniques européens qui grandissent dès 1821, l'image de la Grèce prend un autre aspect souligné par l'héroïsme des insurgés, la poudre et le feu. Pourtant à cette image troublée correspond aussi un lyrisme romantique à l'égard du paysage : ce sont surtout les Anglais qui furent préoccupés à reproduire les effets de la lumière particuliers et propres à la Grèce par l'emploi de l'aquarelle.

La troisième partie débute avec l'installation du Royaume en Grèce, en 1833. Cette période se distingue par la présence bavaroise. Le peintre Carl Rottmann, envoyé en Grèce par Louis de Bavière, fit une autre redécouverte du paysage grec. Pour Rottmann, les colonnes en ruines n'étaient plus indispensables à la représentation des paysages « historiques » : il pénétrait leur historicité par l'usage symbolique d'éléments naturels (orage, arc-en-ciel, etc.).

Ce qui résulte de cette étude, c'est que la redécouverte du paysage grec n'était qu'un aspect du Néo-classicisme, celui-ci ne pouvant être séparé du Romantisme. Les tensions existant entre ces deux mouvements se résolvent dans la volonté créatrice de la vision romantique d'une Arcadie classique. Finalement, si nous admettons que le « génie grec » a pu s'épanouir étant sensible à son environnement naturel, alors le paysage n'aurait pu être redécouvert qu'à travers l'art, la littérature et l'histoire de la Grèce.

7. Francine ENGELS, *L'école belge du violon à travers les méthodes didactiques*. 1 vol., 160 p., ill., 1 annexe (directeur : M. R. Wangermée).

Partant de l'idée que, depuis le XIX^e siècle, une école de violon se définit essentiellement par une certaine conception esthétique issue de la pensée d'un homme et formulée

par lui, l'auteur attribue à Charles de Bériot la paternité de ce qu'il est convenu d'appeler l'Ecole belge ou l'Ecole liégeoise du violon, laquelle n'avait pas auparavant fait l'objet d'une étude approfondie.

Il examine sous tous ses aspects la méthode élaborée par de Bériot en la rattachant à l'œuvre de son prédécesseur français P.M.F. Baillot et en la comparant aux ouvrages de ses successeurs belges.

Le mémoire est composé de quatre chapitres :

- Biographie des auteurs et présentation de leurs méthodes.
- Analyse des différentes méthodes sur le plan de la technique ; ce chapitre se termine par un tableau récapitulatif très détaillé avec exemples.
- Analyse des différentes méthodes sur le plan du style et de l'expression.
- Les répertoires de référence.

La conclusion majeure à laquelle l'auteur aboutit est que l'objectif principal de l'Ecole belge a été de former des artistes capables d'émouvoir plus encore que d'éblouir ; c'est surtout la technique de l'archet qui a été développée dans ce but.

8. Yasna HAINSKI, *Les représentations du Parsifal de Richard Wagner au Théâtre Royal de la Monnaie, Bruxelles 1914. Genèse d'une interprétation*. 1 vol., 364 p., 185 ill., 5 transparents (maquettes de scène) (directeur : M. R. Wangermée).

Le *Parsifal* de Wagner fut créé en 1882, à Bayreuth. La volonté de l'auteur était que son œuvre ne connaisse jamais d'autres scènes. La loi allemande ne l'entendit pas ainsi : la protection du droit de l'auteur s'éteignait le 31 décembre 1913, à minuit. A ce moment, toutes les scènes lyriques donnèrent le « Drame Sacré ». Le retentissement de cet événement culturel fut énorme, au point qu'aujourd'hui encore, des hommes en gardent la mémoire. Ce succès, nous tenterons de l'expliquer.

Un nom résonne et fait rêver, celui du « décorateur », en fait, le dessinateur des costumes : Fernand Khnopff, l'un des plus grand nom du symbolisme. Une question peut donc se poser : quelle fut l'influence de cette personnalité sur la mise en scène ?

La présence de Khnopff dans les coulisses de l'opéra, et ce que nous savons, par la rumeur qui subsiste dans les milieux musicaux, pourrait faire penser que la représentation de 1914, à Bruxelles, fut en fait une mise en scène symboliste. Il est connu, en effet, que cette interprétation proposait des décors « simplifiés », « épurés », quand on les compare à ce qui se faisait alors à Bayreuth. Tout cela pourrait suggérer une nouvelle question : la mise en scène de Bruxelles a-t-elle influencé celles de Wieland Wagner ? Et dans la mesure où le « nouveau Bayreuth » s'est « inspiré » d'Adolphe Appia, ne pourrait-on penser que ses écrits théoriques, rédigés à la fin du siècle dernier, pouvaient être connus des Bruxellois ?

Une hypothèse contradictoire peut être également retenue : elle tient à la personnalité de Kufferath, co-directeur de la Monnaie et wagnérien dans l'âme. Auteur de nombreux ouvrages, il se montre plus soucieux du respect de l'œuvre du « Maître de Bayreuth », que d'interprétation ou d'improvisation sur un thème quelconque. Il se pourrait que la mise en scène de Bruxelles soit simplement fidèle. Il nous faudra donc répondre à ces questions.

9. Eric HENNAUT, *Contribution à l'étude des buffets d'orgue baroques dans les Pays-Bas méridionaux*. Vol. I: *Texte*, 184 p., 9 pl. Vol. II: *Illustrations*, IV-155 ill. (directeur: M^{me} L. Hadermann-Misguich).

Meuble ambigu, à la fois réceptacle fonctionnel d'un instrument particulièrement complexe et élément décoratif essentiel au sein de l'espace liturgique, le buffet d'orgue baroque n'a pratiquement jamais été abordé sous un angle esthétique à l'échelle des Pays-Bas méridionaux.

La première partie du travail tente de fixer les limites d'une approche spécifiquement artistique en examinant les impératifs techniques, acoustiques et symboliques susceptibles de conditionner la physionomie du buffet. Bien que ce problème reste controversé, les traités (dom Bedos de Celles) et les contrats d'époque semblent indiquer qu'à partir du XVII^e siècle, la façade de l'orgue et tout particulièrement la montre avaient acquis une très large autonomie vis-à-vis des contraintes de la facture instrumentale. La dimension symbolique du buffet, souvent conçu comme une visualisation de la structure sonore de l'instrument, nous paraît sensiblement plus prégnante. Son importance plus ou moins grande témoigne du rôle variable que pouvait avoir le facteur dans l'élaboration du buffet.

Le deuxième chapitre retrace les principales étapes de l'évolution du mobilier liturgique baroque dans les Pays-Bas du Sud afin d'y insérer le développement du buffet que nous avons choisi d'envisager comme une œuvre anonyme vu les lacunes de la documentation relative à l'intervention précise de l'organier, de l'auteur du projet, du menuisier et des sculpteurs.

Après un catalogue non exhaustif qui reprend l'histoire, les déplacements, les modifications et la composition originale d'une cinquantaine de buffets importants, la dernière partie du mémoire étudie l'évolution formelle des buffets de l'ancien duché de Brabant et de l'ancien comté de Flandre entre 1625 et 1725 environ. Cette évolution s'avère absolument parallèle à celle des autres formes de mobilier d'église, justifiant ainsi par un autre biais, l'approche esthétique qui servait de point de départ au travail.

10. Alexandre MAZARAKIS AINIAN, *Architecture religieuse grecque: les origines*. Vol. I: *Texte*, 232 p. Vol. II: *Notices*, 184 p. Vol. III: *Planches/Plans*, 157 pl. Vol. IV: *Figures*, 94 ill. (directeur: M. Ch. Delvoye).

Ce mémoire est consacré à l'étude exhaustive des temples protogéométriques et géométriques (1050-700 A.C.). Le premier chapitre comprend un catalogue des bâtiments et une bibliographie commentée des modèles réduits en terre cuite. Le deuxième chapitre est consacré à l'étude typologique des édifices. Un troisième chapitre traite la question de continuité ou de discontinuité avec l'architecture sacrée de l'époque mycénienne. Enfin, un dernier chapitre, en guise de conclusion, concerne la fonction particulière des temples du début de l'Age du Fer en Grèce.

Nous éprouvons une grande difficulté à identifier des temples avant le VIII^e siècle (sauf en Crète, où nous observons une étonnante continuité avec l'époque minoenne). Il semble certain qu'aux premiers siècles de l'Age du Fer, le roi était chargé des affaires religieuses. En outre, certains indices nous font croire qu'à l'origine la maison du *basiléus* servait également à des fins cultuelles. Ce n'est que vers 700 av. J.C., lors de la cristallisation de la « cité-état » et de l'abolition de la royauté, qu'on assista à l'érection de temples monumentaux, dont certains caractéristiques, comme le péristyle, le plan ou les proportions étirées, seront calquées sur celles des demeures royales des Ages Obscurs. L'idée traditionnelle que le temple servait uniquement à contenir le *xoanon* ou

la statue de la divinité n'a pas de sens. Bien plus, l'opinion selon laquelle les fidèles pénétraient rarement à l'intérieur, à l'exception des prêtres, doit être révisée. Le temple grec, au moins au départ, était ouvert à tous. Les participants au sacrifice sur l'autel se rassemblaient ensuite à l'intérieur pour banqueter et déposer leurs offrandes.

Dans ce mémoire figurent plusieurs édifices inédits et tous les plans furent dessinés à la même échelle 1:100.

11. Marie-Geneviève PINSART, *Arthur De Greef (1862-1940), pianiste, pédagogue et compositeur belge*. 2 vol., 413 p. (directeur: M. P. Raspé).

C'est à l'âge de 17 ans que le louvaniste Arthur De Greef décroche un premier prix de piano au Conservatoire royal de Musique de Bruxelles dans la classe de Louis Brassin. Il a le privilège de poursuivre sa formation auprès de l'illustre Franz Liszt à Weimar.

Nanti de résultats si brillants, il se lance dans une carrière de virtuose qui le conduit à travers l'Europe et l'Afrique du Nord. En feuilletant les revues de ce début de siècle, nous constatons que ses prestations en soliste ou en duo avec des artistes tels qu'Eugène Ysaÿe et Raoul Pugno sont chaleureusement acclamées.

Son répertoire, volontairement limité et axé sur le romantisme, donne la préférence à Chopin, Liszt, Saint-Saëns et Grieg. De Greef est en effet un des promoteurs les plus efficaces du concerto en la mineur op. 16 de Grieg, avec qui il se lia d'amitié.

Parallèlement à cette carrière internationale, il dispense un enseignement de haute qualité au Conservatoire de Musique de Bruxelles durant 49 ans ! Aujourd'hui encore nous pouvons nous rendre compte par le témoignage direct de quelques élèves du fruit de cette expérience qui sera transmise à travers le monde par des pianistes comme Jonas, Bosquet, Maas...

A côté de cette activité publique, De Greef a aimé le travail de composition qui permet un retour sur soi. Ses œuvres — environ 70 — portent les marques du romantisme, du nationalisme ou des salons de la Belle Epoque.

Arthur De Greef est aussi un homme aux intérêts divers : clavecin, orgue, direction d'orchestre, ami de la littérature et des arts plastiques, passionné d'égyptologie...

Quelques touches de lumière sur cette vie d'artiste nous invitent à clarifier le merveilleux arbre généalogique des pianistes couvrant un siècle de musique en Belgique.

12. Marianne PIRAUX, *Les peintures murales de Bonampak*. Vol. I: *Texte*, 138 p., 24 fig. Vol. II: *Planches*, 39 pl. (directeur: M. M. Graulich).

Au cœur du Chiapas (Mexique), Bonampak, un site peu important, a longtemps gardé au sein d'une végétation envahissante, les peintures mayas renfermées dans un de ses édifices. Ces peintures réalisées durant la deuxième moitié du VIII^e siècle ou au début du IX^e siècle de notre ère, sont actuellement détériorées et cette étude a été réalisée à partir des relevés d'Antonio Tejeda et à partir de documents photographiques. Les scènes très variées du point de vue de la composition (statique ou au contraire, dynamique) présentent un caractère politico-religieux, que ce soient les juxtapositions de personnages importants, les scènes de danse, la scène de bataille ou la scène dite de « jugement des prisonniers ».

Ce mémoire entreprend une première approche approfondie du système d'agencement des scènes par rapport à l'architecture de l'édifice, un premier examen du sens de lecture conçus par les Mayas et cela, en relation avec la problématique de la narrativité et l'interprétation des différents fonds de couleur. L'étude de la présence de l'environnement dans les différentes scènes se révéla tout particulièrement intéressante en raison des multiples possibilités d'interprétations d'une structure ou d'un élément architectural dans la scène de danse de la troisième pièce.

Suite à la réalisation de nombreux tableaux de mesures, le système de proportions appliqué aux figures humaines se révéla peu précis. De même, l'analyse des représentations humaines et d'objets révélèrent clairement qu'on ne peut parler de « système » de représentation au sens strict. En effet, la part de recherche et de liberté accordée à l'artiste est trop grande pour que nous puissions admettre la présence d'un système rigoureux. Aux représentations de face et de profil qui dominent largement, s'y ajoutent d'autres qui révèlent une nette volonté de rendre la troisième dimension.

13. Colette PIROTTE, *Approche de Jacques Villon. Une évolution formelle de 1907 à 1935*. 1 vol., 194 p., 119 ill. (directeur: M. Ph. Roberts-Jones).

L'œuvre de Jacques Villon, considérée plus particulièrement dans ses phases expérimentales, avant la grande apothéose colorée de l'après-guerre, a été approchée en tant qu'exemplative, par ses passages et repassages de la « ligne » séparant figuratif et non-figuratif, des difficultés et attraits qu'offre à l'artiste contemporain l'abandon de l'espace traditionnel et de la représentation du réel. Ce choix, comme pour beaucoup d'artistes de sa génération, démarre chez Villon avec l'option cubiste.

L'introduction du travail situe donc la place de Villon au sein de la Section d'Or de même qu'elle met simultanément en évidence l'ambiguïté de ce groupement dans le contexte de l'événement cubiste. L'examen approfondi des œuvres qui y fait suite, après avoir rappelé les débuts de l'artiste comme « dessinateur-humoriste » dans les journaux parisiens de la Belle Epoque, aborde dans un premier temps, les différentes étapes du cubisme de Villon. Cette analyse dont il faut noter qu'elle porte autant sur l'œuvre gravé que peint, met ainsi en évidence successivement: la préoccupation du volume, l'approche structurante de l'objet, l'évolution vers un cubisme analytique personnel (le procédé pyramidal), les premières recherches d'intégration spatiale, enfin, le glissement vers la bi-dimensionnalité, aidé d'une recherche chromatique qui se systématise.

Est ensuite envisagée la manière dont Villon, comme tout le groupe de Puteaux, dépasse le cubisme jugé trop statique; cette nouvelle étape prend dès 1912 la voie de recherches axées sur le mouvement, voie familière pour l'artiste, mais qu'il va infléchir en une réflexion synthétisante très originale, le portant dès 1914 au bord de l'abstraction.

Ces recherches dynamiques sont abandonnées dans les premiers travaux d'après-guerre (1919), où l'on voit resurgir une analyse du volume, à partir de la mise en évidence de ses plans. C'est à travers ce souci du plan, tremplin d'une nouvelle dialectique Objet-Espace, que Villon opère un second passage vers l'abstraction dans les années 20. Dans cette nouvelle phase abstraite, Villon n'hésite plus à transposer totalement l'objet, n'en retenant plus que quelques éléments de structure interne, formes dès lors extrêmement simplifiées et toujours ramenées à une série de plans superposés, dont les valeurs chromatiques soigneusement calculées, vont permettre un jeu de tensions spatiales qui sera à l'origine d'un espace nouveau: ambigu, mobile, complexe.

Cette voie sera menée jusqu'au stade de l'abstraction géométrique pure où l'objet n'est plus nécessaire. A ce stade, toutefois, il semble que l'artiste ne puisse évoluer avec conviction et assez rapidement, après quelques années (1932-35) d'adhésion au mouvement européen. Abstraction-Création, on le voit revenir à la Nature, au personnage humain et même surtout au portrait.

Ce retour au figuratif, qui ne sera pas définitif, ne peut cependant être compris comme un rejet de l'abstrait. Tout au long d'une carrière qui sera encore fort longue, Villon va en effet osciller entre une fascination pour la Nature et une recherche de l'en deçà, un attrait pour la part mystérieuse, cachée des choses. Cette démarche oscillante correspond en fait également à l'ambivalence profonde de sa nature, dualité que révèle l'œuvre où un goût pour la réflexion logique, la méthode, le dispute à une sensibilité d'autant plus aiguë que mise en suspicion, celle-ci trouvant davantage à s'extérioriser dans la gravure et celle-là, dans la recherche picturale. Il semble bien que de ces deux aspects de son art, que Villon trouvait si difficiles à jumeler, ce soit la partie gravée que la postérité ait jugé novatrice.

14. Christine ROUFFIN, *Un art de l'écriture. Autour de Henri Michaux*. Vol. I : *Texte*, 158 p., 1 annexe. Vol. II : *Planches*, 2 vol., 450 pl. (directeur : M. J. Sojcher).

Bien qu'ils soient contemporains, sans retenir la mise en parallèle des modes d'expression de Michaux en tant qu'auteur et en tant que peintre, nous nous attachons davantage à la « lecture » assidue de ses œuvres picturales relevant de son univers de signes. Son écriture de signes, issue des taches, capte instantanément le mouvement. Michaux recourt au geste réflexe répété parce qu'il est impérativement sollicité par un trop-plein d'énergie qu'il fait éclater sur la toile en un foisonnement de signes à la façon du « all-over ». Il retrouve ainsi le geste à l'origine indissocié de l'écrivain et du dessinateur en cherchant inlassablement un langage plus profond et essentiel rejoignant l'origine de l'expression de l'être.

15. Pascale VANDER ELST, *Contribution à l'étude de l'atelier Goyers Frères, sculpteurs louvanistes du XIX^e siècle. Un exemple de production éclectique dans l'art religieux de cette époque*. 2 vol., 205 p., 315 ill. (directeur : M. P. Philippot).

Prenant en considération le contexte général du XIX^e siècle, ce mémoire a pour objet l'étude de la démarche éclectique de l'artiste de cette époque. Le point de départ choisi pour ce travail est la production d'un atelier de sculpteurs louvanistes, les Goyers. Le but n'a pas été d'établir une biographie approfondie des frères Goyers en tant que personnalités artistiques mais de mettre en évidence le passage d'une forme d'artisanat à une production en série où les différents styles adoptés ne sont que les « habillages » superficiels d'une sculpture dominée par le néo-classicisme.

Le néo-gothique occupe une place privilégiée dans le choix des styles ; il est lié au renouveau de la foi chrétienne au début du XIX^e siècle qui a pris pour modèle l'art gothique. Néanmoins l'essence de cet art reste profondément incomprise et les références faites au gothique se réduisent à un vocabulaire de motifs décoratifs dont la syntaxe est spécifique au XIX^e s. La renaissance religieuse de cette époque a pour conséquence la restauration, le réaménagement ou la construction de nombreuses églises. Ceci explique la raison pour laquelle l'atelier Goyers spécialisé dans l'art religieux a essentiellement produit du mobilier liturgique.

La première partie de ce mémoire porte sur l'étude de ce mobilier. La seconde partie tente de mettre en évidence la conception éclectique de l'œuvre de ces artistes à travers leur méthode de travail, leur « style », leur activité de restaurateur et les sources figuratives auxquelles ils se réfèrent. Ce travail se termine par un essai de catalogue de l'abondante production de l'atelier Goyers Frères.

16. Luc VERDEBOUT, *Guillaume Lekeu. Ses idées sur la musique d'après sa correspondance*. 2 vol., 346 p. (directeur : M. R. Wangermée).

L'objet de ce mémoire est l'étude du point de vue musical de la correspondance de Guillaume Lekeu (1870-1894). Cette étude aboutit à des hypothèses de travail permettant une meilleure analyse de l'œuvre musicale.

Plusieurs livres et de nombreux articles ont été consacrés à Lekeu, mais ces sources ne sont pas toutes dignes de confiance. C'est ainsi que l'ouvrage de Marthe Lorrain qui contient une grande partie des lettres du compositeur doit être utilisé avec prudence.

Avant d'entreprendre l'analyse de la correspondance, il était indispensable d'établir une chronologie critique des principaux événements de la vie de Lekeu ; il fallait aussi rassembler et classer le plus grand nombre possible de lettres.

Pour établir la chronologie, il a fallu vérifier l'exactitude d'un grand nombre de faits et corriger les erreurs présentes dans certaines sources. L'histoire de la publication de la correspondance a été retracée et un tableau chronologique des 176 lettres connues a été établi ainsi qu'une liste des correspondants de Lekeu et une liste des sources comprenant des lettres ou extraits de lettres significatifs.

La méthode utilisée pour l'analyse de la correspondance consiste dans le traitement des principaux thèmes qui s'en dégagent, chacun d'eux étant illustré par des extraits de lettres.

Les musiciens qui ont le plus influencé Lekeu sont Beethoven, Wagner, Franck et d'Indy. Chacune de ces influences a été étudiée.

A l'exception de la Messe en si mineur de Bach et de « La Mer » de Paul Gilson, les œuvres des autres compositeurs des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles n'ont guère retenu l'attention de Lekeu. D'autre part, il méprise la plupart des œuvres scéniques jouées en France à son époque.

La correspondance fait apparaître le rôle important du monde musical belge dans l'exécution et l'interprétation des œuvres de Lekeu.

Au fur et à mesure de son évolution, Lekeu réserve son admiration à quelques œuvres essentielles et se montre de plus en plus passionné par son propre travail de composition. La correspondance permet de mieux comprendre ce travail et d'étudier les rapports de Lekeu avec son art : sources d'inspiration, principes et techniques d'écriture, jugements du compositeur sur sa musique.

Le mémoire se termine par une bibliographie critique et par deux index, l'un pour les noms de personnes, l'autre pour les noms d'œuvres citées.

III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ENSEIGNANT, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1983)

a) PUBLICATIONS EN 1983 (ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Jean BLANKOFF

- *Paysages, fonds d'architecture et petits objets dans les icônes crétoises et russes après 1453*, dans *Byzantion*, LIII, 1983, p. 69-77.
- *Saltykov-Chtchedrin et l'Occident*, dans *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves (de l'U.L.B.)*, XXVI, 1982, p. 7-20.
- *Quelques réflexions sur la place de l'art dans le mouvement intellectuel des années vingt en Russie*, dans *Journée des Slavisants 1983*. Bruxelles, 1983, p. 3-8.
- *Un faux problème: théories normanistes et antinormanistes sur les origines de l'Etat kiévien*, dans *Slavistica Gandensia*, 10: *Communications belges au IX^e congrès international des Slavisants (Kiev 1983)*. Gand, 1983, p. 7-21 (en russe).
- *Les ornements en croissant de lune dans l'art géorgien, de la vieille Russie et de l'Occident*, dans *Communications au IV^e symposium international sur l'art géorgien*. Tbilissi, 1983, p. 1-18.
- *Novgorod*, dans *Literaturnaia Rossia*, 1983, n° 34, p. 23.

Nicole CRIFÒ-DACOS

- *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.

Luc DE HEUSCH

- *La chasse sacrificielle du pangolin en Afrique centrale*, dans *Systèmes de pensée en Afrique noire* (Cahier 6, Le Sacrifice V). 1983.
- *Sur les traces du Renard pâle*, film de 48 min., coul., 16 mm, dédié à la mémoire de Marcel Griaule. Coproduction Centre Bruxellois de l'Audio-visuel, Fondation belge pour la Recherche Anthropologique, Centre National de la Recherche Scientifique (Paris).

Charles DELVOYE

- *Les basiliques constantiniennes de Rome*, dans *Grec et latin en 1982. Etudes et documents dédiés à la mémoire de Guy Cambier*, ed. Ghislaine VIRÉ. Bruxelles, U.L.B., 1982, p. 169-176.
- *L'art paléochrétien en Occident avant Constantin*, dans *Problèmes d'Histoire du Christianisme*, XII (Bruxelles, U.L.B., 1983), p. 5-23.
- *Exposé introductif du groupe « Archéologie »*, dans *Académie Royale de Belgique. Classe des Lettres. Actes du colloque Francqui 28-29 novembre 1980*. Bruxelles, Palais des Académies, 1983, p. 177-228.
- *Rapport sur la 56^e session de l'Union Académique Internationale (Bruxelles, 13-19 juin 1982)*, dans *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques (de l'Académie Royale de Belgique, 5^e série, LXVIII, 1982, p. 516-522.*

Pierre DE MARET

- *Angola*, dans *Nyame Akuma*, n° 22, 1983, p. 3.
- *Belgian archaeological mission in Cameroon - 1983 Field Season*, dans *Nyame Akuma*, n° 23, 1983, p. 5-6.

Jean DIERKENS

— *Réflexions d'un psychanalyste sur les rites d'initiation mystique*, dans *Mélanges Armand Abel*, vol. III, ed. par A. DESTRÉE. Leiden, E.J. Brill, 1978, p. 31-45.

— *La voie symbolique, seule approche rationnelle des principes créateurs de l'univers et de ses objets*, dans *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, n° 40-41, p. 19-36.

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

— *Les toiles en façon de tapisserie de l'hôtel de Coninck à Gand*, dans *Etudes sur le XVIII^e siècle*, X (Bruxelles, U.L.B., 1983), p. 87-91.

— *De 18e-eeuwse burgerlijke architectuur in de Zuidelijke Nederlanden*, dans *Openbaar Kunstbezit in Vlaanderen*, XXI, 1983, n° 4, p. 124-137.

— *Notices Pierre-Norbert van Reyschoot, Allégorie Rhenus et Tableau allégorique de Charles de Lorraine*, dans *Les Lumières dans les Pays-Bas autrichiens et la principauté de Liège*. Catalogue d'exposition. Bruxelles, Bibliothèque Royale, 1983, p. 27-29, n° 13-14.

Michel GRAULICH

— *Les ères ou Soleils des anciens Mésoaméricains*, dans *Indiana*, VIII, 1982, p. 57-91.

— *Myths of Paradise Lost in Pre-Hispanic Mexico*, dans *Current Anthropology*, XXIV, 1983, 5, p. 575-588.

— *Templo Mayor, Coyolxauhqui und Cacaxtla*, dans *Mexicon*, V, 1983, 5, p. 91-94.

— *Les mythes de la création du soleil au Mexique ancien*, dans *L'Ethnographie*, LXXIX, 1983, 1, p. 9-34.

Lydie HADERMANN-MISGUICH

— *Pelagonitissa et Kardiotissa: variantes extrêmes du type « Vierge de tendresse »*, dans *Byzantion*, LIII, 1983, p. 9-16.

Michel HUGLO

— *Remarques sur la notation musicale du Bréviaire de Saint-Victor-sur-Rhins*, dans *Revue Bénédictine*, XCIII, 1983, p. 132-136.

— *Musicologie médiévale et informatique*, dans *Informatique et musique. Actes du second symposium International (Orsay 1981)*. Ivry, 1983, p. 135-145.

— (en collab. avec Nancy PHILIPPS), *The versus Rex caeli, another look at the so-called archaic sequence*, dans *Journal of the Plainsong and Medieval Music Society*, V, 1982, p. 36-43.

Victor-G. MARTINY

— *Notice sur Victor Bourgeois*, dans *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 1983, p. 205-218, portrait.

— *Propos sur la restauration et la rénovation urbaine*, dans *I.S.A.Br.*, n° 28, juin 1983, p. 2-4.

— *Le marbre dans l'architecture*, dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, LIII, 1982, p. 101-108.

— *Hans Foramitti, 1923-1982*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (de l'Académie royale de Belgique)*, LXIV, 1982, fasc. 12, p. 231-236, portrait.

— *Editorial*, dans *Bulletin des Jeunesses du patrimoine architectural*, n° 1, p. 1.

— *In memoriam Maximilien Winders, 1882-1982*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, XI, 1982, p. 6-7, portrait.

— *L'évolution du coût de la rénovation urbaine. Introduction*. Bruxelles, Institut d'Urbanisme (de l'U.L.B.), 1983, p. 1.

— *L'anniversaire de la F.A.B.*, dans *Bulletin de l'Ordre des Architectes*, n° 32, décembre 1983, p. 1-2.

— *Robert Hennis, 1909-1981*, dans *A.S.A.Br.*, n° 30, 1983, p. 8, ill.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— *Aspects récents de l'étude des volets de Colyn de Coter: Marie-Madeleine et saint Jean pleurant, du Musée de Budapest*, dans *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts de Budapest*, LVIII-LIX, 1982, p. 107-122.

— *Etude des volets peints du retable de Melbourne*, dans *Catalogue du Retable anversoais de la National Gallery of Victoria*, avril 1983, p. 106-109.

— *La technique picturale de la peinture flamande du XV^e siècle*, dans *Actes du C.I.H.A.*, vol. 3: *La pittura nel XIV et XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte (Bologne 1979)*. Bologne, 1983, p. 7-71.

Catheline PÉRIER et Paul PHILIPPOT

— *L'apport à l'histoire de l'art de l'examen technologique des peintures*, dans *Revue de l'Art*, n° 60, 1983, p. 15-34.

— *Style et technique dans la peinture flamande du XV^e siècle*, dans *Formes. Bulletin de l'Institut d'Histoire de l'Art de Strasbourg*, n° 4, 1982, p. 1-8.

Paul PHILIPPOT

— *1958, Bruxelles et le cheval de Troie*, dans *A +*, mai-juin 1982, p. 9-10.

— *Avant-propos à Pierre LOZE, Le Palais de Justice de Bruxelles*. Bruxelles, Atelier Vokaer, 1983.

— *Le marbre dans l'histoire de l'art occidental*, dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, LIII, 2, 1982, p. 89-100.

— *Icone et narration chez Memling*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, V, 1983, p. 33-45.

— *Restaurierung aus geisteswissenschaftlicher Sicht*, dans *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XXXVII, 1983, 1-2, p. 1-9.

— *Les techniques de peinture murale au nord des Alpes aux XIV^e et XV^e siècles et leurs rapports avec les courants stylistiques. Etat des connaissances et propositions pour la recherche*, dans *Actes du XXIV^e congrès du C.I.H.A.*, vol. 3: *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte (Bologna 1979)*. Bologne, 1983, p. 91-123.

Georges RAEPSAET

— *L'archéologie de la Haute-Dyle. La problématique (I)*, dans *Wavriensia*, XXXII, 1983, p. 47-63.

Herman SABBE

— *Liberté créatrice et mécanisation*, dans *Recueil Oui/Non*, n° 5, janvier 1983, p. 9-17.

— *Composer, Society - Le compositeur dans la Société - Komponist und Gesellschaft*. Actes du colloque international, Bruxelles-Gand 1981, ed. et avec une introduction par H. SABBE (= *Interface. Journal of New Music Research*, vol. XII, 1-2, janvier 1983), 464 p.

— *Vom Serialismus zum Minimalismus*, dans *Neuland Jahrbuch*, III, 1983, p. 203-208.

— *Karel Goeyvaerts: Kruis en Kring. Een hiëratische schrijftuur*, dans *Muziekrant*, XVIII, 1983, p. 28-31.

François SOUCHAL

— *Prestiges et ombres du Septentrion*, dans *Monuments Historiques*, n° spécial: *Les Flandres*, juin-juillet 1982, p. 5-12.

— *Des statues équestres sous le règne de Louis XIV*, dans *Pouvoir, ville et société en Europe 1650-1715. Colloque international du C.N.R.S. (Strasbourg)*. Paris, 1983, p. 309-316.

Roland TEFNIN

— *Une statue de reine British Museum + Karnak et les paradoxes du portrait égyptien*, dans *Journal of Egyptian Archaeology*, LXIX, 1983, p. 96-107, 3 pl.

— *Analyse formelle d'un visage royal égyptien: le relief E 7700 des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, dans *Artibus Aegypti. Studia in honorem Bernardi v. Bothmer*. Bruxelles, M.R.A.H., 1983, p. 153-177.

— *Discours et iconicité dans l'art égyptien*, dans *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'U.L.B.*, V, 1983, p. 5-17.

— *Le monde égyptien*, dans *Programme d'histoire*. Bruxelles, Ministère de l'Éducation Nationale, 1983, p. 47-58.

Louis VANDEN BERGHE

— *Reliefs rupestres de l'Iran ancien*. Bruxelles, 1983, 167 p., 15 fig., 40 pl. (existe aussi en néerlandais: *Oud-Iraanse Rotsreliëfs*).

— *La chronologie des bronzes du Luristan, basée sur les résultats des fouilles belges au Pusht-i Kuh, Luristan*, dans *Bulletin de l'Institut d'Archéologie de l'Université de Cracovie*, 1981 (Cracovie, 1983), p. 84-104, 2 fig.

— *Préface* de E. HAERINCK, *La céramique en Iran pendant la période parthe*.

— *Typologie, chronologie et distribution*. Gand, 1983, p. XI-XIII.

— Rédaction générale et édition d'*Iranica Antiqua*, XVIII, 1983.

Henri VANHULST

— *Luculentum theatrum musicum*. Fac-similé de l'édition de 1568, avec une introduction et un index d'Henri VANHULST. Genève, Minkoff, 1983.

— *Phalesius, familie (16de-17de eeuw)*. Zuidnederlandse muziekkuitgevers, dans *Algemene muziekencyclopedie*, VIII (Haarlem, 1983), p. 95-96.

Eugène WARMENBOL

— *La stèle de Ruġm el-'Abd (Louvre AO 5055). Une image de divinité moabite du IX^e-VIII^e siècle av. n.è.*, dans *Levant*, XV, 1983, p. 63-75.

— « *Ils ont plié armes et bagages...* ». *Quelques réflexions au sujet des épées ployées trouvées en Syrie et au Liban*, dans E. GUBEL - E. LIPINSKI - B. SERVAIS-SOYEZ (ed.), *Studia Phoenicia I/II*. Louvain, 1983 (*Orientalia Lovaniensia Analecta*, 15), p. 79-89.

— *Le Tell Abou Danné (Syrie du Nord) au Bronze ancien (fouilles 1980-1981)*, dans *Akkadica*, n° 31, 1983, p. 28.

— *Un ossuaire à céramique des champs d'urnes à Waulsort (Hastière, Namur)*, dans *Helinium*, XXIII, 1983, p. 46-56.

— *Urnenfelderzeitliche Keramik von Waulsort bei Namur (Belgien)*, dans *Archäologisches Korrespondenzblatt*, XIII, 1983, p. 59-63.

— *Brons- en ijzertijd te Antwerpen. I: De bronzen voorwerpen uit de verzameling Hasse (Oudheidkundige Musea Vleeshuis)*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1983, n° 4, p. 108-133.

— *A propos de la jatte à bord lobé*, dans *Amphora*, n° 32, 1983, p. 4-10.

— (en collab. avec J.-M. DOYEN et G. LOUMAYE), *Matériel de l'âge du Fer découvert au « Vieux-Château » de Pont-de-Bonne*, dans *Amphora*, n° 33, 1983, p. 2-17.

— *Antwerpen-Kattendijkdonk. Een depot van bronzen kokerbijlen. - Sinsin (Nr.) Trou del Leuve. - Sinsin (Nr.) Trou del Leuve. Un habitat de refuge*, dans *Archeologie*, 1983, 1, p. 20-21, 28-29 et 33.

b) COMMUNICATIONS, ACTIVITÉS DIVERSES

Pour des raisons de concision, il a été décidé de ne reprendre dans cette rubrique que les communications aux congrès et colloques nationaux et internationaux, les cours et conférences à l'étranger et certaines activités scientifiques comme les chantiers de fouilles.

Jean BLANKOFF

— *Le rôle des villes au haut Moyen Age et les conceptions d'Henri Pirenne* (communication au colloque *La révolte des Lutices en 983 et l'archéologie du nord-est de l'Allemagne*; Neubrandenburg, Institut d'Archéologie de l'Académie des Sciences de R.D.A., mai 1983).

— *Les ornements en croissant de lune dans l'art géorgien, en vieille Russie et en Occident* (communication au IV^e symposium d'histoire de l'art de l'Académie des Sciences de Géorgie; Tbilissi, juin 1983).

— *Un faux problème: les théories normanistes et antinormanistes sur l'origine de l'Etat kiévien* (communication au IX^e congrès international des Slavistes; Université de Kiev, septembre 1983).

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *La Loggetta del cardinal Bibbiena* (communication au congrès international sur *Raphaël*; Rome, Bibliotheca Hertziana/Musées du Vatican, mars 1983).

— *Il problema del romanismo nelle Fiandre e in Spagna* (quatre leçons; Sienne, Université, juin 1983).

— *Raphaël* (quatre leçons; Pérouse, Université pour étrangers, août 1983).

— *Alonso Berruguete nella bottega di Raffaello* (communication aux journées internationales raphaëlesques; Milan, Università Statale et Università del Sacro Cuore, novembre 1983).

— *1532-1536, 1537-1538, Martin van Heemskerck and Lambert Lombard in Rome: two attitudes towards Antiquity* (communication au colloque international sur le «census»; Londres, Warburg Institute, novembre 1983).

— Inauguration de l'exposition de gravures sur la Bible de Raphaël, avec la présentation de la Bible de Raphaël (Gaète, Circolo Tommaso da Vio, décembre 1983).

Luc DE HEUSCH

— Mission cinématographique chez les Dogon du Mali (avec Germaine Dieterlin et Jean Rouch) en vue de réaliser le film «*Sur les traces du renard pâle*» (janvier 1983).

— *La nature des rites* (présidence et organisation d'un colloque au XI^e Congrès international des Sciences anthropologiques et ethnographiques; Montréal-Vancouver, août 1983).

— Séminaires et conférences sur *le sacrifice en Afrique* (comme distinguished Visiting Scholar; Adélaïde/Australie, Département d'Anthropologie de l'Université).

— Mission en Haïti pour étudier les sources bantoues du vaudou (décembre 1983).

— *Systèmes de pensée en Afrique Noire* (participation régulière aux réunions mensuelles du Laboratoire associé n° 221 du C.N.R.S./E.P.H.E., Paris).

Charles DELVOYE

— *L'illustration de la légende d'Achille au Bas Empire* (communication au XII^e Congrès international d'Archéologie Classique; Athènes, septembre 1983).

Pierre DE MARET

— *La fin de l'âge de la Pierre et les débuts de l'âge du Fer dans la moitié méridionale du Cameroun* (communication au IX^e Congrès Panafricain de Préhistoire et des Etudes apparentées; Jos-Nigéria, décembre 1983).

Lydia HADERMANN-MISGUICH

— *Les types de la Vierge Pelogonitissa et de la Vierge Kardiotissa* (communication au colloque international *L'art des icônes en Crète et dans les îles après Byzance*; Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 18-19 novembre 1982).

Michel HUGLO

— *La pénétration de la notation aquitaine en Espagne* (communication au Congrès de Musicologie espagnole; Paris, Bibliothèque Nationale, 6 avril 1983).

— *The Liturgical Order of the Old Beneventan Mass Chants* (communication au XVIIth Congress on Medieval Studies; Kalamazoo, Michigan, mai 1983).

— *Les « libelli » des tropes et les premiers tropaires-prosaires* (communication au Workshop du *Corpus Troporum*; Munich, Académie des Sciences de Bavière, 14 octobre 1983).

Victor-G. MARTINY

— Conduite des 7^e et 8^e campagnes de restauration de la ferme de l'ancienne abbaye d'Heylissém à Hélecine, des 1^{re} et 2^e campagnes de restauration du mur d'enceinte de la ferme du Caillou à Plancenot, des 1^{re} et 2^e campagnes de restauration de la Maison près la Tour à Huy et de la 1^{re} campagne de restauration de la ferme-château de Treignes (Pâques et juillet-août 1983).

— Président du « groupe pour Bruxelles » de la Commission royale des Monuments et des Sites.

— Président du groupe de travail chargé de l'aménagement et de la restauration du château-ferme de Treignes.

— Membre du Comité scientifique du projet GEVERU pour la vallée du Viroin.

— Membre correspondant de l'Académie d'Architecture (Paris, décembre 1983).

— Président du comité de sélection de l'exposition des œuvres d'architectes francophones de Belgique.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— *Les volets peints du retable de Melbourne, œuvre de collaboration. Apports de l'examen technologique* (communication au colloque *Le retable sculpté. Etude et conservation*; Anvers, avril 1983).

— *Le marché d'exportation et l'organisation du travail dans les ateliers brabançons de peinture et de sculpture aux XV^e et XVI^e siècles. Apports de l'examen technologique des retables* (communication au colloque *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*; Rennes, Université de Haute-Bretagne, mai 1983).

— *Les techniques et les outils du dessin sous-jacent des peintures flamandes des XV^e et XVI^e siècles* (communication au colloque V sur *Le dessin sous-jacent dans la peinture*; Louvain, octobre 1983).

— Séjours d'études au Laboratoire de Recherche des Musées de France (mars-mai 1983) et au Musée Hongrois des Beaux-Arts de Budapest (septembre 1983).

Paul PHILIPPOT

— *La restauration des façades peintes: du problème critique au problème technique* (communication au *Convegno di studio e mostra sui problemi di conservazione e restauro delle facciate dipinte*; Gènes, Soprintendenza per i beni artistici e storici della Liguria, avril 1982).

Georges RAEPSAET

— Promoteur et directeur du C.S.T. 19323 « Inventaire du patrimoine archéologique de la Haute-Dyle » et réorganisation du Musée cantonal de Wavre.

— Restauration de la cave romaine des « Templiers » à Wavre (avec V.-G. Martiny).

— Campagnes de sauvetage et de protection des sites archéologiques menacés par l'autoroute A 226 (rives de la Dyle) et par la route RN 275 (*fundus* et nécropole de la villa romaine de l'Hosté).

Herman SABBE

— *Der psycho-biologische Transzendenz-Begriff bei Stockhausen* (communication au colloque international *Musik und Transzendenz*; Graz, Institut für Wertungsforschung, octobre 1983).

— *Music in Relation to a Unified Theory of Human Action and Understanding* (communication au symposium international *Musique, raison, émotion*; Gand, Groupe Communication and Cognition, décembre 1983).

Roland TEFNIN

— Direction de la 9^e campagne de fouilles du Comité belge de Recherches Archéologiques en Mésopotamie, sur les sites de Tell Abou Danné et Oumm el-Marra (septembre-novembre 1983).

Louis VANDEN BERGHE

— *L'investiture en Iran ancien : évolution et signification* (communication aux XXI^e Journées des Orientalistes belges; Bruxelles, 24-27 mai 1983).

— *L'état des études de l'histoire de l'art et l'archéologie de l'Iran pré-islamique* (communication au premier colloque européen d'Iranologie; Rome, 18-20 juin 1983).

— Membre du bureau de la Societas Iranologica Europea (Rome, 19 juin 1983).

Eugène WARMENBOL

— Participation à la 9^e campagne de fouilles du Comité belge de Recherches archéologiques en Mésopotamie (Oumm el-Marra; septembre-octobre 1983).

— *La statuette égyptisante de Sfiré* (communication au III^e colloque *La Phénicie et ses voisins*, du groupe de contact interuniversitaire d'Etudes phéniciennes et puniques).

— Vice-président de l'Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek.

— Vice-président d'Amphora.

IV. LA VIE DU MUSÉE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE DE L'ART

Il a paru utile de dresser à l'intention des lecteurs des *Annales* un bref bilan de la vie du Musée d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. On voudra bien se rappeler que tout ce qui pu être réalisé l'a été grâce au dévouement de maintes personnes et en l'absence de tout personnel spécialement attaché au Musée.

Créé en mars 1981, le Musée accueillait un an plus tard, à l'occasion de la Semaine des Sciences Humaines (17-23 mars 1982), deux expositions temporaires montées par des professeurs et des étudiants : l'une retraçait l'activité de notre Institut de Philologie et d'Histoire orientales, l'autre présentait les résultats de nos fouilles dans un retranchement protohistorique du pays de Charleroi. Cette dernière exposition fut mise sur pied dans le cadre du cours d'Etude approfondie de questions de préhistoire. Les étudiants purent ainsi y expérimenter toutes les étapes du montage d'une exposition : depuis le bilan scientifique initial jusqu'à sa présentation visuelle. Depuis lors, l'exposition a été présentée avec succès au Musée archéologique de Bavai, à la Journée des Philologues classiques (Institut de Sociologie), à l'Ecole Normale de Huy et à l'Athénée de Seraing.

En 1983 (du 23 novembre au 6 décembre), le Musée a accueilli, à l'initiative de notre collègue R. Van Compernelle qui depuis de nombreuses années participe aux recherches archéologiques dans le Salentin, l'exposition *Otrante: archéologie d'une cité*, montée par les soins de nos collègues de l'Université de Lecce, Fr. d'Andria et C. Pagliara. La très belle documentation réunie, complétée d'un catalogue illustré, a été commentée en de nombreuses visites guidées à l'intention aussi bien du public extérieur que des cours spécialisés de notre section et des sections d'histoire et de philologie classique. Une leçon publique faite par le professeur d'Andria, le 23 novembre, nous révéla : *Formes de contacts et d'échanges dans la région située entre les mers Ionienne et Adriatique*. L'exposition devait ensuite être présentée à l'Université de Lille.

À la rentrée de 1983 intervenait une autre innovation due à la suggestion de l'ancien président de notre Faculté, le professeur Hasquin : il s'agit de la création d'une bibliothèque didactique visant à faciliter aux étudiants de candidature l'apprentissage des cours généraux d'histoire de l'art en mettant à leur disposition, en consultation libre, les grands recueils de planches. La bibliothèque, installée sobrement, s'orne d'un beau bronze, don du peintre-sculpteur Delporte. Au fur et à mesure que les collections de livres s'enrichissent, le succès de cette innovation s'affirme.

Il convient aussi que le Musée serve à présenter de façon muséographique les résultats de certains de nos mémoires de licence. C'est ce qui a été fait une première fois en novembre dernier à l'occasion du colloque organisé dans les locaux de la Faculté par la Société Royale belge d'Anthropologie et de Préhistoire. Deux vitrines de la bibliothèque didactique furent mises à disposition : l'une due à M^{me} Le Bon exposa des ensembles de céramiques hallstattiennes inédites recueillies entre Geer et Meuse et aimablement prêtées par l'abbé Peuskens, l'autre due à M. de Spiegeleire évoqua en raccourci le problème de la reconstitution des mammouths à partir de leurs représentations paléolithiques comme de leurs restes paléontologiques. C'est aussi dans le sens d'un accueil accru aux résultats de mémoires de licence que se développera à l'avenir l'effort d'exposition du Musée.

Pierre-P. BONENFANT

V. PRIX ISABELLE MASUI

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la quatrième fois, en mai 1984. Il a couronné M^{lle} Colette Pirotte pour son mémoire intitulé *Approche de Jacques Villon* (voir résumé p. 131-132).

VI. FESTIVAL INTERNATIONAL DU FILM D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

Le 2 décembre 1983 se clôturait le deuxième festival international du film d'histoire de l'art et d'archéologie. Ces cinq soirées, 37 films présentés, furent pour nous l'aboutissement d'environ une année entière de préparation, parcours dont il serait fastidieux,

quoique passionnant de décrire les étapes, depuis les premières réunions informelles jusqu'à la proclamation du palmarès. Nous poursuivions trois buts : nous pouvons tirer trois bilans.

Le premier était un constat, tourné vers le passé. Présenter les richesses (ou les pauvretés) du cinéma international lorsqu'avec ses images, ses voix, son mouvement, il nous parle d'art et d'archéologie. L'attribution de huit prix par le jury et les 1.500 personnes venues témoigner leur intérêt par leur présence ou leur soutien, furent la réplique.

Le deuxième but était un appel. Appel orienté vers le futur aux créateurs du septième art afin qu'ils échangent et confrontent leurs secrets avec ceux des six autres... La troisième édition du festival nous dira si nous avons raison d'espérer.

Le troisième but poursuivi était peut-être le plus beau : faire plaisir. A nous-mêmes et à tous ceux que l'art, le cinéma y compris, et l'archéologie passionnent. Chacun en répondra.

Adresse de contact :

Secrétariat du Festival I.H.A.A.
62, avenue Molière
1190 Bruxelles

*Pour le Comité organisateur,
E. FIERENS*

VII. DIVERS

Notre ancienne étudiante Barbara Issaverdens, licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie, vient de remporter, conjointement avec M. Jean Van Cleven de l'Université de Gand, le Prix Paul de Pessemier 1984 pour son étude sur le Château de Wannegem. Ce Prix, d'un montant de 50.000 francs, couronne une étude approfondie et originale sur un monument situé en Flandre.

VIII. COMMUNIQUÉ

PROGRAMME INTERCOMMUNAUTAIRE D'ENSEIGNEMENT DE TROISIÈME CYCLE

FONDS NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

1. Il est constitué, sous les auspices du Fonds National de la Recherche Scientifique et à l'initiative des universités d'état de Gand et de Liège, un programme intercommunautaire d'enseignement du troisième cycle en Archéologie.
2. Les buts de ce programme sont d'assurer aux doctorants une formation plus poussée dans certaines disciplines étroitement liées à leur propre recherche scientifique ainsi que de leur procurer une formation complémentaire sur les récentes évolutions de la recherche à un niveau post-universitaire.

3. Ce programme d'enseignement consiste essentiellement en exposés et en discussions approfondies et critiques dans certains domaines scientifiques.
4. Le programme, dont les matières seront détaillées en annexe, se compose des volets suivants :
 - a. Orientation : Archéologie de l'Europe Occidentale (dir. S.J. DE LAET, Marguerite ULRIX-CLOSSET et A. VAN DOORSELAER).
 - b. Orientation : Archéologie des régions méditerranéennes (dir. J. BALTU, J. MERTENS et H. MUSSCHE).
 - c. Orientation : Archéologie des autres régions européennes (dir. J. BLANKOFF, Ch. DELVOYE, M. OTTE et Simone SCHEERS).
 - d. Orientation : Archéologie du Proche-Orient et de l'Égypte (dir. Denyse HOMÈS, J. QUAEGBEUR et L. VANDEN BERGHE).
 - e. Orientation : Archéologie des autres régions non-européennes (dir. Annie DORSINFANG-SMETS).
 - f. Orientation : Sciences d'appui à l'archéologie (dir. A. GAUTIER, A.V. MUNAUT et J. THOREZ).
5. Le programme n'est pas limitatif, ni en ce qui concerne les autorités scientifiques qui apportent leur collaboration, ni en ce qui concerne les domaines de la recherche. Une liste de spécialistes pouvant être sollicités pour des cours particuliers est tenue à jour par le comité organisateur.
6. La responsabilité scientifique du programme incombe au comité organisateur qui en revoit annuellement la composition.
7. La durée de chaque cours est fixée à un minimum de 15 heures.
8. L'intitulé des matières doit se concevoir comme une indication générale d'un domaine de recherche; les cours concernent un thème particulier de ce domaine. Ceux-ci seront choisis de commun accord entre l'étudiant et le ou les enseignants en fonction de la formation préalable du candidat et de l'orientation de son doctorat. Le programme, ainsi établi, peut englober des cours appartenant à plusieurs volets différents et doit être ratifié par le comité organisateur.
9. Le cycle est accessible à tout candidat porteur d'un diplôme de licence et régulièrement inscrit au rôle. Cette inscription implique la couverture par une assurance dans chacune des universités belges.
10. Le comité organisateur peut exiger, si besoin en est, que le candidat acquière une formation supplémentaire dans d'autres institutions ou organismes universitaires.
11. Le comité organisateur se réserve le droit de délivrer un certificat et de soumettre les candidats à un examen conduisant à son obtention. Ce certificat ne peut en aucun cas être délivré si le candidat n'a pas effectivement suivi un minimum de 150 heures de cours et s'il n'a pas passé l'examen avec succès.

Pour toute information supplémentaire, prière de s'adresser au secrétariat :

c/o M. Marcel Otte, Service d'Archéologie Préhistorique, Université de l'Etat à Liège,
7 Place du XX Août, 4000 Liège.

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 (50 FB de port pour la Belgique)
- Abonnement 400 FB (100 FB de port pour l'étranger)

Compte Crédit communal : 068-0716860-57 (Gérance - Annales - U.L.B.)
et pour l'étranger : C.C.P. 000-1457623-04 (M^r Raepsaet)

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.