

## **DIGITHÈQUE**

**Université libre de Bruxelles**

---

*Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie*, Bruxelles : L'Université, 1985.

[http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117\\_1985\\_000\\_07\\_f.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/2015/DL2472117_1985_000_07_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/>

VII  
1985

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.

ISSN 0771-2723

Les Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie sont répertoriées dans RILA (International Repertory of the Literature of Art), Williamstown, Massachusetts 01267.

PAUL PHILIPPOT

La conservation des œuvres d'art :  
problème de politique culturelle, p. 7-14

DIDIER MARTENS

La représentation de l'espace dans la peinture attique  
avant 600, p. 15-33

SERGE XIMENÈS, MARTINE MOERMAN et GEORGES RAEPSAET

Archéologie sous-marine en Provence.  
Le port romain de l'anse des Laurons, p. 35-46

JEAN-MARIE HOPPE

Éléments pour une étude de l'esthétique  
visigothique, p. 47-72

JUDITH OGONOVSKY

La décoration du fronton de l'église  
Saint-Jacques-sur-Coudenberg à Bruxelles, p. 73-84

CHANTAL HOUDÉ

L'œuvre d'un sculpteur Ovimbundu :  
Sikito de la région du Rio Kulai, p. 85-103

DANIEL SOUMERYN-SCHMIT

La photographie des œuvres d'art :  
moyens et limites, p. 105-115

Cycle de valorisation de la formation :  
La place de l'archéologue et de l'historien de l'art  
dans la restauration, p. 116-118

Chronique de la section, p. 119-143



## LA CONSERVATION DES ŒUVRES D'ART, PROBLÈME DE POLITIQUE CULTURELLE

PAUL PHILIPPOT

L'intérêt pour la restauration des œuvres d'art tend à développer de façon prédominante deux types de discours: entre les spécialistes circule une littérature d'une technicité de plus en plus aride; au grand public s'adresse occasionnellement une information approximative, dictée par l'événement d'une restauration pour célébrer le triomphe de méthodes nouvelles, scientifiques, incarnées par telle institution prestigieuse, dont l'existence seule apparaît déjà comme une garantie sécurisante.

Or une telle situation, qui ramène implicitement le problème de la restauration à sa seule dimension technique, menace, en le passant sous silence, de faire oublier que la restauration, avant de devenir un problème technique, est d'abord un problème culturel, et que le premier n'est que la conséquence du second. Si cette évidence n'est pas constamment présente à l'esprit, il est inévitable que l'opinion, rassurée par la technique des spécialistes, se sente déchargée de toute responsabilité, tandis que la technique, livrée à elle-même, manquant des moyens d'action sur le plan culturel, se réduit aisément à l'application automatique de recettes, et parfois même risque de perdre de vue la finalité qui la justifie.

Au départ se situent en effet la reconnaissance, l'identification, la caractérisation des valeurs à sauvegarder: opération qui s'étend de l'inventaire des objets concernés, et donc de l'élaboration des critères d'identification de ceux-ci, à la détermination de l'unité d'ensemble à considérer comme référence pour chaque intervention et à la lecture et l'interprétation critique, c'est-à-dire historique et esthétique de l'objet traité.

Une place essentielle revient, de ce dernier point de vue, à l'appréciation des diverses modifications ou additions éventuelles qu'un objet donné a pu subir au cours des temps. La conservation ou l'élimination de celles-ci dépendra en effet de la signification que leur reconnaîtra ou non le dia-

gnostic critique, compte tenu, d'autre part, des possibilités que leur élimination éventuelle offrirait de retrouver effectivement l'état original de l'œuvre et de l'appréciation des possibilités techniques de réalisation des diverses options envisageables.

La complexité des problèmes soulevés par la nécessaire prise en considération des modifications subies par une œuvre au cours de son histoire apparaît notamment chaque fois que se pose la question de l'élimination de couches de polychromie superposées à une polychromie originale, et qu'il importe d'établir avant tout si celle-ci peut ou non être récupérée, ou s'il ne convient pas de s'en tenir à un état postérieur mieux conservé ou significatif. Ce qui implique un examen préalable et approfondi de la stratigraphie de l'œuvre, une observation de l'état de conservation et une datation au moins approximative des différentes couches identifiées pour que la décision puisse être prise en toute connaissance de cause.

Un autre exemple, particulièrement frappant, de l'importance décisive de l'examen préalable de critique historique en vue de la définition de l'objet de la restauration est offert par le cas du célèbre album d'Aremberg. Ce recueil de dessins de Lambert Lombard, constitué au XVIII<sup>e</sup> siècle par le chanoine Hamal, érudit liégeois, fut en effet, il y a une vingtaine d'années, démembré au titre de restauration, pour permettre la présentation séparée des divers dessins. Or cette décision entraînait la destruction du seul document historique permettant de reconstituer une partie des ensembles originaux. L'examen préalable du problème en termes de critique historique aurait immédiatement montré qu'il s'imposait de conserver non seulement les dessins individuels de Lombard, mais le document historique que constituait l'album en tant qu'ensemble.

Si l'on peut dire que la restauration a, au cours de l'après-guerre, accédé enfin au rang d'une véritable discipline, c'est dans la mesure où une tradition artisanale se dépassait sans se renier en intégrant l'approche critique, c'est-à-dire historique et esthétique, et l'apport scientifique des laboratoires. Mais au moment même où elle naissait comme discipline, la restauration devenait aussi une mode. Sortant de l'atelier, souvent secret, de l'artisan, elle éveillait la curiosité d'un public toujours plus large, facilement séduit par la révélation d'un monde jusque là réservé aux seuls initiés, attiré par l'événement que constituait le miracle, la résurrection d'un tableau nettoyé — peut-être trop d'ailleurs. Cet intérêt nouveau, certes infiniment souhaitable dans la mesure où la conscience culturelle du public est en dernier ressort le support indispensable de toute politique de restauration, semble avoir entraîné une prolifération incontrôlée des activités de restauration. Si bien qu'au moment même où la restauration se définit comme méthodologie rigoureuse, on assiste d'autre part à une multiplication d'interventions primaires, aussi discutables du point de vue technique que du point de vue critique. D'où une situation qui, de toute évidence, ne peut être contrôlée que par une politique culturelle de la

conservation qui prenne en considération simultanément, et de façon cohérente, la formation des restaurateurs, leur statut, les structures institutionnelles spécialisées responsables et l'information du public.

Le problème, faut-il le dire, est universellement répandu et il ne sera pas inutile d'en évoquer quelques aspects, au niveau international, afin d'illustrer le caractère étonnamment contradictoire de la situation générale et l'abîme qui souvent, pour des raisons diverses, sépare la théorie de la pratique.

A l'heure où le respect de l'authenticité est érigé en pierre angulaire de la méthodologie de la restauration comme discipline historique, ne voit-on pas proliférer une restauration de style à la Viollet-le-Duc, voisinant directement avec la destruction d'édifices originaux évidemment due à la spéculation immobilière? Le premier phénomène n'est cependant guère moins inquiétant que le second, puisqu'il accoutume le public à la vision du faux — nous n'avons plus, aujourd'hui, l'excuse du *revival* comme style historiciste de l'époque — et, par voie de conséquence, à l'idée que toute œuvre peut — grâce à la technique — être refaite: d'où l'oblitération totale du sens de l'authenticité, expression par excellence d'une conscience historique.

A peine moins problématique et moins suspecte est, dans certains cas, l'attitude apparemment irréprochable qui, au nom du respect de l'authenticité, se refuse à toute intervention intégrative. Car le respect de l'œuvre d'art commande aussi, dans certaines limites, le rétablissement des meilleures conditions de lecture de l'image. A défaut de quoi celle-ci est réduite au niveau d'objet archéologique: modification de statut qui ne fait, en réalité, que refléter la dérobade du restaurateur face au problème critique.

Un autre principe fondamental de la méthodologie moderne de la conservation est la priorité de la prévention et de l'entretien sur les opérations curatives. Que penser, à cet égard, de la légèreté avec laquelle est souvent introduit le chauffage dans les églises? En Suède par exemple, cette situation entraîne actuellement la dégradation rapide de l'ensemble le plus riche de retables gothiques flamands qui se soit conservé, puisqu'il y a échappé tant aux destructions des iconoclastes qu'aux rénovations de la Contre-Réforme, et s'était parfaitement adapté au climat rigoureux, mais suffisamment stable, des églises. Le mécanisme technique de l'altération est, naturellement, bien connu; sa cause bien sûr, est ailleurs. Comment assurer que les mesures de confort du public et de conservation des œuvres soient pensées et mise en œuvre de façon coordonnée?

Dans les musées, la politique de prévention s'est largement développée depuis la guerre sous forme de contrôle du climat et de l'éclairage. Mais un autre danger n'a fait que s'aggraver au cours des dernières décennies: la multiplication des expositions. Il ne s'agit évidemment pas de mettre

en cause la valeur et la justification culturelle et scientifique d'un certain nombre d'entre elles, dont on ne peut que se réjouir. Reste que, avec l'envoi de la Joconde à Tokyo, de la Pietà de Michel Ange à New York, l'œuvre d'art est instrumentalisée; reste que l'affluence du public aux expositions coïncide souvent avec la désertion du Musée et traduit la prépondérance de l'événement sur l'expérience et la réduction de l'œuvre d'art au rang de bien de consommation. Plus insidieuse encore est, à cet égard, la liberté avec laquelle les éditions d'art — et non des moindres — manipulent les reproductions en présentant comme complètes des images arbitrairement réduites d'un côté ou de l'autre pour satisfaire à l'esthétique ou à la facilité de la mise en page, et cela, pourquoi pas, dans l'illustration d'un texte où l'historien de l'art a développé pour le lecteur les analyses spatiales les plus subtiles.

Le contraste n'est pas moins surprenant entre la finesse des analyses les plus avancées de la spatialité architecturale et la totale ignorance des valeurs formelles de la couleur dont témoignent tant de rénovations — on ne peut parler ici de restauration — de façades, notamment en Italie. Au moins ce problème vient-il de faire l'objet, dans ce pays, de plusieurs colloques scientifiques, précédés et suivis de nombreuses publications, qui témoignent d'une prise de conscience de plus en plus large. Mais combien d'enduits originaux ne sont-ils pas détruits chaque année pour satisfaire au culte de la pierre nue — à moins qu'il ne s'agisse de substituer de force à la monochromie sévère d'une façade néo-classique la bichromie «traditionnelle» de la pierre et de la brique?

Dans le traitement des intérieurs semble au contraire persister une forme de goût néo-classique et anti-baroque, qui pousse à dissoudre le jeu originel du châssis tectonique en noyant les effets plastiques sous une couche uniforme de blanc cassé identique ou à peine distincte de celle des parois. L'un des derniers exemples en est, chez nous, l'église Sainte-Walburge de Bruges. Comment, devant le spectacle de cette neutralisation systématique et fade des effets baroques — telle que les autels, avec leurs marbres blancs et noirs, y apparaissent désormais comme des corps étrangers, isolés comme des objets de musée — comment ne pas trembler pour la chapelle du Prieuré de Leliendael ou la chapelle Saint-Maclou de l'église du Sablon, ces derniers exemples parvenus jusqu'à nous de polychromie architecturale baroque?

Dans la motivation de telles démarches où le goût spontané se substitue à la démarche historico-critique — et par conséquent escamote d'entrée de jeu le problème de la définition de l'objet — on ne saurait sous-estimer le rôle déterminant du «musée imaginaire», c'est-à-dire de la culture en tant que constitutive du corpus de références non seulement du restaurateur, mais aussi des autorités promotrices et du public. Patent dans le domaine de l'architecture où il se donne au regard de tous, le phénomène n'est pas moins réel, seulement plus insidieux, dans celui de la peinture.

Qui dira dans quelle mesure la diffusion de la reproduction en couleurs, sur papier glacé, menace toutes les formes de peinture mate qui, ne répondant pas à la référence, paraît affaiblie, et combien la dissociation, dans la reproduction, de la texture réelle du document et de la texture reproduite de l'œuvre, favorise la mode aberrante des vernis épais et brillants, qui contribuent si bien à transformer l'œuvre elle-même en sa propre image purifiée, antiseptique, glaciale comme un miroir?

Plus grave peut-être est le rôle sournois joué par ces références inconscientes et a-critiques dans le nettoyage des peintures. Si les vernis teintés du XIX<sup>e</sup> siècle — justement dénoncés par la suite — renforçaient artificiellement la patine du temps pour souligner l'épaisseur historique où se complaisait la sensibilité historiciste, la réaction dans le sens du nettoyage radical inaugurée pendant la guerre à la National Gallery de Londres unit à un sens protestant du retour à l'original, qui voudrait abolir les traces de l'histoire, le goût des audaces chromatiques de l'art moderne. Mais il n'est pas rare alors que la couleur, perdant sa spatialité représentative et affleurant à la surface du tableau, ne redevienne la matière chromatique qu'elle était sur la palette. Il est vrai que la courtoisie internationale semble avoir, depuis longtemps, rangé ce sujet parmi les tabous, et que la difficulté objective d'une documentation valable et contraignante de ces phénomènes ne contribue pas peu à décourager les efforts en vue d'une approche rigoureusement scientifique du problème.

Ces quelques observations, qu'il serait aisé de multiplier en variant les exemples, montrent suffisamment les dimensions spécifiques de la responsabilité culturelle impliquée par l'acte de restauration. Si d'une part il a le dangereux et inéluctable privilège de toucher à la matière de l'œuvre, et donc à sa substance même, il contribue d'autre part de manière décisive à déterminer l'image sous laquelle celle-ci viendra prendre place dans le musée imaginaire, et donc dans le corpus de référence, non seulement du public, mais des historiens et des restaurateurs futurs. Le sentiment d'une telle responsabilité historique peut sans doute paraître naturel lorsqu'il s'agit du traitement d'une œuvre ancienne, qui a été précédé par bien d'autres au cours des siècles; mais il apparaît dans tout son éclat chaque fois que le restaurateur sait qu'il est le premier à intervenir, ce qui est fréquent lorsqu'il s'agit de traiter une œuvre contemporaine. «C'est comme déflorer une vierge» remarquait Paolo Cadorin lors du dernier congrès du Comité de l'ICOM pour la Conservation.

Or — et c'est bien là l'un des plus grands paradoxes de la situation actuelle — la profession de restaurateur ne fait l'objet d'aucun statut; son exercice n'exige aucune formation déterminée. Quiconque restaure est *de facto*, mais donc aussi *de jure*, restaurateur. La lutte pour la reconnaissance d'un statut adéquat des restaurateurs, coordonnée avec l'organisation d'un enseignement correspondant, n'a guère marqué de points depuis plus de vingt ans, bien qu'elle ait été régulièrement appuyée par de nombreuses

motions internationales, et que les activités et publications de diverses associations professionnelles donnent, depuis longtemps, une image claire et convaincante des exigences qu'implique aujourd'hui la restauration considérée comme discipline spécialisée.

Le sujet étant à la mode, comme nous l'avons dit, ces circonstances n'ont pas peu contribué à favoriser la prolifération de cours de restauration souvent insuffisants ou de conception discutable, qui ne font que rendre plus difficile le contrôle de la situation.

Mais il faut conclure. Les considérations qui précèdent auront suffisamment démontré, croyons-nous, que la lutte pour une meilleure conservation, pour un plus grand — et surtout plus large — respect de l'œuvre d'art dépend moins, dans l'immédiat, de progrès techniques, que de la diffusion effective des meilleurs standards méthodologiques, dont la pratique reste actuellement beaucoup trop restreinte, et de l'élargissement, au plus haut niveau, du débat interdisciplinaire impliqué par la conservation. Il s'agit donc bien de problèmes culturels, qui réclament une politique culturelle de la conservation.

Tentons d'en esquisser quelques lignes directrices.

1. Dans la mesure où l'étude et la caractérisation des valeurs à sauvegarder constitue au premier chef la responsabilité de l'historien de l'art, celui-ci devrait se sentir directement concerné par les questions de conservation. Or la tendance générale à considérer celle-ci comme une opération essentiellement technique n'est pas de nature à l'y encourager. On peut douter d'ailleurs que la formation qu'il reçoit généralement le prépare adéquatement au contact avec la matérialité de l'objet. La nécessité d'une ouverture dans ce sens est cependant ressentie par les restaurateurs eux-mêmes, comme en témoigne une motion récente du Comité de l'ICOM pour la Conservation qui souhaite la généralisation de l'insertion de cours de théorie de la restauration au programme des études d'histoire de l'art et d'archéologie. De telles notions constituent évidemment, avec celles de technologie dont elles sont inséparables, les conditions du dialogue constructif avec les restaurateurs.

2. Si la préparation du spécialiste est un devoir, l'information et la sensibilisation du public sont d'autant plus souhaitables que c'est de son support que dépendent, en définitive, les moyens d'action. On se rappellera à cet égard qu'en Belgique notamment, l'histoire de l'art, à la différence de l'histoire de la littérature, n'a jamais figuré au programme légal de l'enseignement secondaire: curieuse survivance du privilège médiéval de l'écrit sur l'image, à moins qu'il ne s'agisse d'une étrange conviction selon laquelle l'architecture et les arts plastiques, à la différence de la poésie, bénéficieraient d'une compréhension infuse? Quant à la restauration en particulier, une vulgarisation de haut niveau, telle que celle pratiquée par le Département des Peintures du Louvre, sous la forme d'expositions des

«Dossiers de restauration» a montré qu'elle répondait à une attente réelle du public.

3. La formation des restaurateurs, reconnue fondamentale, est l'objet, quand au fond, de débats trop complexes pour être évoqués ici. Il suffira de souligner que seul un équilibre adéquat des facteurs humanistes et des facteurs techniques permettra de répondre aux responsabilités impliquées par la profession et d'assurer une collaboration interdisciplinaire — toujours prônée mais rarement effective — avec les autorités responsables de la gestion du patrimoine: ce qui implique par ailleurs la reconnaissance d'un statut correspondant, mais aussi certaines formes de contrôle des compétences. Et comment y parvenir sans concentrer les efforts sur un enseignement de qualité, en évitant la dispersion des initiatives?

4. Enfin, la gestion de la conservation du patrimoine artistique n'est réalisable qu'au moyen de structures institutionnelles spécialisées, où se concentre l'expérience et s'élabore une politique sans cesse vérifiée par sa mise en œuvre. Si les musées offrent depuis longtemps un tel cadre, c'est, ne l'oublions pas, au prix d'une ségrégation systématique des œuvres, qui les a coupées de leur fonction originelle et leur a conféré un statut nouveau. D'où, par voie de conséquence, la signification particulière que revêtent aujourd'hui les œuvres — de plus en plus rares — qui, dans les monuments, et plus spécialement dans les édifices religieux, ont encore conservé leur fonction, ou, à défaut, leur localisation et leur contexte traditionnels. Leur muséalisation n'apparaît-elle pas, en tant que réduction au statut d'œuvre d'art et de document historique, comme une première atteinte — parfois inévitable d'ailleurs — à leur intégrité? Les ravages qui ont suivi, dans certaines églises, les modifications liturgiques de Vatican II sont l'illustration la plus frappante du problème culturel que pose la conciliation des exigences du culte et du respect de l'œuvre d'art. Aussi ne saurait-on trop souligner l'importance des recommandations et instructions émises dans ce domaine par des publications spécialisées destinées au clergé, comme celles du Bayerisches Landsamt für Denkmalpflege, du Landeskonservator Rheinland ou du Central Council for the Care of Churches. Un document analogue est actuellement en préparation pour la Belgique à l'Institut Royal du Patrimoine Artistique.

5. La muséalisation, expression par excellence de la culture historiciste du XIX<sup>e</sup> siècle, n'est cependant pas la dernière étape de la trajectoire de l'œuvre d'art. La multiplication des expositions et le développement quasi illimité de la reproduction mécanique entraînent aujourd'hui l'œuvre d'art dans les circuits de la société de consommation. Nouveaux problèmes, nouveaux dilemmes. Si les expositions constituent, par les transports, les chocs climatiques, un risque nouveau et une cause évidente d'usure matérielle pour les originaux, auxquels les conservateurs responsables opposent à juste titre une résistance croissante, la multiplication des reproductions constitue une non moins évidente usure psychologique — qui *voit* encore

une œuvre dont la publicité a multiplié l'image? Mais même la reproduction de haute vulgarisation, nous l'avons vu, n'est pas innocente. Et cependant, il paraît évident que, dans des limites qu'il conviendra d'examiner, chaque fois selon le cas d'espèce, la reproduction de qualité est appelée, dans un nombre croissant d'expositions, à servir de bouclier à l'original. Une fois de plus, un problème de politique culturelle.

## LA REPRÉSENTATION DE L'ESPACE DANS LA PEINTURE ATTIQUE AVANT 600

### *Problèmes de syntaxe figurative*

DIDIER MARTENS

La question d'une possible application de l'organon conceptuel de la linguistique moderne à l'étude des productions figurées du passé fut dans les années '70 l'objet de vives controverses parmi les historiens d'art et demeure aujourd'hui encore un thème brûlant. Sans vouloir prendre position sur le fond même du problème, ni sur la validité intrinsèque des modèles d'analyse de dérivation sémiologique, nous souhaiterions pour notre part montrer qu'il existe des classes d'images se prêtant tout particulièrement à des descriptions de type linguistique et que ces dernières permettent de cerner avec une précision accrue la nature profonde de certaines évolutions.

Notre enquête a porté sur les différents systèmes de représentation picturale qui se sont succédé sur le sol de l'Attique entre le milieu du VIII<sup>e</sup> siècle et le début de l'époque archaïque. Dès les années 760-750 apparaissent en effet sur les amphores et cratères fabriqués à Athènes les premiers exemples de décoration figurée. Celle-ci, au départ peu abondante, en viendra assez rapidement à recouvrir la quasi-totalité du corps du récipient. La production de vases peints se poursuivra comme on le sait de façon ininterrompue jusqu'au milieu du IV<sup>e</sup> siècle.

Ces peintures constituent un champ d'investigation suffisamment vaste et homogène pour qu'il soit possible de reconstituer les différents états du système de règles auquel obéit l'imagerie attique. De plus, la céramique grecque à décor figuré a été fort bien répertoriée et illustrée dans les

J'adresse tous mes remerciements à Mlle Annick DELTENRE, licenciée en Histoire de l'Art, qui a bien voulu se charger de la réalisation des dessins accompagnant cet article.

fascicules du «Corpus Vasorum Antiquorum», de sorte que l'on peut aisément s'en former une vue d'ensemble. Enfin, la chronologie relative de la peinture attique semble aujourd'hui définitivement stabilisée: elle n'a en tout cas plus été sérieusement remise en question depuis la fin du siècle dernier.

C'est cette constellation particulièrement favorable qui nous a incité à entreprendre la description de certaines des possibilités discriminatoires des systèmes de représentation graphique antérieurs à l'époque archaïque. Précisons d'emblée le modèle d'analyse auquel nous nous réfèrerons durant notre enquête<sup>1</sup>. La peinture des VIII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles obéit au principe de la bi-univocité sémique: c'est-à-dire que chaque signifié ne peut être transcrit — dans la représentation — que par un seul et unique signifiant et qu'à chaque signifiant ne peut correspondre qu'un seul et unique signifié possible. Pour reformuler le principe en des termes plus proches de l'usage langagier commun, nous pourrions dire qu'un casque, un char ou une hydrie ne sauraient être représentés par le peintre des VIII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles que d'une seule et unique façon et ce, indépendamment des différentes positions que ces objets peuvent occuper dans l'espace réel. Le même objet n'est donc susceptible de figurer dans une image que sous la forme d'une configuration standardisée, qui représentera cet objet dans toutes les situations naturelles possibles.

Nous avons proposé d'appeler sémosis les systèmes de représentation figurée obéissant à ce principe de bi-univocité, de façon à constituer un symétrique au vocable aristotélicien mimésis. Ce dernier terme, on le sait, est utilisé fréquemment par les historiens d'art pour désigner des systèmes de représentation graphique simulant le phénomène naturel, le propre de ces systèmes étant que le même objet peut être dénoté de plusieurs manières différentes, conformément à la position qu'il occupe dans l'espace naturel par rapport à un point de repère fixe choisi par le peintre.

En conclusion, la sémosis est une méthode de transcription graphique du réel qui, à l'aide d'un certain nombre d'unités sémantiques standardisées, mais dont le corpus est principiellement extensible à l'infini, dénote des signifiés. En cela, la sémosis se rapproche évidemment de l'écriture et, plus généralement, de l'ordre du langage articulé qui, lui aussi, est transcription-désignation de concepts au moyen d'unités normées. Les signes dont se sert le peintre attique des VIII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles doivent en fait être considérés comme des pictogrammes. Ce sont en effet des confi-

<sup>1</sup> Nous ne pouvons que renvoyer ici aux ouvrages classiques étudiant les systèmes de représentation non-perspectifs et plus particulièrement au *Von ägyptischer Kunst* de H. SCHÄFER (Darmstadt, 1963<sup>4</sup>), au *Segno e Immagine* de C. BRANDI (Milan, 1960) et aux volumes IV et V du *Manuel d'Archéologie égyptienne* de J. VANDIER (Paris, 1964 et 1969). Sur la peinture grecque pré-classique, on verra surtout l'essai de N. HIMMELMANN-WILD-SCHÜTZ: *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst* (Abh. Mainz, 1967, n° 2), texte magistral auquel nous devons beaucoup.

gurations visuelles standardisées à fonction symbolique, transcrivant dans le plan de façon plus ou moins schématique l'image mentale la plus spécifique, la plus complète et la plus économique que le sujet puisse se constituer d'un concept donné. Elue une fois pour toute symbole de ce concept, cette représentation intérieure pourra dénoter celui-ci en toutes circonstances.

Les propriétés syntaxiques des différents états de la sémiosis attique entre c. 750 et c. 580 avant notre ère nous ont paru offrir un champ d'investigation particulièrement prometteur. Le mode de groupement des pictogrammes (la «syntaxe figurative») à l'intérieur d'un registre ou d'une métope se veut en effet expression des relations spatiales réelles existant *in natura* entre les différents éléments dénotés par le peintre. Nous sommes bien entendu pleinement conscients que le choix par celui-ci d'un type donné de groupement ne répond pas uniquement à des préoccupations d'ordre spatial. Il est clair par exemple que certains types de mise en page (composition symétrique, rayonnante, chaotique, etc...) ont des valeurs sémantiques bien précises, renvoyant à la nature même de l'événement représenté et non à son articulation dans l'espace <sup>2</sup>. Mais nous souhaiterions nous limiter ici au seul problème de la transcription dans l'image des relations spatiales réelles existant entre les objets dénotés.

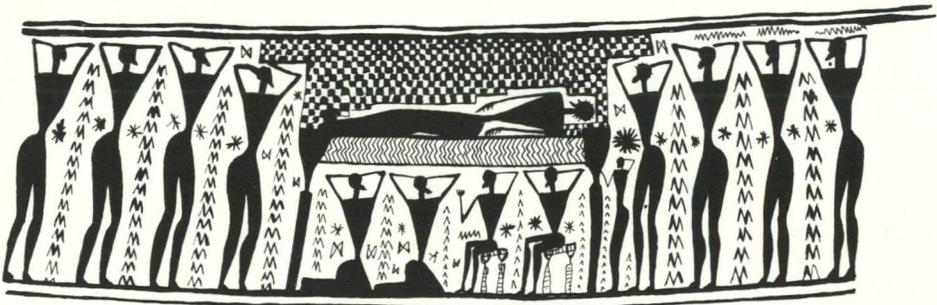


Fig. 1. Grande Amphore de la Prothésis, Musée National d'Athènes (d'après E. SIMON, *Die griechischen Vasen*, Taf. 5).

L'époque géométrique <sup>3</sup> n'avait connu comme mode de groupement des unités sémiques que la simple juxtaposition linéaire sans chevauchements. La simple juxtaposition représente donc, dans le système pictural

<sup>2</sup> On consultera à ce sujet e.a. l'étude de Ingeborg SCHEIBLER: *Die symmetrische Bildform in der frühgriechischen Flächenkunst*, Kallmünz, 1960.

<sup>3</sup> On se reportera, pour tout ce qui concerne les conventions de représentation à l'époque géométrique, aux études de S. BRUNNSÅKER, *The Pithecan Shipwreck. A study of a Late Geometric Picture and Some Basic Aesthetic Concepts of the Geometric Figure-Style* (Op. Rom, 4, 1962, pp. 165-242) et de G. AHLBERG, *Fighting on Land and Sea in Greek Geometric Art* (Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae, Series in -4°, XVI, Stockholm, 1971) et *Prothesis and Ekphora in Greek Geometric Art* (Göteborg, 1971, 2 vol.).

du VIII<sup>e</sup> siècle, toutes les relations spatiales possibles pouvant exister *in natura* entre deux objets dénotés. C'est ainsi que sur la grande amphore de la Prothésis du Maître du Dipylon, les pleureuses ont été disposées en file de part et d'autre du lit funèbre (fig. 1). Nous commettrions à coup sûr un grave contresens en voyant dans une telle composition une illustration littérale du rite. En effet, il est évident que lors de la cérémonie, les participants ne se plaçaient pas sur deux files, l'une faisant face aux pieds du défunt, l'autre à la tête. La chose est prouvée de façon irréfutable par les fragments NM 4310 du Musée National d'Athènes (fig. 2) et 1371 du Musée du Céramique qui, tous deux, comme le souligne Gudrun Ahlberg <sup>4</sup>, nous livrent une représentation plus phénoménale du rituel. Ces deux fragments constituent deux exemples de chevauchements tout à fait isolés pour cette époque, ce type de groupement ne se généralisant en effet qu'au cours du VII<sup>e</sup> siècle (cf. *infra*).



Fig. 2. Fragment de cratère du Musée National d'Athènes (NM 4310). (D'après G. AHLBERG, *Prothésis*, fig. 19).

L'époque géométrique privilégie quant à elle l'autonomie absolue du signe et ne conçoit en règle générale le groupement que sur le mode de la juxtaposition. C'est pourquoi elle rend toutes les situations spatiales possibles *in natura* par une simple addition paratactique des éléments. Il en résulte que des guerriers qui se suivent sur une frise pourront être interprétés par le spectateur à son gré et en fonction de ce qu'il sait déjà de la situation évoquée par l'image comme :

- a) personnages marchant en file indienne,
- b) personnages avançant de front, les uns à côté des autres <sup>5</sup>.

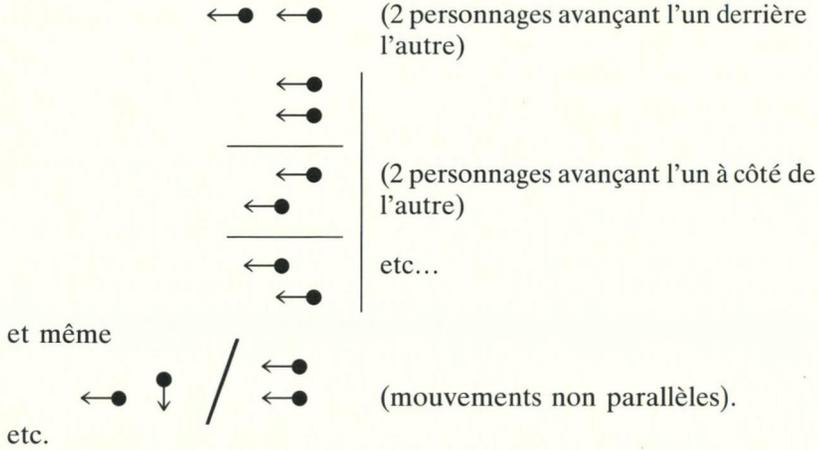
En d'autres termes, le fait, pour un peintre du VIII<sup>e</sup> siècle, de placer deux unités sémantiques l'une derrière l'autre n'implique pas automatique-

<sup>4</sup> G. AHLBERG, *Prothesis*, p. 270. Les deux fragments en question sont reproduits aux fig. 19 et 42a.

<sup>5</sup> Cf. G. AHLBERG, *Prothesis*, p. 277.

ment l'existence d'une relation de succession dans l'espace entre les unités considérées. Un schéma illustrera plus clairement notre propos:

si, au niveau de l'image, on a deux personnages juxtaposés, les interprétations possibles sont <sup>6</sup>:



G. Ahlberg <sup>7</sup> suppose néanmoins que le système de représentation en vigueur à l'époque géométrique aurait opéré sous une forme diffuse la discrimination entre succession et côtoiement. A ses yeux, lorsque des figures sont agencées sur deux files superposées, il faudrait considérer que les personnages de la file du haut sont situés derrière ceux de la file du bas. De fait, les cas où les acteurs apparaissent superposés sur deux rangs sont extrêmement rares. Nous citerons essentiellement les scènes ornant le cratère de la rue du Pirée, l'amphore NM 803 et le cratère NM 990 (fig. 3) (tous trois au Musée National à Athènes) ainsi que la prothésis du Musée Nicholson de Sidney <sup>8</sup>.



Fig. 3. Cratère du Musée National d'Athènes (NM 990). (D'après G. AHLBERG, *Prothesis*, fig. 54).

<sup>6</sup> Sur notre schéma, le point indique le personnage, la flèche la direction dans laquelle celui-ci est tourné.

<sup>7</sup> G. AHLBERG, *Prothesis*, p. 269.

<sup>8</sup> *Ibidem*, fig. 8, 14, 54.

Pour chacune de ces compositions, il est en effet licite de supposer que les personnages occupant le registre supérieur du tableau doivent être pensés comme se trouvant *in natura* derrière ceux du registre inférieur. Mais ne perdons pas de vue que la très grande majorité des «prothesis» et des «ekphora» qui nous sont parvenues ne présentent qu'un seul et unique registre. Pour toutes celles-là, il conviendra donc de postuler une totale polysémie du simple rapport de juxtaposition, qui peut tout aussi bien désigner la succession dans l'espace que le côtoiement. L'on devinera aisément pourquoi la possibilité d'indiquer le côtoiement des unités par une superposition de celles-ci dans le champ ne fut jamais exploitée systématiquement. D'une part, c'était là une pure convention, sans aucun fondement naturel. D'autre part, la formule adoptée tendait à se confondre avec les représentations de véritables superpositions (cf. les scènes d'ekphora avec le lit funèbre posé sur un chariot). Seule la répétition de la ligne de sol — cette horizontale au moyen de laquelle le peintre matérialise la limite inférieure du registre — permettrait en fait au spectateur de faire la différence entre les véritables superpositions (pas de répétition de la ligne de sol) et ce qu'il faudrait donc considérer, si l'on suit la thèse de Gudrun Ahlberg, comme des côtoiements rabattus dans le plan. Dans ce dernier cas seulement, la ligne de sol se verrait répétée.

On remarquera cependant sur un tesson de l'Akademisches Kunstmuseum de Bonn (fig. 4) orné d'une scène d'ekphora<sup>9</sup> une double ligne horizontale courant entre le chariot funèbre et la bière. Or, dans la peinture géométrique, la ligne de sol est le plus souvent constituée de deux minces filets parallèles. Le spectateur voulant appliquer ici la consigne de lecture donnée par Gudrun Ahlberg serait obligé de considérer que le lit funèbre était en fait placé à côté du chariot, sur un plan parallèle à celui-ci. Ce spectateur produirait de toute évidence une élucidation absurde de la configuration proposée car il s'agit bien ici d'une simple superposition, la double barre ayant uniquement pour fonction de délimiter la bière par rapport au chariot, et de faciliter ainsi l'identification des deux éléments par la conscience.

Comme on le voit, les quelques tentatives éparses de différencier au niveau de la représentation la succession du côtoiement ne purent réellement aboutir au VIII<sup>e</sup> siècle. Le chevauchement demeura longtemps encore une formule atypique du fait qu'il remettait en question l'un des principes les plus sacrés de la sémiologie, celui de l'inaliénabilité du signe. Quant à l'idée de rabattre en hauteur des plans contigus *in natura*, elle ne pouvait guère connaître une meilleure fortune : une telle mise en page des pictogrammes dans le champ se confondait trop avec les représentations de superposition pure et simple de sorte que l'intention sémiologique spécifique s'avérait en fait quasi indiscernable.

<sup>9</sup> Une photo du tesson ainsi qu'un relevé figurent dans G. AHLBERG, *Prothesis*, fig. 55 a et b.



Fig. 4. Fragment de cratère de l'Akademisches Kunstmuseum de Bonn. (D'après G. AHLBERG, *Prothesis*, fig. 55b).

Il faudra attendre des œuvres exceptionnelles telles que l'olpé Chigi (c. 630) dans le domaine corinthien et la grande amphore du Peintre de Nessus (c. 620)<sup>10</sup> dans le domaine attique pour voir s'imposer de manière définitive, par le biais de recouvrements systématiques, le principe d'une discrimination entre côtoïement et succession.

Le recouvrement en tant que tel n'était pas inconnu, comme nous l'avons vu, des peintres de l'époque géométrique. Il est inutile de rappeler ici les deux cas isolés cités plus haut. Ce principe se trouvait en outre à la base d'un pictogramme complexe très fréquemment utilisé par les peintres du VIII<sup>e</sup> siècle: le signe «quadrigé» (ou «bigé») (fig. 5). Certes, une représentation en file des chevaux de l'attelage eût été parfaitement concevable, mais il aurait fallu pour ce faire allonger démesurément les rênes du conducteur (altération «contextuelle» du signe que le système figuratif ne tolère à cette époque que dans une très petite mesure, e.a. pour les bras des personnages) et cela aurait compromis irrémédiablement la lisibilité du pictogramme. Celui-ci n'aurait plus présenté alors ce contour simple que l'œil parcourt en un instant et que la conscience peut associer immédiatement à un signifié donné. Vouloir à tout prix représenter les quatre

<sup>10</sup> On trouvera une bonne reproduction de l'amphore de Nessus dans E. SIMON, *Die griechischen Vasen*, Munich, 1981<sup>2</sup>, Taf. 44/45.



Fig. 5. Quadriga géométrique. Détail d'une amphore du Musée National d'Athènes (d'après E. SIMON, *Die griechischen Vasen*, Taf. 13).

chevaux à la queue leu leu aurait donc non seulement détruit le rapport d'homologie entre le signe et son référé — en introduisant une anomalie: l'étirement des rênes — mais aurait en plus généré une configuration quasi indéchiffrable, ce qui explique pourquoi les peintres du VIII<sup>e</sup> siècle se sont vus obligés pour représenter le quadriga d'avoir recours à ce pis-aller qu'était pour eux le chevauchement. Ce n'est que cent ans plus tard que les maîtres grecs allaient se rendre compte de l'intérêt qu'il pouvait y avoir à généraliser l'usage d'une telle formule.

Seul le chevauchement, en effet, permettait de rendre de manière réellement satisfaisante l'opposition derrière/à côté. La représentation des deux phalanges s'avancant l'une vers l'autre, au centre de la frise supérieure de l'olpe Chigi (fig. 6), est entièrement conçue suivant le principe du recouvrement partiel. Les guerriers avancent ici en front uni et non pas en file indienne. Sans doute subsiste-t-il encore une imprécision de taille quant au référé exact des configurations ainsi agencées. Le code de représentation en vigueur à la fin du VII<sup>e</sup> siècle ne différencie en effet que très approximativement les deux situations théoriques suivantes:

- |  |                    |
|--|--------------------|
| a) les deux personnages se côtoient<br>et occupent la même transversale        | ●→<br>●→           |
| b) tout en se côtoyant les personnages<br>n'occupent pas la même transversale. | ●→ / ●→<br>●→ / ●→ |

Cette difficulté à différencier au niveau de l'image les deux situations théoriques esquissées *supra* s'explique aisément: le peintre qui désire représenter deux personnages côte à côte occupant une même transversale (notre situation a) se voit dans l'obligation de décaler quelque peu l'un des personnages par rapport à l'autre. Sinon, le personnage situé derrière demeurerait invisible puisqu'il serait totalement dissimulé par son compagnon. Cette nécessité de décaler un des personnages contraint le peintre à réaliser une configuration en éventail, laquelle ne se différencie guère à première vue de la configuration type notant la situation b. La super-

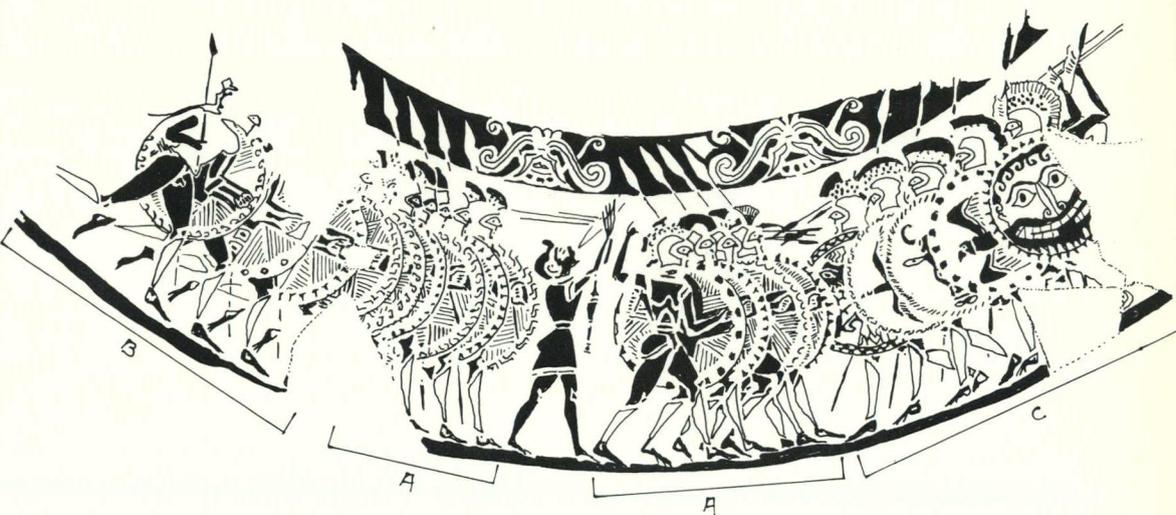


Fig. 6. Olpé Chigi, frise des hoplites (d'après E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, Munich, 1923, vol. III, Taf. 13).

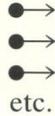
position partielle, en d'autres termes, représenterait tout à la fois a) et b). Mais, lorsque l'on observe de manière plus attentive les différents cas de superpositions dans la peinture des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, l'on s'aperçoit que l'importance plus ou moins grande du recouvrement pouvait avoir une valeur sémique. Nous pensons en effet qu'en recouvrant quasi complètement un pictogramme par un autre pictogramme, le peintre voulait signifier que les deux éléments dénotés occupaient la même transversale au plan projectif (cf. notre situation a), tandis que par des recouvrements plus limités en étendue, il cherchait à représenter le côtoiement oblique (cf. notre situation b).

Prenons le cas — exemplaire — de la frise des cavaliers sur la panse de l'olpé Chigi <sup>11</sup>. Chaque cavalier tient à la fois les rênes de son cheval et celles d'une monture de rechange qui marche à ses côtés. Comme l'indique l'empiètement quasi total, les deux chevaux dans chaque groupe s'avancent côte à côte et occupent une même transversale (situation a). D'autre part, le premier cavalier de la série, juste derrière le char, empiète avec ses deux chevaux sur le second. Le faible recouvrement incite tout naturellement à penser que dans le cas présent, le premier cavalier précède nettement le second et que celui-ci se trouve à la gauche du premier (situation b).

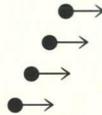
Une interprétation spatiale rigoureuse de la composition ornant la frise supérieure de l'olpé Chigi s'avère plus délicate (fig. 6). La phalange venant de gauche [segment A dans notre document] doit être conçue comme un

<sup>11</sup> *Ibidem*, Taf. 26 (haut).

front rectiligne, dont la position réelle dans l'espace peut être schématisée de la façon suivante :



Dans cette zone de la frise, les recouvrements absorbent en effet près des trois quarts de la surface corporelle des acteurs. Le spectateur informé des règles d'écriture de la peinture du VII<sup>e</sup> siècle en conclura donc que les guerriers représentés s'avancent en fait côte à côte et que l'étalement du groupe en largeur répond uniquement à l'impératif de lisibilité propre à la sémosis. Par contre, les quatre hoplites «en retard» rejoignant à gauche la phalange à laquelle ils appartiennent [segment B sur notre document] ne se recouvrent que beaucoup plus faiblement. L'ampleur des chevauchements ne dépasse pas ici 50% des surfaces disponibles. Le spectateur déchiffrera correctement cette portion de la frise en y voyant une représentation de la situation b, l'étalement du groupe en largeur ayant dans le cas présent une valeur de notation des distances. La situation réelle évoquée dans l'image peut être de ce fait schématisée ainsi :



Enfin, on observe que dans la phalange de droite [segment C de notre document], les chevauchements sont moins importants que dans celle de gauche [segment A]. Ici, en effet, les recouvrements sont comparables par leur ampleur à ceux que l'on rencontre à l'extrême gauche de la composition, dans le groupe des «retardataires» [segment B]. Cela n'empêche néanmoins pas qu'il nous faut bien voir dans la phalange de droite le pendant de celle de gauche et postuler donc ici aussi un front unique. L'étalement plus ample des personnages dans le plan s'explique en fait par la présence des épisèmes. Pour que les emblèmes ornant les boucliers des combattants soient clairement discernables, il était impérieux de choisir un type de composition plus aéré. C'est à cette seule condition que le peintre pouvait espérer montrer une portion suffisamment représentative des épisèmes et rendre possible de la sorte leur identification. Ainsi donc, dans le segment C de la frise, l'ampleur des chevauchements apparaît une nouvelle fois commandée exclusivement par des considérations de lisibilité.

Les chasseurs participant à la chasse de Calydon sur la lèvres du vase François, approchent leur proie par groupes de deux <sup>12</sup>; l'empiètement

<sup>12</sup> *Ibidem*, Taf. 53.

étant très important, l'on supposera que, dans chaque groupe, les chasseurs marchent de front (situation a). Inversément, les pygmées juchés sur des bouquetins qui ornent le pied du même vase<sup>13</sup> visualiseraient par leur groupement plus aéré une des situations du type b). Somme toute, les situations du type b) sont représentées par un signe homologique, c'est-à-dire par un signifiant entretenant un rapport objectif — et non arbitraire — avec son signifié. Ce signifiant exhibe une définition figurative de son contenu et c'est donc la définition même de ce signifié qui sert à le désigner. L'on pourrait dire que la très légère superposition dans l'image de deux unités sémantiques donne à voir de manière immédiate la localisation de ces unités l'une par rapport à l'autre. Par contre, la situation spatiale de type a) est rendue de manière arbitraire; le spectateur doit avoir en tête l'opposition «fort recouvrement/faible recouvrement» pour savoir que le recouvrement fort dans l'image indique en fait un côtoiement parfait.

Le système figuratif en vigueur à l'époque archaïque tend bien sûr à représenter le maximum de situations sur le mode homologique; dans certains cas, cependant, l'impossibilité de l'homologie contraint à recourir à des signes arbitraires.

On notera en outre que le recouvrement n'a pas toujours une valeur spatiale et peut être motivé par d'autres impératifs que celui de la localisation précise des unités sémantiques. Le système de représentation en vigueur à l'époque archaïque tend, nous l'avons dit, à conserver au signe sa pleine autonomie. Le manque de place dans le champ pictural peut ainsi engendrer des superpositions qu'il serait illégitime d'interpréter en termes de «devant-derrrière». La monumentalisation du pictogramme au cours des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles a rendu en effet de plus en plus difficile la cohabitation entre les différentes unités sémantiques qui s'étaient jusque là partagé les parois du vase. Des conflits ont vu le jour. L'intégrité de certains signes n'a souvent pu être préservée qu'aux dépens des signes voisins. Le simple empiètement d'un signe sur un autre ne saurait de ce fait signifier automatiquement un rapport «devant-derrrière».

L'amphore CVA München 9, Tafel 1,3 (1507) nous montre Memnon en compagnie de deux guerriers noirs. Le chien au second plan empiète légèrement sur la jambe gauche de l'un des guerriers. Ce chevauchement a-t-il une valeur spatiale? On remarquera que les deux lances tenues par Memnon se prolongent sur la bordure supérieure du corps du vase, à l'attache de l'épaule et du col. Dans ce dernier cas, c'est clairement la volonté de ne pas altérer les contours du pictogramme qui a prévalu. Les exemples où les recouvrements ne répondent à aucune logique spatiale doivent être analysés de la même manière. Pensons, par exemple, à une célèbre amphore du Vatican que l'on a parfois attribuée à Exékias (fig. 7). C'est le refus d'interrompre par un trait vertical le visage d'Europe qui a

<sup>13</sup> *Ibidem*, Abb. 3.



Fig. 7. Amphore du Vatican, avec Europe pleurant son fils Sarpédon, tombé devant Troie (d'après E. SIMON, *Die griechischen Vasen*, Taf. 77).

motivé la curieuse déviation vers l'arrière de l'arbre figurant au premier plan, au centre. De même, le cimier du casque d'Athéna et les lances des guerriers se prolongent régulièrement en dehors des limites de l'image dans la céramique attique à figures noires, preuves indubitables de l'attachement des peintures du VI<sup>e</sup> siècle à la préservation de l'intégrité visuelle du signe.

Enfin, dans les représentations de quadriges en vue frontale, il peut arriver — mais la chose est loin d'être systématique — que les deux chevaux du centre se recouvrent partiellement. Ce léger recouvrement se justifie dans la plupart des cas par un simple manque de place, par l'étroitesse du champ pictural disponible. L'introduction de comparses, de part et d'autre du char, impose souvent un resserrement du «quadrigé» propre-

ment dit et provoque l'empiètement d'un des chevaux centraux sur l'autre. Il est clair que la version avec recouvrement et la version sans recouvrement médiatisent toutes deux le même contenu sémantique. Nous reviendrons encore dans la suite sur ces représentations (cf. *infra*).

De plus, on ne saurait exclure que les chevauchements puissent avoir non seulement une signification propre — le côtoiement dans l'espace — mais aussi un sens figuré. Dans ce second cas, l'empiètement aurait pour fonction de rendre visible le fait que tous les personnages représentés participent à la même action, sont actants dans le même procès. Prenons le cas des scènes à personnages multiples. Très souvent, l'on peut y observer de légers recouvrements. Ceux-ci visualiseraient selon nous non pas un côtoiement réel mais bien plutôt conceptuel.

Sur l'amphore CVA München 7, Tafel 350,2 (1472), l'on voit Thésée en lutte contre le Minotaure. Deux personnages assistent à la scène. Le groupe de Thésée et du Minotaure empiète légèrement sur les deux spectateurs. Le chevauchement ne saurait s'expliquer ici par le manque de place. La signification spatiale du motif, sans pouvoir être exclue, demeure cependant problématique. La lecture métaphorique d'un tel recouvrement semble s'imposer ici d'elle-même.

Nous proposons d'interpréter de manière analogue la structure spatiale de la composition ornant la panse de l'amphore CVA München 7, Tafel 346,1 (1471) (fig. 8). Nous discernons de gauche à droite :

- 1) un personnage masculin (spectateur ou agonothète?)
- 2) trois coureurs
- 3) un jeune athlète dénudé entre deux personnages masculins (spectateurs, paidotribes, agonothètes?).



Fig. 8. Amphore CVA München 7 (1471) (d'après Taf. 346, 1).

Les trois groupes précités se recouvrent légèrement. Ce chevauchement partiel indique, pensons-nous, que les sept personnages participent d'un

même contexte et qu'il faut donc les voir comme constituant un grand groupe formé de trois sous-groupes.

Nous concluons ce bref aperçu sur les empiètements en faisant remarquer que la formule elle-même n'a jamais été appliquée systématiquement par les peintres des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles. Un maître comme l'Affected<sup>14</sup> par exemple, qui œuvra dans le troisième quart du VI<sup>e</sup> siècle, évita autant que possible les recouvrements dans ses compositions. Une telle constatation nous amène une fois encore à relativiser ce que jusqu'ici nous avons pu avancer concernant l'usage et le sens des chevauchements. Idéalement, l'on pourrait dire que l'introduction du recouvrement permettait enfin au système de représentation de rendre compte de façon adéquate de l'opposition «succession/côtoiement». Or, il semble bien que le peintre grec d'époque pré-classique ait manifesté vis-à-vis du principe même une relative hostilité ou, du moins, ait préféré fortement circonscrire son utilisation. La chose apparaît de manière particulièrement évidente dans les frises miniatures qui, en raison de la petitesse du champ disponible, tendent à conserver la structure paratactique des compositions des VIII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles. (Cf., chez le peintre d'Amasis, l'amphore de Berlin inv. 3210, l'amphore de Würzburg 265 ou la fameuse amphore dionysiaque du Cabinet des Médailles)<sup>15</sup>.

Une même hostilité aux empiètements se rencontre, comme nous l'avons vu, chez l'Affected et atteste la popularité dont jouissait encore dans les années 540-530 l'ancienne syntaxe figurative qui séparait nettement les unités sémantiques et évitait de troubler par quelque chevauchement l'isolement souverain du signe. Nous retrouvons ici le problème fondamental auquel la peinture grecque ne sut trouver de solution pleinement satisfaisante avant le V<sup>e</sup> siècle: comment concilier le désir de conserver au pictogramme sa pleine intégrité avec la volonté de situer celui-ci le plus précisément possible par rapport aux autres unités sémantiques?

Dans le premier quart du VI<sup>e</sup> siècle, avec le développement des représentations de quadriges vus de face, le système figuratif s'enrichit d'une nouvelle possibilité de discrimination. Jusque là, en effet, les peintres grecs n'avaient pas disposé des outils sémantiques permettant de rendre compte de manière satisfaisante de situations dans lesquelles les acteurs occupent des axes non pas parallèles mais perpendiculaires.

Exemple:



<sup>14</sup> Sur l'Affected, voir H. MOMMSEN, *Der Affected*, Mayence, 1975.

<sup>15</sup> Ces trois pièces sont reproduites dans S. KAROUSOU, *The Amasis Painter*, Oxford, 1956, fig. 26, 27, 28 et 32.

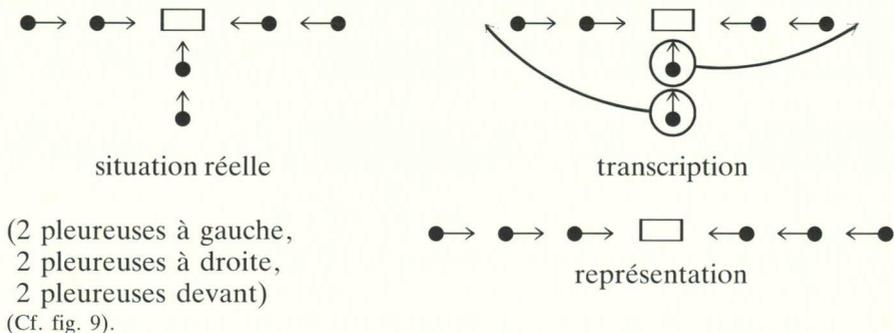
Sans doute, le problème n'était pas nouveau mais les solutions proposées jusqu'ici demeuraient sur bien des points déficientes, comme nous allons le voir.

Nous avons fait nôtre (*supra*) la démonstration de Gudrun Ahlberg qui, se fondant sur deux fragments attiques du géométrique récent, affirmait que, lors de la prothésis, les pleureuses se disposaient sur les quatre côtés de la bière. En règle générale, on le sait, les peintres du VIII<sup>e</sup> siècle se sont contentés de représenter deux séries de pleureuses, l'une placée à la droite, l'autre à la gauche du défunt. Madame Ahlberg estimait qu'il fallait interpréter cette mise en page comme un «split-open perspective». Le groupe de pleureuses faisant face au long côté de la couche funèbre aurait été selon elle sectionné en deux parties égales, l'un des segments étant rabattu sur le côté droit, l'autre sur le côté gauche de l'image.



Fig. 9. Amphore du Musée National d'Athènes (NM 18062). (D'après G. Ahlberg, fig. 24).

L'on pourrait illustrer cette procédure de la manière suivante:



Mais rien dans la disposition des unités figuratives à l'intérieur du champ pictural ne trahit ce rabattement bilatéral d'un des groupes de

pleureuses. Rien dans la composition n'indique au spectateur qu'il doit interpréter les acteurs placés à l'extrême gauche et à l'extrême droite du lit funèbre comme constituant un groupe propre qui, *in natura*, désignerait une file de pleureuse disposée face au long côté de la bière. Rien, en d'autres termes, ne permet à l'interprétant de faire la différence entre des frises figurées avec et sans rabattements. Seule la préconnaissance que le sujet peut avoir du rite représenté lui suggérera la lecture correcte de l'image. La symétrie de la composition pourrait constituer tout au plus un signal, comme sans doute aussi le nombre plus ou moins grand de personnages. Le principe syntaxique du «split-open perspective» devrait alors être énoncé de la façon suivante :

Lorsque un groupe symétrique d'actants est composé d'un nombre pair d'unités, il est licite de supposer que certains des personnages placés à l'extrême gauche et à l'extrême droite de la frise ont été rabattus dans le plan. Cette hypothèse doit être envisagée chaque fois que nous rencontrons deux séquences d'éléments identiques se développant en sens inverse (donc une représentation du type ● → ● → ● → ← ● ← ● ← ●).

Mais un problème demeure : où faire alors la coupure entre ce qu'il faut considérer comme rabattu et ce qui ne l'est pas ?

Toujours est-il qu'au VI<sup>e</sup> siècle encore, le «split-open perspective» était en usage. La chasse au sanglier de Calydon, sur la lèvres du vase François ou sur la coupe signée par Archiklès et Glaukytès des Antikensammlungen de Munich sont deux bons exemples de ce procédé. La représentation de Thésée tuant le Minotaure qui figure sur cette même coupe serait aussi un cas de rabattement après segmentation <sup>16</sup>.

L'on retiendra de ceci que les peintres grecs, avant le début du VI<sup>e</sup> siècle, ne disposaient pas des moyens sémiqes rendant possible une différenciation contraignante dans l'image entre axes parallèles et axes perpendiculaires au plan projectif. Pour pouvoir enrichir le système de représentation d'une telle opposition, il était indispensable au préalable de rompre avec le principe de non-aliénabilité du signe. Cela signifiait accepter de donner de certains objets non plus ce profil caractéristique qui en constituait l'hiéroglyphe mais bien plutôt une vue frontale. Cette vue frontale pourrait être définie comme le résultat d'un acte de vision intérieur à la conscience, vision dont l'objet n'aurait pas été une image mentale quelconque, mais bien cette image mentale même qui est à la base du signe et dont le signe n'est que la transcription graphique dans le plan. De cette image mentale particulière, la conscience serait à même de produire plusieurs vues différentes suivant les besoins. La conséquence en est que des configurations non identiques vont dorénavant pouvoir représenter des contenus identiques. Le contour du quadriges en vue fron-

<sup>16</sup> Cette coupe est reproduite par J. BOARDMAN, *Athenian Black Figure Vases*, Londres, 1974, pl. 116.

tale par exemple n'a guère de points communs avec celui du quadriges vu de profil. Mais ces deux configurations sans aucune relation apparente sont cependant symboles du même concept. Ainsi se voit rompre la loi qui sous-tendait le système de représentation aux VIII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles. Jusqu'ici, en effet, chaque configuration ne pouvait dénoter qu'un seul et unique concept et chaque concept ne pouvait être représenté que par une seule et même configuration. Dorénavant, il n'en ira plus de même. Dès les années 590, l'on peut déceler les premières fissures à l'intérieur du système. Le processus de désagrégation de la sémiologie ne fera par la suite que s'accroître. L'image en arrive de la sorte à cesser d'être cet ensemble de configurations standardisées que le sujet associait immédiatement à des concepts, de la même façon que, dans un échange verbal, l'auditeur associe directement les signifiants aux signifiés. L'élucidation des signes exige maintenant du spectateur un travail bien plus considérable. Celui-ci doit en effet appréhender les configurations qui lui sont soumises comme autant de «vues» partielles d'un objet mental et est ainsi amené à reconstituer cet objet à partir du fragment qui lui en est livré. En d'autres termes, la lecture de l'image devient «complétive». Sans doute, dans les cas de chevauchements, le spectateur était déjà contraint de compléter le perçu. Mais c'était le signe graphique, dans sa matérialité, qu'il fallait alors compléter et non pas un aspect du prototype mental du signe. Maintenant le sujet devra compléter le fragment qu'il a sous les yeux en fonction de la préconnaissance qu'il possède de l'objet. On saisit l'importance du changement intervenu dans le comportement même de l'interprétant. Celui-ci analyse dorénavant les signes figuratifs de la même manière qu'il analyse ses propres perceptions visuelles d'objets naturels: en les assumant comme des fragments d'objets connus et en les complétant mentalement en fonction de cette préconnaissance.

Prenons le cas du quadriges frontal (fig. 10), un motif attesté à Athènes et à Corinthe dès les premières années du VI<sup>e</sup> siècle. Le spectateur a sous les yeux la face antérieure, les pattes postérieures et la queue de chacun des quatre chevaux. Pour pouvoir reconnaître des chevaux dans ces configurations, le spectateur devra projeter entre les pattes antérieures et les pattes postérieures la distance nécessaire pour le corps. Le sujet en arrive donc bien à traiter l'image comme une portion de champ visuel et à lui conférer des prédicats propres aux perceptions sur nature: fragmentarité de l'objet, tridimensionnalité de l'espace. Sans doute faudra-t-il attendre le III<sup>e</sup> siècle pour que se développe un véritable rendu de l'espace dans l'art grec. Les fonds neutres qui domineront l'imagerie attique jusque-là ne contiennent en eux-mêmes aucune suggestion spatiale particulière, mais n'opposent néanmoins aucune résistance à une interprétation tridimensionnelle. Le spectateur projetera sur l'image autant de profondeur de champ qu'il lui est nécessaire pour produire l'élucidation adéquate des configurations soumises à sa sagacité. Ce fond reculera donc plus ou moins par rapport au plan projectif suivant la nature de l'objet représenté. Il

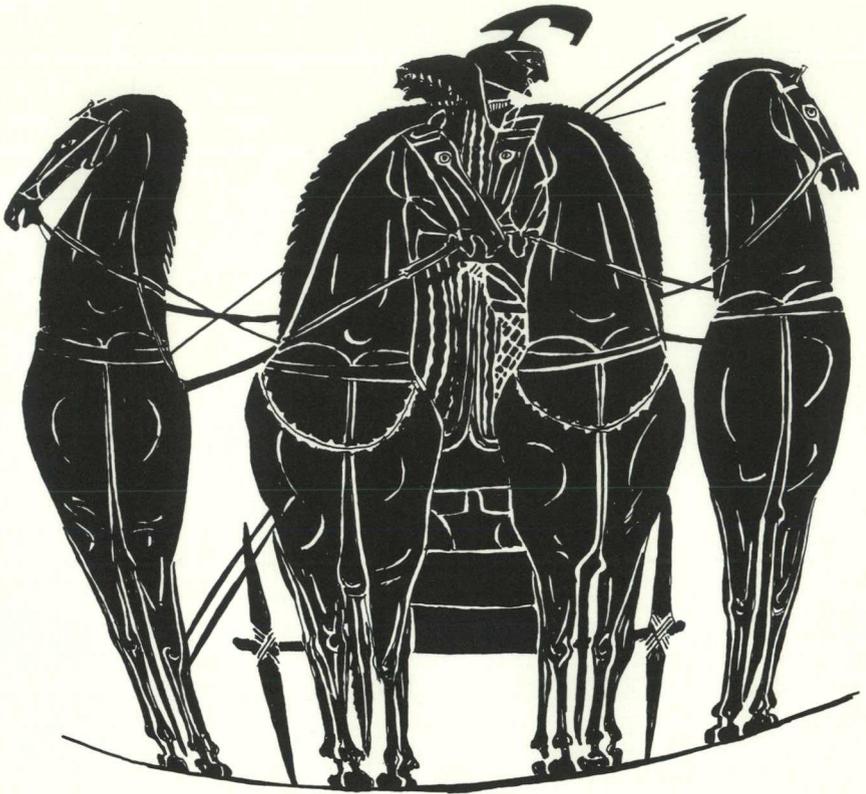


Fig. 10. Quadriga frontal. Détail d'une amphore des Antikensammlungen de Munich (1575).  
(D'après CVA München 8, Taf. 364, 2).

faut en effet postuler une plus grande profondeur de champ pour arriver à déchiffrer le quadriga en vue frontale que pour une silhouette humaine vue de profil. Cela explique pourquoi certaines représentations sur les vases attiques à figures noires nous semblent beaucoup plus «spatiales» que d'autres.

Mais il serait sans doute illégitime de vouloir traiter le quadriga frontal comme s'il s'agissait d'une véritable vue «en face». Dans la plupart des cas, les chevaux présentent en effet la tête de profil. Ce profil doit être analysé selon nous comme un ultime reliquat du pictogramme «cheval» qui, dans la tradition picturale des VIII<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles, s'écrivait au moyen d'une vue latérale du corps de la bête. Le peintre athénien du VI<sup>e</sup> siècle aurait reculé devant la solution qui consistait à donner les quatre têtes de face et préféré conserver un lien avec l'ancien pictogramme. Il en résulte une forme ambiguë qui, en dépit de son hybridité, aura une longévité considérable (près de cent ans!).

En fait, l'émergence de configurations à très forte variabilité contextuelle, visant à représenter un seul et même concept dans ses différentes

localisations possibles, remonte encore au VII<sup>e</sup> siècle ou, en tout cas, le principe même d'une telle variabilité est déjà attesté pour cette époque reculée. (Cf. amphore du proto-attique II, CVA Berlin 1, Tafel 44, 2, avec une représentation de monomachie). C'est au VII<sup>e</sup> siècle en effet que se développera l'usage, pour les monomachies d'abord, pour les combats de phalanges ensuite, de donner du bouclier, suivant le contexte, la vue interne ou la vue externe. Ici déjà, la volonté de rendre compte de la position précise de l'objet par rapport au personnage qui le porte l'avait emporté sur le désir de dénoter de manière univoque le concept de la chose. Mais cette différenciation entre l'avant et le revers du bouclier demeurait sans conséquence pour le contour même du signe. Le cercle ou l'ovale constituant ce pictogramme subsistait intact. Seul le remplissage intérieur du signe était devenu une variable qui déjà contraignait le spectateur à postuler, au verso du côté qui lui était montré, l'épée ou le brassard. Mais bientôt, nous rencontrerons les premières scènes dans lesquelles s'opposent boucliers vus de face et boucliers vus de profil (c. 600). Ensuite se constituera la formule du cheval vu en raccourci, d'abord sous une forme ne donnant que la partie antérieure du cheval; peu de temps après, les pattes postérieures seront ajoutées.

En rapprochant de la sorte au niveau du dessin des éléments qui ne sont pas contigus *in natura* (pattes antérieures et pattes postérieures d'un quadrupède), une distorsion considérable est créée par rapport à la conformation réelle de l'objet représenté. Cet écart par rapport à l'objectivité oblige de manière brutale le spectateur à postuler une certaine profondeur de champ, de manière à séparer ce que l'image tend indûment à relier.

Nous venons d'ébaucher ici une description de l'évolution de la syntaxe spatiale utilisée par les peintres attiques entre c. 750 et c. 590. Comme on a pu le constater, l'évolution va dans le sens d'un développement progressif des facultés discriminatoires du système de représentation. Si, au VIII<sup>e</sup> siècle, toutes les situations spatiales possibles se voient transcrites par la simple juxtaposition paratactique des pictogrammes, dès le troisième quart du VII<sup>e</sup> siècle, les peintres arrivent à différencier de façon contraignante le côtoiement de la succession. Mais il faudra sortir des limites de la sémiotique et rompre donc avec le principe de la bi-univocité sémiotique pour arriver à rendre compte, au niveau de la représentation, de situations où les acteurs occupent des axes perpendiculaires au plan projectif.



ARCHÉOLOGIE SOUS-MARINE EN PROVENCE :  
LE PORT ROMAIN DE L'ANSE DES LAURONS  
(Bouches-du-Rhône)

SERGE XIMÉNÈS - MARTINE MOERMAN\* - GEORGES RAEPSAET

**Préface**

Terres riches d'histoire et de culture, le delta du Rhône et la Provence ont été de tout temps un carrefour et une région de contacts. Lieu de passage et de commerce, avec des ports, des relais fluviaux et routiers sur les chemins qui conduisaient pour les Anciens à l'ambre de la Baltique, à l'étain des Cassitérides, à l'or et à l'argent d'Espagne et de Tartessos, Marseille, Fos, Narbonne sur la côte, Arles, Avignon sur le Rhône, Aix, Apt sur les grands axes routiers, ont bénéficié d'un incessant trafic de bateaux et de charrois, du Sud au Nord et de l'Est à l'Ouest. Point de contact privilégié entre la Méditerranée et l'Europe atlantique, la Provence constitue dès le VII<sup>e</sup> siècle avant notre ère un terrain de concurrence et de rivalité entre commerçants phéniciens, étrusques et grecs avant d'offrir à la civilisation hellénique, vers 600, un point de chute remarquable sur le site de Marseille. Car la « contrée la plus favorisée de la Celtique » (Strabon, IV, 1, 2) est aussi grecque avant d'être romaine. « Tel fut le changement qui s'opéra dans les hommes et dans les choses qu'il semblait, non pas que la Grèce eût passé dans la Gaule, mais que la Gaule eût passé dans la Grèce » (Justin, XLIII, 4). L'arrière-pays de Marseille, d'Aix à Arles et des Bouches-du-Rhône aux Alpilles, subit à la fois l'emprise et l'influence de la cité phocéenne. Les *oppida* indigènes regorgent d'importations méditerranéennes et certains, comme Saint-Blaise, à proximité de l'étang de Berre, semblent représenter, par moments, des relais fortifiés assurant la protection des routes terrestres de Marseille vers le Rhône. L'importance de la Provence n'échappera pas au conquérant romain qui s'y implantera bien avant de

\* Respectivement Président du G.R.A.S.M. (Groupe de Recherche Archéologique Sous-marine. Comité Provence de la F.F.E.S.S.M. Siège social : Clinique La Résidence du Parc, rue Gaston Berger, 13010 Marseille) et licenciée en Histoire de l'Art et Archéologie (ULB), doctorant à l'Université d'Aix-en-Provence.

s'intéresser à la Gaule «chevelue», fondant Aix en 123 et Narbonne en 118, assurant six siècles de mainmise romaine. Le delta du Rhône et le golfe de Fos joueront dès lors un rôle historique encore plus déterminant. La conquête territoriale de la Gaule et son organisation ne peuvent se passer de cet axe de pénétration incomparable dont Strabon avait bien compris «l'heureuse disposition» (IV, 1, 2 ss). Si Arles fut peut-être le relais rhodanien de Marseille, appelé *Thélinè* par Avienus (Ora, v. 679), son véritable essor est lié à l'ouverture par les soldats de Marius des *Fossae Marianaë*, le canal qui met la ville en communication directe avec la mer, assurant une liaison fluviale plus aisée dans ce delta du Rhône à la navigation jusque-là dangereuse et souvent obstruée par l'ensablement. L'entrée du canal, un peu à l'Est des trois embouchures, apparaît sur la Table de Peutinger où elle est dénommée *Fossis Marianis* (l'actuelle Fos-sur-Mer) et marquée d'une vignette représentant un grand bâtiment en hémicycle, schéma de docks portuaires. Sur l'Itinéraire maritime d'Antonin, de Rome à Arles, deux stations sont mentionnées entre *Massilia Grecorum* et *Fossis: Incaro Positio* à 12 milles; *Dilis Positio* à 8 milles et à 12 milles de *Fossis*. Mouillages abrités plutôt que ports construits<sup>1</sup>, trois sites côtiers pourraient convenir à une *positio*: Carry-le-Rouet, au pied d'un *oppidum* ligure a livré quelques vestiges archéologiques épars; mais Carro et le cap Couronne ne sont pas moins intéressants. A l'extrémité occidentale de l'Estaque, on exploitait, en effet, les carrières d'où l'on extrayait la pierre rose qui servit à l'édification des remparts de Marseille. Enfin, jusqu'ici presque inconnue sinon par la villa dite «de Ponteau», l'anse des Laurons dont la fouille sous-marine par Serge Ximénès et Martine Moerman est en train de révéler l'intérêt archéologique considérable. Étudié depuis 1978, le site, qui livre un matériel s'étendant sur huit siècles, démontre à souhait l'intense activité économique dans le golfe de Fos surtout à partir du I<sup>er</sup> siècle avant notre ère, peut-être en relation avec le creusement du canal de Marius. C'est donc une pièce nouvelle dans la connaissance de la Provence antique que nous apportent les fouilleurs dans ce premier bilan.

(G. R.)

### **Le site des Laurons**

En 1977, sachant notre intérêt pour l'archéologie subaquatique, un chasseur sous-marin amena des objets qu'il avait trouvés dans une calanque, et parmi eux, des clous en bronze pouvant provenir d'une épave antique. Les week-ends suivants, la prospection débuta dans l'anse des Laurons. Une première épave fut découverte, bientôt suivie d'autres et par les vestiges d'un port antique.

Dès 1978, la Direction des Recherches Archéologiques Sous-Marines nous délivra une autorisation de sondage. Devant l'importance des découvertes, cet organisme nous renouvelle chaque année l'autorisation de fouilles; elles sont toujours en cours.

<sup>1</sup> Voir R. LUGAND, *Note sur l'Itinéraire Maritime de Rome à Arles*, dans *Mélanges de l'École Française de Rome*, 46, 1926, pp. 124-139.

## Situation géographique et géologique

L'anse des Laurons se trouve sur la commune de Martigues (Bouches-du-Rhône), à mi-chemin entre Marseille et le delta du Rhône, dans la partie est du golfe de Fos. Ce site est dans une zone riche en vestiges antiques, entouré notamment de Marseille (*Massilia*), Aix (*Aquae Sextiae*), Fos (*Fossae Maria-nae*), Arles (*Arelate*) et St Blaise. Il est proche du port antique de Carry (*Inca-rus Positio*) et des carrières romaines de Carro et Ponteau.

Située à l'extrémité ouest de la chaîne de la Nerthe, l'anse des Laurons est coupée en deux par une faille séparant au nord l'Urgonien et au sud le Valan-ginien. La composition argilo-sableuse du sous-sol a peut-être provoqué le basculement des digues vers le centre de l'anse lors de mouvements sismiques. L'abandon du port est sans doute dû à un ensablement progressif après l'immersion des digues. Cela a pu se produire éventuellement entre le VI<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle de notre ère.

## Technique de fouille sous-marine

Un chantier sous-marin exige du temps, un important matériel et une bonne équipe.

Outre l'équipement de plongée, il faut une base à terre, avec compresseur pour le remplissage des bouteilles, servant aussi au stockage et à l'entretien du matériel. Il s'y ajoute un bateau équipé pour la recherche et la fouille, avec une motopompe expédiant de l'eau sous pression au fond; celle-ci actionne un aspirateur appelé suceuse à eau, dont le rôle est de dévaser. Un réseau de tubes métalliques, ou de cordage nylon, constitue un carroyage délimitant la zone de fouille.

La première étape est de délimiter le gisement; on utilise des sondes métal-liquides. Dès le carroyage en place, le dévasage commence. La suceuse dégage les objets mais il faut éviter leur aspiration sous peine de les briser.

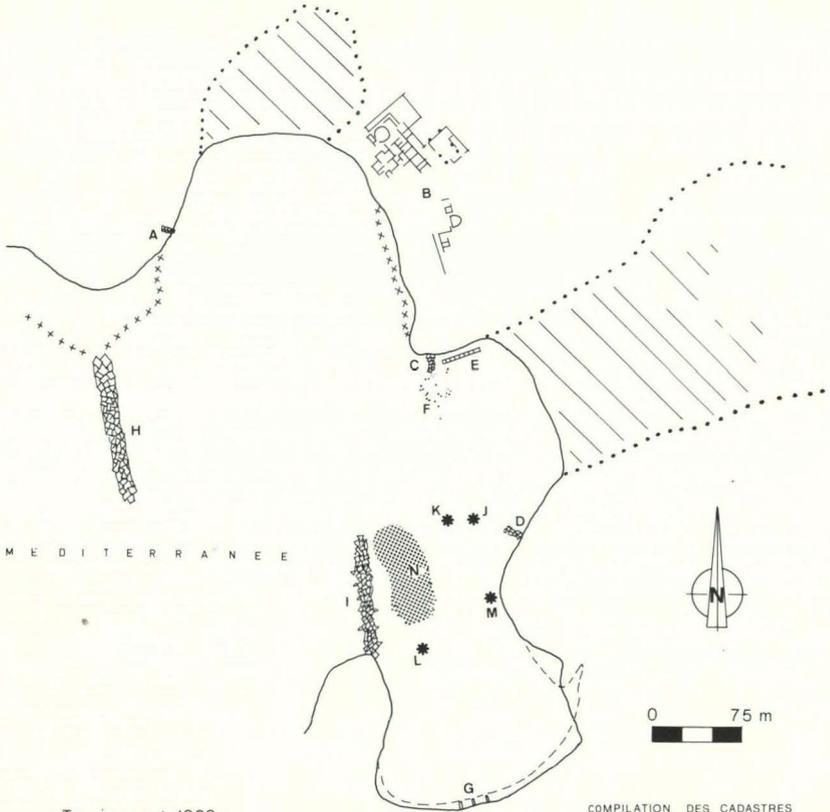
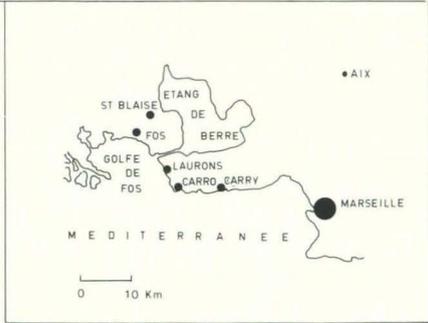
Dès l'apparition d'un objet ou de la coque, des photos sont prises. S'ils doivent être déplacés, ils sont numérotés et repérés d'après le carroyage (n<sup>o</sup>, lettre du carré, année).

Une fois sorti de l'eau, chaque objet est mis dans un bac de dessalage. Sans cela, les cristaux de sel, en séchant, le feraient éclater; certains, gorgés d'eau, bois, cuir, vannerie, ne doivent pas sécher sauf après un traitement en labora-toire. L'objet est ensuite restauré, photographié et dessiné.

## Les structures portuaires et terrestres

L'anse des Laurons a une forme trilobée. La calanque nord, plus profonde dans l'Antiquité, était protégée à l'ouest par une petite jetée (A). A l'est, se dressaient deux ensembles terrestres gallo-romains datés du I<sup>er</sup> au IV<sup>e</sup> siècle de

# ANSE DES LAURONS



- Tracé avant 1968
- - - - Erosion depuis 1850
- ▨ Submersion possible à l'époque romaine
- + + + + Tracé de la côte à l'époque romaine
- \* Epave

COMPILATION DES CADASTRES  
DE 1850 ET 1968

notre ère. Ces fouilles, menées en 1968 par M. Dumoulin<sup>1</sup>, ont révélé un bâtiment à abside et des thermes (B) alimentés par un aqueduc venant de la petite vallée du Lavéron, qui possédait peut-être une cadastration romaine.

Un chemin côtier relie ces bâtiments à la calanque est. Dans celle-ci, la plus profonde des trois, l'eau s'enfonçait sur une centaine de mètres. Elle est à présent asséchée. Son embouchure était protégée au nord par une petite jetée en gros blocs (C), similaire à celle de la calanque nord. En face, quarante-trois blocs (D), immergés, formaient une structure comparable ou composaient la cargaison d'une épave. Ils peuvent venir d'une carrière proche. Un quai (E), long de 22,9 m et construit en petit appareil est immergé parallèlement à la côte.

Entre la jetée et le quai, une trentaine de pieux en bois (F) dépassent du sable; la majorité est cylindrique, les autres ont une section rectangulaire.

La calanque est possédait peut-être des quais; des blocs taillés auraient été dégagés lors de travaux de fondations de maisons.

La troisième calanque, au sud, est nettement moins profonde. A l'inverse des autres, celle-ci, au lieu de se combler, se creuse sous l'action des vagues. En cinq ans, l'érosion a gagné plus d'un mètre. Dans le fond, au ras de l'eau, se trouvent trois murs antiques parallèles et proches les uns des autres (G).

L'ensemble des trois calanques était protégé par deux digues en chicane. La première (H), au nord, bâtie dans le prolongement d'une avancée rocheuse, fait 150 m de long et 10 de large. Elle est construite en blocs taillés alignés. La seconde (I), au sud, prolonge une bande de terre. Elle mesure environ 100 m de long et 10 de large et est composée de petits blocs irréguliers entassés. La largeur de la passe est d'environ 180 m.

Ces structures protégeaient le port des vents dominants, Mistral et Largade. Venant du sud-ouest, ce dernier était le plus dangereux car il soufflait face au port. Les collines environnantes l'abritaient du vent d'est.

## Les épaves

Sur l'épave I (J), la profondeur est de deux mètres. L'épave est orientée vers l'entrée du port. Six tonnes de lest, des galets, la remplissaient. Ce bateau, à fond plat et quille réduite, mesurait une quinzaine de mètres de long. Il portait des traces de réparation et des éléments de réemploi, une quille avec rablure faisant office de membrure. L'épave contenait peu de matériel, surtout des tessons de céramique. Les éléments de datation nous permettent de situer le naufrage entre le III<sup>e</sup> et le IV<sup>e</sup> siècle de notre ère.

En 1978, pendant la fouille de l'épave I, nous avons trouvé à 23 m à l'ouest, par 2,5 m de profondeur, l'étrave d'un bateau qui émergeait de la vase (K). Un court dévasage à la main nous fit comprendre son importance.

<sup>1</sup> Alors assistant à la Direction des Antiquités Historiques de Provence.

L'épave II contenait en effet des éléments de gréement (caps-de-mouton) et était conservée sur une hauteur inhabituelle. Les fouilles entreprises par J.-M. Gassend avec l'aide des inventeurs ont mené à la découverte d'une partie du pont, d'une rame-gouvernail, de céramique, de monnaies et d'objets en bois d'utilisation courante à bord. De plus, des amphores emplies de brai<sup>1</sup> avaient, en se brisant, déversé leur contenu dans le fond de cale. Pendant son dévasage, nous avons mis en évidence les restes d'une cargaison de blé. Ce bateau devait mesurer une quinzaine de mètres de long et quatre de large<sup>2</sup>.

L'épave III fait partie d'un ensemble de trois ou quatre bateaux coulés les uns sur les autres par 2 m de fond; sous son étambot, presque perpendiculaire, gît l'épave IV; en face pourrait se trouver une autre bateau, non encore dégagé. Sous l'étrave de la III est engagé une extrémité de l'épave VIII (L). Ces naufrages ne sont pas forcément simultanés.

La partie restante de la III mesure 10 m de long sur 4,6 de large; c'était un bateau d'une quinzaine de mètres de long. Les éléments traditionnels d'un navire antique y étaient présents: la carlingue, servant de massif d'emplanture, pièce qui supportait le mât, les carlingots sur lesquels elle repose, l'emplacement de la pompe de cale, les membrures, le vaigrage ou plancher de cale, l'étambot et le bordage. Le matériel consistait en céramique luisante, commune, cols d'amphore (de type Dressel 20 et Pélichet 47), en éléments de gréement, en pièces de monnaie et en fragments de verre.

Les vestiges entourant l'emplacement de la pompe de cale, membrures et gournables retaillés, semblent prouver que cet espace a été choisi et vidé après la mise à l'eau. Ce détail technique ne paraît pas encore avoir été signalé sur une épave antique.

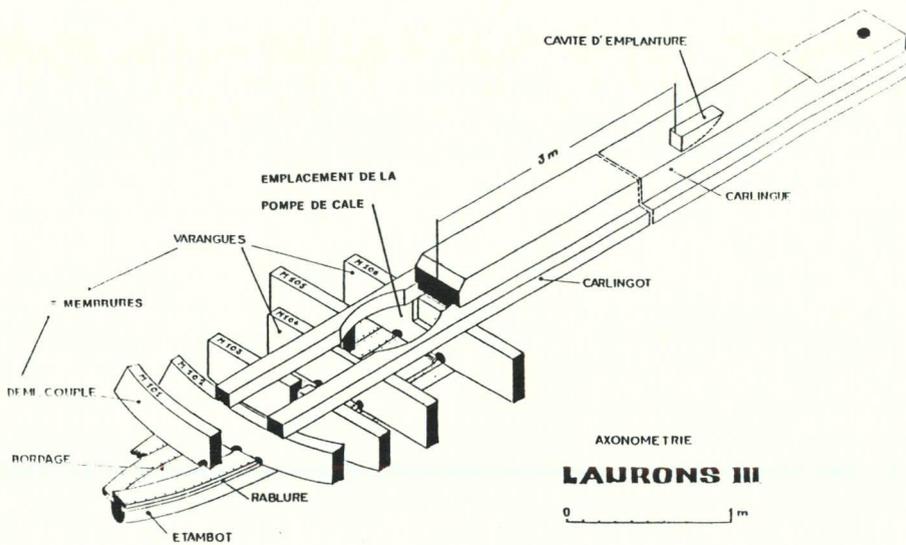
On a trouvé aux trois-quarts arrière, côté babord, sous le bordé, une partie d'une des ancrs du bord, comprenant une patte en bois et la moitié de sa pièce d'assemblage en plomb. Un lest de blocs de pierre recouvrait cette épave. D'après le matériel, ce bateau a dû couler vers la fin du III<sup>e</sup> ou le début du IV<sup>e</sup> siècle de notre ère.

L'épave IV a la particularité d'être aux trois-quarts brûlée. Le bateau a coulé avec son mât, disparu depuis, car la cavité d'emplanture est nette de toute brûlure bien que la carlingue soit carbonisée. La partie arrière du bateau a disparu. Comme pour la III, nous avons pu étudier les éléments constitutifs de l'épave. Le vaigrage était particulièrement bien conservé. Ses parties mobiles possédaient des trous où les marins glissaient les doigts afin de les soulever. La mobilité de ce plancher était indispensable pour vérifier régulièrement l'état de la coque et éventuellement y récupérer des objets tombés.

Le matériel consistait en pièces de monnaie dont une de Constantin I, frappée à l'atelier de Trèves. Certains objets, des cols d'amphore et une aiguille, retrouvés entre les épaves III et IV, n'ont pu être attribués à l'une ou à l'autre de celles-ci.

<sup>1</sup> Goudron servant à calfater les bateaux.

<sup>2</sup> Cf. Jean-Marie GASSEND, Bernard LIOU et Serge XIMÈNES, *L'épave 2 de l'anse des Laurons*, dans *Archeonautica*, 4, 1984, pp. 75-105.



Epave III: éléments constitutifs principaux d'une épave antique (Dessin J.P. Cuomo).



Epave III: partie arrière du bateau (Photo S. Ximènès).

Ce bateau doit dater du début du IV<sup>e</sup> siècle de notre ère. Sa longueur devait être semblable à celle des autres navires de l'anse.

Gisant l'une près de l'autre à cinq mètres de la rive, dans moins d'un mètre d'eau, les épaves V et VI (M), dont la fouille n'est pas achevée, sont encore assez mal connues. D'après les premières observations, la VI aurait eu une longueur d'une dizaine de mètres tandis que la V, par les éléments de muraille dégagés, nous fait envisager une taille entre 18 et 20 m. Une lampe à huile paléochrétienne a été trouvée entre deux membrures de la VI mais, fort usée, elle a pu être amenée là par la mer. Ces bateaux ont sans doute été drossés sur la côte rocheuse et détruits très rapidement, ce que nous montre la grande quantité de clous retrouvés en bon état. S'ils étaient restés longtemps fichés dans le bois, ils auraient été attaqués par le tanin du bois. Ces épaves pourraient se situer dans le courant du IV<sup>e</sup> siècle.

L'épave VIII a été découverte pendant le dégagement de la III, à tribord de l'étrave. Plusieurs membrures ont été dégagées. Nous y avons trouvé une amphore de type Africaine II. Cette épave nécessite une étude plus approfondie. Elle date elle aussi du Bas-Empire.

### **Le dépotoir ou site VII (N)**

Lors de sa découverte au pied de la digue sud, les nombreux débris de céramique ont fait croire à une épave fracassée contre cet obstacle. Les posidonies l'auraient ensuite recouverte. Des fragments de bois brûlés récupérés lors d'un premier sondage avaient confirmé cette hypothèse et le site avait été déclaré être l'épave VII. L'année suivante, nous avons entrepris la recherche de ce bateau. Son orientation, c'est-à-dire l'axe représenté par la quille, aurait permis, en fonction des courants et de l'ensablement, de retrouver la partie du chargement déversée lors du naufrage.

Nous avons dégagé 24 m<sup>2</sup> sur 60 cm de profondeur. Des morceaux de bois ressemblant à des membrures furent effectivement mis au jour mais aucune épave ne fut découverte.

Devant la quantité de matériel d'époques variées, entre le I<sup>er</sup> siècle avant notre ère et le VIII<sup>e</sup> siècle de notre ère, il apparut rapidement qu'il ne s'agissait pas de la cargaison d'un navire. En effet, un chargement de bateau, ensemble clos accidentel, est homogène dans le temps. C'est donc d'un dépotoir qu'il s'agit, dont la superficie est estimée à 3500 m<sup>2</sup>.

En 1984, nous avons effectué une coupe stratigraphique dans un carré de 2,5 m de côté sur 2,2 m de profondeur. Nous avons distingué six couches. Toutes, sauf la couche supérieure, contenaient du matériel. Nous ne sommes pas parvenus au sol vierge. Le sédiment, de nature très différente selon les strates, permettait facilement de les différencier. L'étude du matériel n'étant pas terminée, les conclusions chronologiques sont limitées et provisoires. Certains objets de la couche V<sub>b</sub>, des fragments de murs peints, établissent la corrélation avec le site terrestre.

Le matériel archéologique est extrêmement varié: il comprend des objets de la vie courante, céramique, métal et verre, de la vie maritime, accastillage, cordages et engins de pêche, et des déchets alimentaires, os, coquilles d'escargot, noyaux<sup>1</sup>, fragments de chaussures et de vannerie. Les objets les plus anciens datent du IV<sup>e</sup>-III<sup>e</sup> siècle avant notre ère (céramique campanienne de l'atelier des petites estampilles) et les plus récents, du VIII<sup>e</sup> siècle de notre ère (lampes à huile surmoulées).

### **Le quai (E): appareil en pierre et structure en bois**

Ce quai, parallépipède rectangle de 22,9 m de long, a une largeur supérieure de 1,47 m et inférieure de 1,88 m. Il est orienté sud-ouest/est et parallèle à la côte actuelle. Immergé, il se trouve entre 1 et 1,5 m d'eau.

Construit en pierre taillée, il présente un appareil régulier; le sommet a été arasé et sa hauteur initiale n'est pas connue. Ses faces sud et ouest sont inclinées; cette pente devait casser la houle et permettre l'évacuation de l'eau. Les pierres sont liaisonnées par un mortier; celui-ci est étalé uniformément sur les deux faces inclinées probablement pour minimiser l'action destructrice des vagues en leur offrant une surface lisse. Par contre, les faces nord et sans doute est, construites à angle droit avec le sommet, ne possèdent pas cet enduit.

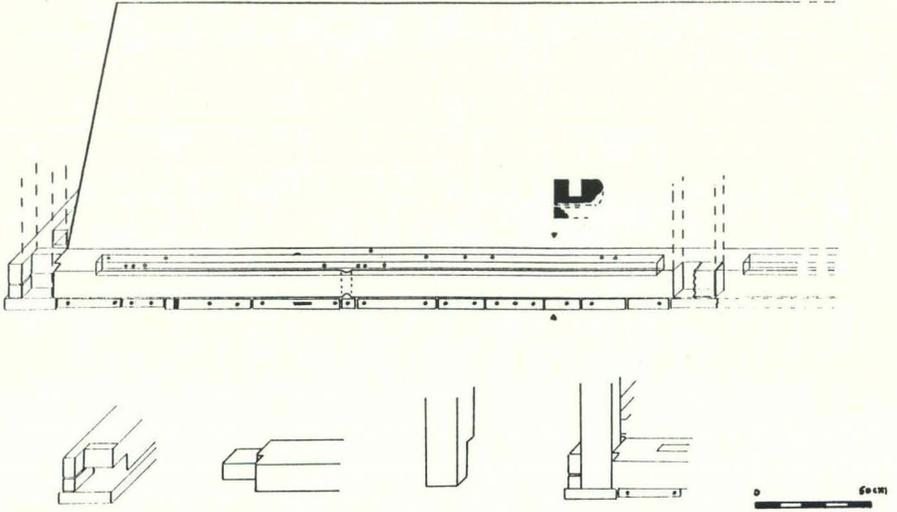
En 1984, l'extrémité ouest de la structure en bois a été étudiée sur 3 m de long. D'après cet examen partiel, on peut émettre l'hypothèse que le quai a été construit sur des planches transversales fixées à un cadre de madriers (section: sud et nord: 19 × 11 cm - ouest: 18 × 14). Leur longueur n'est pas encore connue sauf pour l'ouest (2,175 m). Ces poutres ont leur face supérieure creusée d'une profonde gorge (l = 6 à 7,5 cm - Ht = 5 à 6 cm). Elle permettait peut-être la mise en place de planches verticales pour la construction d'un coffrage étanche. Des fragments en avaient d'ailleurs été retrouvés en 1983.

Cet ensemble horizontal est coiffé de pieux verticaux rectangulaires. Chacun des angles<sup>2</sup> était imbriqué avec un pieu (section: 13 × 11 cm); deux autres madriers verticaux (section: 16 à 17 × 11 cm) sont placés presque face à face, à une distance de l'extrémité ouest de 2,66 m pour le côté nord et de 2,58 m pour le sud. Ce dernier a pratiquement disparu.

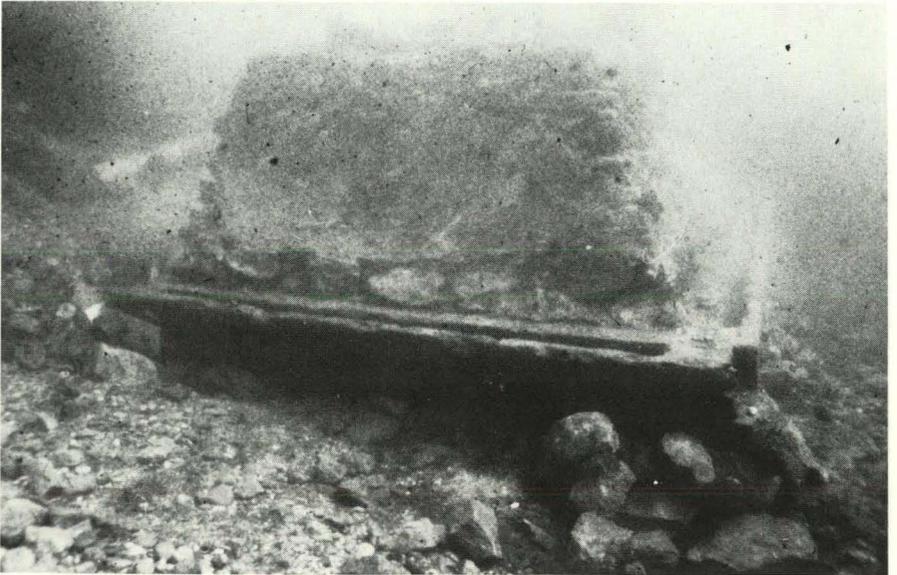
Ces quatre pieux reposent sur les planches transversales, leur base est au niveau des madriers. A l'arête supérieure de ceux-ci, ils présentent un décrochement et y prennent appui. Leur rôle était sans doute de maintenir solidaires madriers et planches transversales. Leur hauteur initiale n'est pas connue (Ht max. conservée: 74 cm), peut-être atteignait-elle celle du quai. Sur le madrier nord sont tracées des marques de charpentier, trois en deux groupes identiques; un triangle précédé de deux traits verticaux. L'un est gravé sur le pieu

<sup>1</sup> Olive, pêche, prune, raisin, pignon, noix, noisette, amande, ...

<sup>2</sup> L'angle sud-ouest est à l'état fragmentaire.



Quai de la calanque est : côté sud et assemblage des angles (Dessin M. Moerman).



Quai de la calanque est : côté ouest : élévation en pierres et structure en bois (Photo S. Ximénès).

vertical (vers l'ouest), à 5 cm du madrier, et l'autre sur ce dernier, verticalement, à 6,5 cm du pieu. Les marques ont 4 cm de haut et les triangles s'opposent.

Deux pieux cylindriques se dressent le long du côté sud. Le premier ( $\varnothing$  9 cm) est à 2,66 m de l'extrémité ouest, à hauteur du pieu rectangulaire et le second ( $\varnothing$  14 cm) à 6,24 m du premier. Il est distant du quai de 30 cm. A côté des pieux verticaux nord et sud apparaît un cordage; il a peut-être servi lors de la construction du quai, pour la mise en place du cadre en bois.

Six ou huit pierres taillées sont couchées le long du côté nord du quai, vers l'extrémité est. Une des faces est creusée en son milieu d'une profonde saignée occupant le tiers de la largeur du bloc. Une autre pierre est posée verticalement contre le quai, à 3 m de l'angle sud-ouest. ( $L = 1 - 1 = 0,5 - Ht = 0,3$  m).

Nous n'avons pas obtenu jusqu'à présent d'éléments de datation. Les techniques de construction de quai avec structure en bois sont semblables depuis l'Antiquité jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Un essai de datation au  $C_{14}$  sera tenté.

En conclusion, l'importance des vestiges terrestres et sous-marins des Laurons oblige incontestablement à revoir le problème de l'identification de la station *Dilis Positio*. Aux distances mentionnées par l'Itinéraire Maritime d'Antonin entre le port de Fos et *Incarus* (Carry?), l'hypothèse ancienne du Cap Couronne reste possible, mais l'anse des Laurons a désormais l'avantage d'un ensemble archéologique d'une belle cohérence et d'un grand intérêt.

## Lexique

*Accastillage*: équipement d'un bateau

*Cap-de-mouton*: sorte de poulie servant à tendre le gréement fixe

*Carlingots*: les deux pièces de bois soutenant la carlingue

*Carlingue*: pièce allongée, placée à l'intérieur du bateau, parallèlement à la quille, pour renforcer celle-ci

*Cavité d'emplanture*: ouverture creusée sur la face supérieure du massif d'emplanture et dans laquelle s'emboîte le mât

*Bordage*: revêtement extérieur du bateau

*Étambot*: partie arrière du bateau

*Étrave*: partie avant du bateau

*Gournage*: longue cheville fixant le bordage sur les membrures

*Massif d'emplanture*: pièce soutenant le mât; correspond souvent à la carlingue

*Membrure*: élément de charpente de la coque; perpendiculaire à la quille

*Muraille*: flanc d'un navire

*Posidonie*: plante supérieure sous-marine vivant en colonies

*Rablure*: rainure triangulaire pratiquée dans la quille, l'étrave et l'étambot pour recevoir la première planche du bordage

*Tanin*: substance astringente présente dans certains tissus végétaux

## Bibliographie

Les fouilles de l'Anse des Laurons<sup>1</sup> sont pratiquement inédites.

BELLET, Michel, *Guide archéologique des rives de l'étang de Berre*. Collection La Méridienne. Aix-en-Provence, Edisud, 1979, pp. 68-69.

BENOIT, Fernand, *Informations archéologiques, XII<sup>e</sup> circonscription* dans *Gallia*, t. XII, fasc. 2, 1954, pp. 433-434.

*Informations archéologiques, circonscription d'Aix-en-Provence (région sud)* dans *Gallia*, t. XX, fasc. 2, 1962, pp. 687-689.

EUZENNAT, Maurice, *Informations archéologiques, circonscription d'Aix-en-Provence (région sud)* dans *Gallia*, t. XXVII, fasc. 2, 1969, pp. 430-432.

GASSEND, Jean-Marie, *Un navire de commerce romain en Méditerranée* dans *Revue de la Fondation Océanographique Ricard*, n° 6, 1983, pp. 61-71.

*Radioscopie d'un navire de commerce romain* dans *Cahiers de l'Université Francophone d'Été*, 1983, n° 1, pp. 5-23.

JEZEGOU, Marie-Pierre, *Les épaves du golfe de Fos* dans *Le Raffineur Français*, printemps 1984, pp. 2-7.

OFFICE MUNICIPAL SOCIO-CULTUREL, *Documents de l'histoire de Martigues de la préhistoire au XIX<sup>e</sup> siècle*. Martigues, imp. Maury, 1977. Photos 36 et 37.

<sup>1</sup> Nous remercions M<sup>me</sup> C. Tranier pour son accueil et sa gentillesse. Ont également participé aux fouilles: V. Pol, J. et R. Chave, F. et J.P. Cuomo, J.L. Nivellet, J. et N. Cano, S. Mercier, R. Vialle, N. et J. Blondeau, B. Windegger, J.J. Lanoux, Ph. Foliot, A. Mesure, P. et D. Cardaropoli, J. Tordo, Y. Bagnoli, S. Dalichoux, M.A. Marcos, R.J.K. Ximénès, E. Dumonteil, J.L. Illionnet, A. Malezet, P. Verdié, C. Maccio, J. Martin, J.M. Mazier, R. Chiappone, C. Touloudjian, la municipalité de Martigues.

## ÉLÉMENTS POUR UNE ÉTUDE DE L'ESTHÉTIQUE DE L'ÉPOQUE VISIGOTHIQUE

JEAN-MARIE HOPPE

Dans une longue errance de la Baltique au sac de Rome (410) et à la création du royaume de Toulouse (418), le peuple des Visigoths devient le peuple barbare le plus romanisé. Tantôt ennemi, tantôt fédéré, le plus souvent rebelle, il se charge de la police de l'Empire. Il faut attendre plus ou moins 484 pour parler d'un établissement des Visigoths sur les terres ibériques. Encore reste-t-il limité et précis. Des familles aquitaines s'établissent dans la *Meseta*. La catastrophe de Vouillé (507) faillit emporter définitivement la puissance visigothique. Seule l'intervention de Théodoric bloque l'expansion franque et sauve du même coup les possessions espagnoles et le réduit de Septimanie. Dès lors, l'histoire des Visigoths devient «espagnole» et le lambeau «français», une excroissance provinciale.

Le règne de Léovigilde (568-586) marque le premier tournant capital. De ces années créatrices naîtra une mutation décisive. L'Espagne y trouvera son unité politique, juridique. Son fils Reccarède continue l'œuvre d'unification et met un terme à la division religieuse. Dès 587, il abandonne l'arianisme et embrasse la religion catholique. Deux ans plus tard (589), dans les solennités du troisième concile de Tolède, le peuple goth et le clergé arien suivent leur maître et entrent à leur tour dans l'orthodoxie catholique.

Le troisième concile de Tolède ouvre une ère de paix et de grandeur. L'Eglise apparaît réellement comme la conscience vigilante de la monarchie et affronte le problème de l'instabilité du pouvoir. Ce fut une des œuvres importantes d'Isidore qui accède en 600 au siège épiscopal de Séville. En 633, il préside le quatrième concile de Tolède. Son intérêt tout particulier réside dans le canon 75: «*Admonestation au peuple pour qu'il ne pêche pas contre les rois*». Sous ce libellé, l'Eglise d'Espagne aborde officiellement des préoccupations nouvelles. Pour tenter de conjurer la triste pratique du coup d'Etat, elle jette l'anathème sur celui qui porterait

la main sur le roi ou qui, de toute autre manière, violerait le serment de fidélité. Mais plus encore le concile règle le mode de succession. Cette décision apparaît clairement comme une volonté d'établir une loi successorale qui engage les deux pouvoirs temporel et spirituel. Les pères conciliaires sacralisent le serment de fidélité qui unit le souverain à son peuple. L'Eglise apporte sa caution au principe germanique de la royauté élective. De cette manière, elle pense garantir l'accord qui à travers l'Eglise et l'Etat, unifie la volonté des Hispano-romains et des Goths. Pour sceller davantage l'union des deux pouvoirs, le roi donnera valeur civile aux décisions conciliaires par une *loi de confirmation*. L'Eglise et la monarchie affirment ensemble leur désir de pacifier et d'unir, traduisent une volonté *nationale*.

Malheureusement, les bases institutionnelles ne suffisent pas lorsque les mentalités ne sont pas prêtes. L'anarchie du pouvoir continuera à emporter les souverains malgré les tentatives désespérées des plus grands. La fin chaotique du pouvoir visigothique se souille dans la persécution croissante des Juifs, ce qui manifeste sans doute une volonté de trouver une compensation dans l'unité religieuse. La répression galopante qu'entraîne la faiblesse des derniers souverains trouve un épilogue désastreux. Un des deux candidats au trône appelle à l'aide les Musulmans d'Afrique. 711 sonne le glas du royaume de Tolède. Le nouvel envahisseur ne connaît pas l'échec byzantin.

\*  
\* \*

Tenter une approche esthétique de la production artistique d'un royaume barbare semblait une impossibilité, une invraisemblance aux yeux de beaucoup de chercheurs, il y a peu de temps. Aujourd'hui encore, l'entreprise reste difficile et tient, pour certains, de la gageure.

L'article *Espagne visigothique*, écrit par H. Leclercq dans *DACL*<sup>1</sup> situe parfaitement le handicap qu'il fallait surmonter: «*Au point de vue archéologique, nous ne rencontrons rien de remarquable. Les édifices sont rares et témoignent d'une technique assez médiocre; la partie ornementale n'existe pour ainsi dire pas. (...) la déchéance profonde d'un art (...) l'ornementation est encore plus maltraitée*». Le censeur se laisse aller de-ci, de-là à une généreuse considération bien faite pour nous prouver qu'il n'écrit pas un article d'entomologie sur l'art des termitières: «*Les Wisigoths ne sont pas rebelles à la civilisation, ils s'adaptent même à certaines sciences et à des arts industriels. Pour juger de leur savoir-faire et de leur goût, nous avons des sculptures, qui sont dépourvues de mérite (...). Dans tout ceci, il ne se trouve, répétons-le, rien qui mérite par soi-même d'attirer l'attention; ni une idée nouvelle, ni un travail habile; ce qu'il y a de nouveau, c'est le degré de décadence*».

<sup>1</sup> *DACL*, s.v. *Espagne*, plus précisément, *Espagne visigothique*, T. 5(1), Paris, 1922, coll. 424 ss.

On imagine à peine que ces phrases furent publiées en 1922, il y a une soixantaine d'années. L'écart avec la manière d'apprécier, qui est devenue la nôtre, nous donne la mesure des bouleversements survenus dans le champ de l'esthétique. L'engouement pour les arts ethnologiques, le choc plus brutal de l'art abstrait ressenti par les uns comme un arrachement ultime, par les autres comme la liberté, enfin aboutie, d'exprimer les mouvements intimes de l'esprit, les jeux subtils du rationalisme visionnaire des cubistes sont autant de ferments qui ont travaillé notre conscience et nous laissent enfin plus aptes, plus libres, plus réceptifs. Ces citations, que nous avons choisies pour introduire nos réflexions, situent parfaitement l'ampleur du débat qui a conduit à concevoir les arts classiques et hellénistiques comme un moment exceptionnel qui exprime une «*conception particulière des formes visibles dans l'histoire de l'art de l'Antiquité*», une conception et non la seule forme légitime de l'art <sup>2</sup>.

\*  
\* \*

Un examen, même superficiel, de l'ensemble du décor d'époque visigothique révèle la prédominance des motifs géométriques. Une telle évidence n'a pas encore trouvé d'explication globale. Certains auteurs, comme J. Pijoán, pensent pouvoir discerner dans ce phénomène une conséquence de la religion arienne qui éprouvait de la répugnance pour les images, surtout sculptées <sup>3</sup>. Malheureusement, cette hypothèse ne peut être fondée sur l'observation de monuments culturels ariens <sup>4</sup>. L'importance accrue du dessin géométrique s'inscrit dans une tendance générale de la sculpture monumentale du haut moyen âge. Convient-il de lier au canon iconophobe du concile d'Elvire le recul de la figure au profit de l'abstraction? Faut-il voir, comme on l'a dit parfois, le signe d'une emprise croissante des arts mineurs? La situation nouvelle témoigne fondamentalement d'un changement profond du goût.

Sans nous attarder sur l'ensemble des motifs géométriques, nous concentrerons notre attention sur celui qui, à notre avis, peut le mieux fournir matière à développement. Le motif omniprésent des cercles sécants conduit à des observations qui confirment, pour l'essentiel, l'unité de la vision esthétique de l'époque. «*(...) le thème des cercles sécants formant des fleurs qui sera typique du monde visigothique*» <sup>5</sup>. Cette phrase impose une remarque préalable. Pratiquement, tous les spécialistes du domaine hispanique qualifient ce thème de visigothique. Nous pensons que c'est

<sup>2</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *Naissance et dissociation de la koiné hellénistico-romaine*, in *Le rayonnement des civilisations grecque et romaine sur les cultures périphériques*, 8<sup>e</sup> Congrès d'Archéologie classique (Paris, 1963), Paris, 1965, p. 444.

<sup>3</sup> J. PIJOÁN, *SA* 8, pp. 222-223, 235.

<sup>4</sup> Nous ignorons tout. Il ne reste rien, ou pratiquement rien, des édifices culturels. Depuis le 3<sup>e</sup> concile de Tolède, toutes les églises ariennes sont passées sous la domination catholique.

<sup>5</sup> P. DE PALOL, *Arqueologia cristiana*, p. 253.

abusif. Le plus étrange est le cas de P. de Palol qui, dans une série de travaux, montre la vaste diffusion du motif et continue malgré tout à employer cette désignation. Il conviendrait de se méfier de ces appellations dont l'emploi, répété par les spécialistes d'une même région, fausse complètement une perspective. Nous aimons l'opinion de N. Duval qui écrit: «*Je ne crois pas qu'on puisse parler de cercles sécants "wisigothiques" pas plus que de palmettes "byzantines", de roues solaires "indigènes" ou de reliefs "nilotiques" (...)*»<sup>6</sup>. Nous devons admettre, pendant le haut moyen âge, l'existence d'un langage décoratif généralisé au moins dans tout le bassin méditerranéen. C'est en tout cas la conclusion qui pourrait découler des travaux de P. de Palol sur le chancel de San Martín Sacosta de Gérone<sup>7</sup>. Le motif de cercles qui se coupent symétriquement et forment ainsi une étoile à quatre pointes, était amplement connu à l'époque romaine (figg. 7-8). Il apparaît comme un des éléments de base des mosaïstes, particulièrement en Afrique du Nord, à partir de la fin du 2<sup>e</sup> siècle mais surtout au 3<sup>e</sup> siècle<sup>8</sup>. Les exemples espagnols sont trop nombreux pour être cités. Le thème semble avoir été repris par les orfèvres comme l'illustrent un grand nombre de trésors, datables entre le 4<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> siècle. Une telle fréquence permet de supposer un rôle primordial dans les arts industriels de l'époque chrétienne. Le monde byzantin ne l'ignore pas et le sud de l'Italie, particulièrement la Sicile byzantine, fournit son contingent de modèles. La ressemblance avec le motif d'époque visigothique est telle que P. de Palol propose un cheminement des influences depuis la grande île italienne jusqu'aux foyers péninsulaires méridionaux. Là se rencontrent les premières manifestations hispano-visigothiques dans les reliefs taillés en biseau dont la chronologie se situe du 5<sup>e</sup> au 7<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. A l'intérieur de la Péninsule, le motif se laisse repérer facilement et permet de supposer une dispersion du sud vers le nord. De Mérida (Badajoz), il informe le foyer tolédan pour passer dans la sculpture castillane qui le transmet à son tour à la Catalogne. M. Durliat a montré que cette région servit de tremplin pour une pénétration du thème dans celle de Narbonne<sup>10</sup>. Les plus beaux spécimens d'époque visigothique se situent

<sup>6</sup> N. DUVAL, *L'art paléochrétien en Espagne*, in *Revue archéologique*, 1977, fasc. 1, p. 126.

<sup>7</sup> P. DE PALOL, *Escultura de época hispanovisigoda en Gerona*, in *Analecta Sacra Tarraconensis*, 23, 1950, pp. 1-13. L'article sera cité *Gerona*.

<sup>8</sup> H. SCHLUNK, *El arte decorativo*, p. 18; P. DE PALOL, *Gerona*, p. 9; J. FONTAINE, *Préroman*, p. 54 (à Centelles); M.C. FERNÁNDEZ CASTRO, *Las llamadas «termas» de Rielves (Toledo)*, in *AEArq.*, 50-51, 1977-1978, pp. 209-252; J.P. DARMON, *Les mosaïques en Occident*, in *ANRW*, II, 12, 2, 1981, pp. 266-319.

<sup>9</sup> P. DE PALOL, *Gerona*, p. 12; parmi de nombreux articles et catalogues de musées: E.A. LLOBREGAT, *Materiales hispano-visigodos del Museo arqueológico provincial de Alicante*, in *Papeles del Laboratorio de Arqueología de Valencia*, 10, 1970, pp. 199-204.

<sup>10</sup> M. DURLIAT, *Un groupe de sculptures wisigothiques à Narbonne*, in *Etudes mérovingiennes. Actes des journées de Poitiers, 1<sup>er</sup>-3 mai 1952*, Paris, 1953, p. 100, l'A. insiste sur le rôle accru de Barcelone et de la Catalogne après 650. L'Afrique du Nord est à ce moment occupée par les Musulmans. Le commerce avec Byzance emprunte les routes de plus en plus septentrionales pour assurer la sécurité. Période d'activité intense. Même idée: E. CAMPS CAZORLA, *HE* 3, p. 758.

au 7<sup>e</sup> siècle voire essentiellement à partir de sa deuxième moitié <sup>11</sup>. Quelles que soient les considérations sur l'expansion du motif dans le monde méditerranéen, il n'en reste pas moins évident que l'Espagne visigothique en fit un usage abondant et particulier <sup>12</sup>. Le premier élément d'importance apparaît lorsqu'on envisage l'origine du motif. Sa *transposition* de la mosaïque à la sculpture nous semble une des caractéristiques les plus remarquables de l'art visigothique. Le fait n'a pas été suffisamment souligné. Cette conception, outre le changement de matériau, marque un des points de rupture irrémédiable avec les débris de la tendance hellénistique tels qu'ils s'étaient maintenus avec toutes leurs altérations aux 5<sup>e</sup> - 6<sup>e</sup> siècles. Elle indique un abandon définitif de l'art de la couleur au profit de l'art de la lumière, de la perception chromatique au profit de l'exploitation du contraste. Cette manière de sentir ne tombe pas du ciel. Plusieurs facteurs suggèrent qu'il s'agit d'une évolution, même si le témoignage archéologique apparaît un peu abrupt <sup>13</sup>.

Il est intéressant de constater que, fort généralement, les basiliques constantiniennes, aux lendemains de la paix de l'Église, consacrent la belle part de la décoration aux arts de la polychromie et particulièrement à la mosaïque. Ces édifices n'avaient repris à l'art païen aucun élément qui rappelaient la sculpture des arcs de triomphe ou des colonnes mémoriales <sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Sur la foi des éléments archéologiques du foyer castillan. Voir aussi H. SCHLUNK, *Esculturas visigodas de Segóbriga (Cabeza de Griego)*, in *AEArq.*, 18, 1945, pp. 305-319. Pour la Galice: M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, *Aproximación al estudio de las formas ornamentales en Galicia durante la época visigoda*, in *Revista de Guimarães*, 86, 1976, pp. 177-186.

<sup>12</sup> A tel point que la présence des cercles sécants sculptés fournit aux archéologues un repère chronologique complémentaire mais précieux lorsque le motif se trouve à l'état de «traces», dirions-nous, dans des édifices fortement remaniés par les époques postérieures. Voir par exemple: T. ORTEGO, *La ermita hispano-visigoda de la Virgen del Val, en Pedro (Soria)*, in *AEArq.*, 31, 1958, pp. 222-230.

<sup>13</sup> Si l'on peut définir toute image par les rapports établis entre les coordonnées spatiale et temporelle (c'est-à-dire le rythme), il faut aussi tenir compte d'un autre paramètre: *le rapport entre chromatisme et lumière*. Nous devons préciser ce que nous entendons par *chromatisme*. Il ne s'agit pas de couleur mais plutôt de l'exploitation des demi-tons. Le noir et le blanc sont séparés par une gamme de gris plus ou moins étendue. Ce principe peut évidemment s'appliquer à la couleur proprement dite (nous excluons de nos préoccupations la couleur qui tend au vérisme. L'emploi de marbres colorés pour rendre la robe tachetée du léopard pose le problème de la fonction mimétique de l'image). Dans la mosaïque par exemple, le modelé peut être rendu par une gamme de demi-tons dans la couleur choisie mais la notion, telle que nous la définissons, reste opératoire pour les reliefs de pierre dépourvus de polychromie. Ce que nous entendons par *lumière* répond au concept opposé. Il s'agit de la réduction au contraste plus ou moins franc, à l'opposition de l'ombre et de la lumière. Précisons que ce concept s'applique également à la couleur. Ainsi l'art de la mosaïque a-t-il connu des périodes où l'artiste opposait des à-plats de couleurs différentes. Le chromatisme s'applique par excellence à l'art hellénisé. Dans l'art romain, on peut suivre les attaques plus ou moins timides de la tendance au contraste qui correspond chaque fois à un recul de la perception plastique des volumes dans l'espace, et donc de la cohérence de l'espace même. Nous pourrions parler à ce propos du *recul de la perception picturale, atmosphérique et de la réduction à l'effet optique*.

<sup>14</sup> W. DEONNA, *Du miracle grec* 3, pp. 165-166 et n. 4, p. 166.

Tout l'effort de richesse, de prestige, tout le faste reposaient sur l'emploi des ors et le chatoisement des couleurs. La mosaïque de pavement dans le domaine profane continue son développement chaque fois que la fortune du commanditaire le permet. Or aux 5<sup>e</sup> - 6<sup>e</sup> siècles, la mosaïque disparaît en Espagne à l'exception des Baléares<sup>15</sup>. Dès la deuxième moitié du 6<sup>e</sup> siècle — dans les bâtiments que P. de Palol appelle de transition entre l'architecture paléochrétienne et l'architecture visigothique<sup>16</sup> —, alors même que l'Afrique continue à exploiter les ressources de la mosaïque, surgissent les premiers éléments sculptés importants<sup>17</sup>. Dès lors, on pourra dire, avec P. de Palol, que l'utilisation de la sculpture devient caractéristique et inséparable des églises de l'époque visigothique<sup>18</sup>. Le coût élevé de ce type d'ornementation peut certes expliquer la disparition de la mosaïque<sup>19</sup>. Toutefois nous croyons qu'une transformation du goût fut un agent au moins aussi déterminant. Déjà l'art de la mosaïque, par son développement et son évolution interne, avait enraciné la mode des images «plates» dans le respect absolu des deux dimensions et le rejet de tout illusionnisme spatial<sup>20</sup>. La progression vers le *bichromatisme* propre à la mosaïque est un facteur qui favorisa la transposition des motifs dans des reliefs. Très souvent, les bordures géométriques — parfois l'ensemble de la composition — reposent sur le principe de l'opposition du blanc et du noir. La réduction chromatique au simple effet optique du contraste s'exprime aisément dans le thème des cercles sécants des reliefs d'époque visigothique. Le sud de l'Espagne est d'ailleurs une région privilégiée pour ce type de mutation. «Particulièrement à Mérida et à Italica, on a des mosaïques en blanc et noir (...) alors que dans les provinces centre-européennes la mosaïque blanche et noire est pratiquement inconnue»<sup>21</sup>. Le problème de savoir s'il y a un rapport avec Rome (mosaïques contemporaines d'Ostie) ou avec l'Afrique (Carthage et Utique par exemple) est une autre question.

<sup>15</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Prémices*, p. 200; J. FONTAINE, *Iconographie et spiritualité*, p. 301. Les auteurs divergent parfois quelque peu sur le moment de la disparition de la mosaïque: J. FONTAINE, *Préroman*, p. 82: 5<sup>e</sup> siècle; P. DE PALOL, *La arqueología paleocristiana en España: estado de la cuestión*, in *Actas de la primera reunión nacional de arqueología paleocristiana*, Vitoria, 1968, p. 22. Le cas des Baléares, voir N. DUVAL, *op. cit.*, p. 120: émet des réserves. Sur les Baléares aussi: J. FONTAINE, *Préroman*, p. 98.

<sup>16</sup> P. DE PALOL, *Arq. 1967*, pp. 188 ss.: à partir du milieu du 6<sup>e</sup> siècle, ce sont entre autres les églises à deux absides opposées qui posent le délicat problème de l'influence africaine et de la fonction des absides.

<sup>17</sup> P. DE PALOL, *Arq. 1967*, p. 200.

<sup>18</sup> *Id.*, p. 199. Le regain d'intérêt pour le décor sculpté est d'autant plus marquant que la tradition de la sculpture funéraire s'éteint quasi totalement dans la Péninsule après la première moitié du 5<sup>e</sup> siècle, voir J. FONTAINE, *Préroman*, p. 98.

<sup>19</sup> Argument proposé par P. DE PALOL, *Regard*, p. 15.

<sup>20</sup> W. DEONNA, *Du miracle grec* 3, pp. 165-166. On peut voir par exemple, à Mérida, la mosaïque de Dionysos et Ariane produite par l'atelier d'Anniponus (5<sup>e</sup>-6<sup>e</sup> s.?).

<sup>21</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *La fin de l'art antique*, p. 193.

Ces facteurs ne jouent pas seuls. Le relief a connu au Bas-Empire une vie intense dans les ateliers provinciaux hispaniques <sup>22</sup>. Dans cette optique, il faut compter avec les survivances des expressions locales fondées sur des ethnies particulières. Elles se perpétuent pendant des siècles parallèlement à l'art romain officiel et d'autant plus manifestement qu'elles appartiennent à des régions peu romanisées. La désagrégation du pouvoir central, l'évolution juridique de la citoyenneté, l'autonomie toujours plus grande des provinces périphériques sont autant de facteurs qui réactivent les formes ethniques de l'art populaire. C'est précisément dans la région léonaise et autour de Burgos que nous sont conservées des stèles funéraires qui méritent notre attention. Elles sont fort connues et ont été souvent publiées <sup>23</sup>. Ce domaine appartient aux populations essentiellement celtiques <sup>24</sup>. Les stèles se répartissent du 2<sup>e</sup> siècle au 4<sup>e</sup> siècle et font preuve d'une stabilité iconographique et technique étonnante. Les scènes développent quelques sujets limités: chasse, guerre, banquet funéraire. Les formes sont réduites à de simples silhouettes. Le relief méplat est strictement contenu entre deux plans. Très souvent, aucune incision n'anime les vêtements; la surface de la figure reste aussi lisse que celle du fond. Les monuments portent des inscriptions latines dont les chercheurs soulignent la perfection. Pourtant les thèmes s'enracinent dans la tradition de La Tène <sup>25</sup>. Mais le plus remarquable reste l'utilisation des motifs géométri-

<sup>22</sup> P. DE PALOL, *Regard*, p. 15: cite des exemples dans toutes les parties de la Péninsule.

<sup>23</sup> Les stèles funéraires de ces régions profondément celtisées conservent le souvenir très vivace des cultes stellaires jusqu'au 3<sup>e</sup> siècle de notre ère et même parfois largement au-delà. Les références sont trop nombreuses pour être citées. Sur les cultes astraux, par exemple: J. FONTAINE, *Iconographie et spiritualité*, pp. 305-307, 312; Id., *La rencontre des cultures dans l'iconographie hispanique du IV<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle*, in *Concilium*, 122, 1977, p. 14: la production de stèles hispano-romaines coexiste avec la production de sarcophages paléochrétiens des 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> siècles. Ce sont parfois les mêmes ateliers qui fournissent simultanément des pièces d'iconographie adaptées à la clientèle. Aussi sur les stèles funéraires du nord: p. 18: «surdétermination» par une signification chrétienne d'une symbolique antérieure; p. 19: «attachement atavique des populations celtibères locales à la symbolique divine des deux grands luminaires célestes, dont leurs ancêtres avaient gravé les symboles sur leurs pierres tombales au long de tant de générations»; sur le sarcophage Bureba: ciel symbolisé = précieux chaînon dans la christianisation du thème astral. Sur les stèles funéraires et leur symbolisme: essentiellement A. GARCÍA y BELLIDO, *Esculturas romanas de España y Portugal*, Madrid, Consejo superior de Investigaciones científicas, 1949, pp. 321-385 mais aussi: Id., *Las más bellas estelas geométricas hispano-romanas de tradición céltica*, in *Hommages à Albert Grenier* (Collection Latomus, 58), Bruxelles, 1962, notamment p. 729: tout obéit à une symbolique astrale; J.A. ABÁSOLO, *Las estelas decoradas de la región de Lara de los Infantes. Estudio iconográfico*, in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. Facultad de Letras, Valladolid*, 43, 1977, pp. 61-90; B. OSABA y RUIZ DE ERENCHUN, *Contribución a la arqueología hispano-romana de la provincia de Burgos*, in *AEArq.*, 28, 1955, pp. 115-123; J. PUIG i CADAFALCH, *La culture celtibérique d'après les stèles*, in *CRAI*, 1935, pp. 21-31; aussi R. BIANCHI BANDINELLI, *La fin de l'art antique*, p. 192.

<sup>24</sup> Ces stèles ne sont pas du tout, ou très peu, atteintes par les influences puniques et grecques: R. BIANCHI BANDINELLI, *La fin de l'art antique*, p. 192.

<sup>25</sup> R. BIANCHI BANDINELLI, *ibid.*: s'y joignent des motifs orientaux; H. SCHLUNK, *El arte decorativo*, p. 16 et n. 4: ces motifs sont probablement apportés par les légions (Léon).

ques et leur perfection technique. On y trouve tous les éléments décoratifs de même que la technique de la taille en biseau exploités plus tard à l'époque visigothique. La similitude est à ce point manifeste qu'il est devenu classique d'y voir une source fondamentale de l'art de notre époque. Les stèles présentent déjà la caractéristique principale de l'art ornemental visigothique: *le goût de la géométrisation*.

La complexité du problème des sources est telle qu'il est toutefois prudent de relativiser l'impact de cette tradition. Il est certain que la sculpture du 7<sup>e</sup> siècle — particulièrement abondante dans cette région — reprend à la fois ornements et technique. D'autre part, nous sommes sûr que les sculpteurs de l'époque ont parfaitement connu les stèles funéraires hispano-romaines du bassin du Duero et leur répertoire. Les maîtres qui œuvrèrent dans la zone castillo-léonaise s'en inspirèrent. Le démontage de San Pedro de la Nave (Zamora) en a fourni la preuve. On y a trouvé, réutilisées dans les murs, les stèles «indigènes» qui sont actuellement déposées dans le bras gauche du transept. La comparaison entre les motifs des monuments funéraires et ceux que sculpta, au 7<sup>e</sup> siècle, le premier maître de la Nave révèle une correspondance totale. Comme l'exprime J. Fontaine «*A côté de la profusion des décors byzantins, c'est ici un autre pôle esthétique: celui du retour aux signes élémentaires. Jeux de la règle et du compas, symboles astraux, bandes «cordées» qui peuvent aussi hériter des poteries préhistoriques (...)»*<sup>26</sup>. Ceci dit, il ne faut pas réduire la sculpture du 7<sup>e</sup> siècle à cette source. Toutefois lorsque H. Schlunk écrit «*l'origine de ce qui fut appelé la sculpture visigothique ne doit pas être cherchée à Léon ou à Burgos, mais dans le sud de l'Espagne, en Bétique et en Lusitanie c'est-à-dire dans les régions alors les plus romanisées, et dans lesquelles les stèles de cette nature manquent»*<sup>27</sup>, nous restons insatisfait. Son erreur, à notre avis, vient de la volonté obsessionnelle de dégager une origine. Plutôt que d'accepter les propos de H. Schlunk, nous préférons noter les *convergences* que suggèrent ces reliefs hispano-romains où domine d'ailleurs davantage la composante indigène. L'élément géométrique exploité parfaitement par la taille en biseau répond aux données fondamentales d'une esthétique dont nous essayons de découvrir les mécanismes et les manifestations. Les reliefs des stèles funéraires offrent déjà dans la pierre ce que laissait prévoir l'évolution de la mosaïque. Géométrie rigoureuse, effet optique du contraste le plus pur, taille en deux plans trouvent une expression parfaite et s'intègrent dans l'évolution. Il n'est pas question dans ce cas de savoir ce qui, de la mosaïque de Mérida ou du relief de Burgos, est à l'origine de la sculpture visigothique mais bien plutôt de sentir la cohérence d'une évolution qui utilise et amplifie les données qui lui conviennent le mieux. Il faut reconnaître que la taille en biseau offre un moyen exceptionnel pour atteindre l'effet optique maxi-

<sup>26</sup> J. FONTAINE, *Préroman*, p. 132.

<sup>27</sup> H. SCHLUNK, *El arte decorativo*, p. 17.

mum. Les sculptures de l'époque en font un tel usage que cette taille est signalée partout comme caractéristique de l'époque visigothique. Nous retrouvons une fois de plus le défaut de la critique qui parle de cercles sécants visigothiques. La taille en biseau appliquée à la pierre n'est qu'une technique déjà employée pour le bois (*Kerbschnitt*). Cette méthode est bien connue des graveurs qui réservent la ligne. Le sens aigu de l'arête vive atteindra la perfection dans la sculpture du foyer tolédan et lui confèrera une raideur et une sécheresse inconnue dans le foyer de Mérida (Badajoz). Des exemples de cette technique, comme d'ailleurs des motifs géométriques qui lui sont particulièrement bien adaptés, existent dans des horizons différents: un reliquaire de Syrie, les ossuaires juifs, un coffret de pierre à Dala'a (art copte)<sup>28</sup>. M. Durliat, dans un livre consacré à l'art catalan, notait: «*Les thèmes se prolongent dans la technique, où triomphe la taille en biseau. Ces mêmes phénomènes, qui ne s'étendent pas seulement aux ateliers péninsulaires (...) mais qui apparaissent également en Sicile, alors placée sous l'influence byzantine, reflètent une évolution commune à l'ensemble du monde méditerranéen*»<sup>29</sup>. Retenons ce qu'écrit J. Fontaine à ce sujet: «*Une même convergence doit être affirmée entre les techniques romaines tardives — orientales locales — de taille en biseau, et la sculpture à deux plans que l'on observe sur les stèles "romaines indigènes" de Castille sous l'Empire (...)*»<sup>30</sup>. Laissons une première conclusion à P. de Palol: «*Ainsi s'établit une certaine unité qui répond à des principes esthétiques et techniques. La plastique plane, se substituant à la couleur et adoptant les mêmes éléments, conduit à ses dernières conséquences une tendance romaine tardive. La technique de la taille en biseau fait revivre, dans le cadre d'un strict géométrisme, des thèmes pré-romains simples de caractère clairement populaire. Tout cela confère à l'art de cette époque une certaine homogénéité, ce qui ne veut pas dire l'uniformité*»<sup>31</sup>. Plus qu'une emprise croissante des arts mineurs sur la vie des formes, nous enregistrons la continuité d'une évolution du goût. Nous pourrions de la même manière observer, dans l'ornementation végétale, une dissolution du langage plastique hellénistique et constater le recours à la forme stylisée abstraite. L'unité organique des œuvres antiques est remplacée par les *nécessités de la ligne* et de la silhouette rappelant l'origine des thèmes par delà un schématisme extrême. Cette manière de voir rejoint sur la *Meseta* «*la rémanence des arts indigènes, qui avaient survécu dans la décoration géométrique des stèles funéraires hispano-romaines. Miguel de Unamuno eût dit qu'en cette convergence, l'histoire finissante de la plastique gréco-romaine a rejoint l'esthétique "intrahistorique" du génie ibérique*»<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Voir des exemples dans: *DACL*, T. 1(2), Paris, 1907, col. 1774, fig. 467; A. GRABAR, *Sources juives* 3, figg. 1 à 6.

<sup>29</sup> M. DURLIAT, *Art catalan*, Paris-Grenoble, Arthaud, 1963, p. 70.

<sup>30</sup> J. FONTAINE, *Préroman*, p. 132.

<sup>31</sup> P. DE PALOL, *Regard*, p. 16.

<sup>32</sup> J. FONTAINE, *Préroman*, p. 137.

La théorie de la *Gestalt* nous a appris à distinguer le facteur de *bonne forme*. Une des caractéristiques les plus attachantes du décor géométrique exploité à l'époque visigothique correspond dans le domaine de la perception à la *non-prégnance des formes*. L'ornemaniste utilise des formes stables (les cercles par exemple) qui, combinées donnent naissance à de nouvelles formes («fleur» à quatre pétales et carré sur pointe à côtés concaves). Alors que la forme de départ est sans tension — la bonne forme: le cercle — le résultat aboutit à de nouveaux motifs de force égale, donc instables. Le hasard impose à l'œil une structure momentanée parmi plusieurs possibles. Pour passer d'une structure à l'autre — perception des cercles sécants ou perception d'une suite de fleurs à quatre pétales ou encore de carrés à côtés concaves —, il faut un certain effort et trouver *le point utile*; la figure isolée un instant n'est pas prégnante. Le rejet des facteurs de stabilité entraîne une exploitation ludique de la ligne, crée une *tension permanente* dans le décor qui nourrit l'imaginaire formel. La répétition donne naissance à un rythme ambigu qui dissout, malgré l'économie de moyens, toute impression de monotonie.

La nécessité de la ligne conduit véritablement l'imaginaire (la faculté de créer des images). Elle se combine avec les facteurs formels que nous venons de déterminer et avec le goût de l'abstraction géométrisante (abstraire les lignes des structures naturalistes) pour devenir la substance de *véritables reconstructions*. Le processus a été désigné comme la *disjonction des formes*. L'évolution du chapiteau corinthien à double rang de feuilles d'acanthé va nous permettre d'illustrer notre propos. L'entrée nord de la citerne de l'Alcazaba de Mérida (Badajoz) présente deux pilastres intéressants<sup>33</sup> (fig. 1). Le chapiteau montre deux rangs de feuilles d'acanthé nettement stylisées. La taille en biseau anime les plans de nervures aiguës; les feuilles sont profondément découpées; chacune d'elle se termine par un fort crochet qui se détache massivement du plan de fond. Avec les pilastres de la galerie d'accès à l'Algibe de Mérida, nous franchissons une nouvelle étape dans l'abstraction<sup>34</sup> (fig. 2). Le champ du chapiteau est incisé de traits parallèles qui déterminent la forme extérieure des feuilles terminées par des crochets. Les découpes et les nervures n'existent plus. La surface reste uniforme. Sur le pilastre de l'Alcazaba de Badajoz, nous observons la réduction du relief des crochets, derniers supports de la troisième dimension<sup>35</sup> (fig. 3). Cet aplatissement a pour conséquence d'attirer l'attention sur une forme qui tend à apparaître. La liaison entre deux crochets juxtaposés commence à se confondre avec un arc. C'est chose faite sur le pilastre d'Almendral (Badajoz)<sup>36</sup> (fig. 4). La

<sup>33</sup> J. FONTAINE, *Préroman*, pl. 31; sur les pilastres de Mérida: H. SCHLUNK, *El arte decorativo*, p. 21.

<sup>34</sup> J. FONTAINE, *Préroman*, pl. 33.

<sup>35</sup> Id., pl. 39.

<sup>36</sup> Id., pl. 38.

forme a été épurée géométriquement. Le relief s'est réduit à deux plans. Seul le fond creusé d'incisions verticales nous rappelle vaguement qu'à l'origine il y avait une succession de feuilles. Les crochets, définitivement aplatis, ne sont plus perçus comme tels. Par contre, l'idée d'une suite d'arcs s'est imposée, conduite par la *nécessité de la ligne* des contours. Une petite moule torique stabilise la forme nouvelle. Le chapiteau du pilastre de Beja (Portugal) a perdu jusqu'aux incisions, traces de la feuille d'origine<sup>37</sup>. Parti de deux rangs de feuilles d'acanthé, on aboutit à deux registres d'arcatures. Le jeu formel de la ligne et de l'abstraction, la réduction du relief, après avoir dissous la forme d'origine, en recomposent une nouvelle. Seule la superposition en deux registres est une allusion au point de départ. Nous pouvons ainsi examiner plusieurs séries évolutives. Notons en passant que ces séries sont arbitraires et ne peuvent être fondées chronologiquement, elles sont constituées comme telles pour répondre aux besoins de l'analyse. Un pilastre visigothique du South Kensington Museum nous montre une autre variante: l'arc ne s'arrête plus à mi-registre. Un chapiteau de la Nave (Zamora) mérite un examen (fig. 6). La corbeille présente quatre grandes arcades et, dans le bas de chacune, un petit arc. Nous nous trouvons devant un stade intermédiaire intéressant. Les deux registres de feuilles d'acanthé ont laissé une trace. L'imagier a retenu la ligne extérieure de la silhouette des feuilles qui se détache sur le plan de fond en léger relief. La matérialité de la feuille a complètement disparu<sup>38</sup>. L'impression d'une arcature s'impose malgré le deuxième registre considérablement atrophié tandis que l'étape ultime est franchie sur le chapiteau de San Salvador de Tolède où apparaît une arcature véritable (fig. 5). Les arcs s'appuient sur des colonnes avec socles et chapiteaux.

Nous constatons que la ligne ne se développe pas de manière arbitraire, comme par exemple dans l'entrelacs celtique; elle reste porteuse d'une image, donc chargée de tension. Il est évident qu'on ne peut admettre que le sculpteur ne comprenne plus les motifs antiques — par stupidité et maladresse conjuguées — mais bien qu'il nourrit son talent créateur d'autres préoccupations. Il serait superflu de multiplier les exemples et de répéter la démonstration sur d'autres éléments du décor. Nous aboutirions toujours à constater « *le caractère de ce processus de disjonction des formes qui nous montre que nous sommes devant quelque chose de plus qu'une simple erreur d'interprétation* »<sup>39</sup>. Notre propos ne progresserait pas davantage si, après avoir montré les rapports que le relief entretient avec la mosaïque, nous entreprenions de montrer ceux qui le lient aux tissus de soie.

<sup>37</sup> H. SCHLUNK, *AHisp.* 2, fig. 267.

<sup>38</sup> Dans d'autres cas, l'espace de la feuille se creuse. Le relief privilégie alors la « forme extérieure à la forme ». Nouvel exemple de la non-prégnance puisque l'extérieur et l'intérieur deviennent équivalents. L'imagier devient libre de privilégier l'un ou l'autre.

<sup>39</sup> H. SCHLUNK, *El arte decorativo*, p. 24.

Si nous poursuivons plus avant notre analyse esthétique du décor, nous devons aborder les rapports qu'il entretient avec l'architecture. Nous avons déjà dit que la sculpture devient inséparable des églises visigothiques. On risque de ne pas percevoir le rôle qu'elle y joue, si on perd de vue qu'à aucun moment, elle n'a une signification esthétique autonome. Qu'elle anime la surface d'un mur, d'un support ou d'un chancel, elle demande à être jugée dans un contexte architectural. Dans l'ensemble de l'œuvre, le décor retrouve un fonctionnement organique. L'exemple le plus pur, à notre sens, est visible à San Juan de Baños (Palencia) (figg. 7-8). Le dialogue du décor et de l'architecture y atteint une grandeur classique. L'ornement, qui à l'état fragmentaire semble proliférer, se discipline dans l'ensemble architectural qui lui fournit un cadre dans le double sens d'environnement et de limite. Chaque pierre taillée trouve une destination fonctionnelle. Ce qui est évident pour les supports, pour les jalousies des fenêtres l'est également pour les frises. Qu'elles ceinturent l'espace au-dessus des fenêtres, soulignent l'extrados de l'arc triomphal, marquent la naissance de la voûte outrepassée de l'abside, elles expriment une nécessité. Dans un ensemble aussi sobre, le décor articule les volumes autant que les surfaces<sup>40</sup>. Les pierres de taille, remarquablement appareillées, établissent un plan optiquement pur. Les frises y créent une *rupture de surface*. La taille en biseau provoque une animation, parfaitement contenue, qui empêche la lassitude et accentue le mouvement des volumes. La rupture optique de la surface nette par les vibrations lumineuses localisées établit, dans l'ordre de la perception, deux moments qui dialoguent. Nous retrouvons au niveau de l'ensemble, les deux plans qui existent dans la sculpture, le rapport dialectique du plan de fond nu et stable et du plan limite animé par le jeu aigu du contraste. Ainsi se crée une tension subtile entre deux pôles. La surface qui, sans la frise, disparaîtrait dans l'indifférence (indifférenciation) et la monotonie, acquiert poids et densité (figg. 9-10). C'est cette densité qui, à son tour, semble discipliner l'ornement et en limiter l'expansion. Dans ce contexte, on apprécie les qualités propres de la géométrie répétitive. La rigueur définie du motif garantit la sobriété tandis que la non-prégnance des formes et leur non-sens (puisque simplement géométriques) ne monopolisent pas l'attention au détriment de la perception de l'ensemble. Il nous semble qu'un tel équilibre du tout et des parties, la maîtrise de chaque élément dans la cohérence générale méritent amplement la qualification de classique. Sans doute est-il bon de se souvenir que Baños est la seule création royale qui nous soit parvenue en bon état. La qualité de ce bâtiment modeste ne peut que nous faire déplorer la perte des constructions plus prestigieuses de la capitale. Il est

<sup>40</sup> Nous restons toutefois dans un art de la surface. Elle monopolise l'intérêt beaucoup plus que l'agencement des volumes.

une autre raison pour parler de classicisme. Les églises que nous visitons ne sont plus que cadavres plus ou moins démembrés. Nous ne devons pas perdre de vue leur fonction liturgique. Au prix d'un effort d'imagination particulièrement difficile, nous devons leur restituer cette dimension culturelle. Nous constatons que, sous cet angle, à Baños, rien ne venait, dans l'ordre de l'architecture et du décor, détourner l'attention des actes essentiels qui se déroulaient en ses murs. L'œuvre restait subordonnée à sa fonction liturgique. Les observations faites à Baños valent fondamentalement pour les autres bâtiments de l'époque. «*Finalemnt, dans l'ordre des nécessités matérielles de l'architecture, dans celui de ses finalités religieuses propres, ou, participant des deux autres, dans l'ordre, intermédiaire, de la création esthétique et de l'unité organique du monument, le décor wisigothique n'est jamais une variation plaquée sur un édifice. Il collabore étroitement à sa stabilité et à sa magnificence, à sa signification tout à la fois esthétique et religieuse*»<sup>41</sup>.

Nous observons l'action conjuguée de facteurs complémentaires qui déterminent l'évolution esthétique du monde visigothique. La sculpture abandonne son autonomie relative (sarcophage) pour s'intégrer au projet architectural. L'imagier anime les bases, les chapiteaux, les colonnes et les pilastres, décore les extrados de l'arc triomphal, les murs intérieurs et même extérieurs. D'autre part, il plonge ses racines dans la tradition, chrétienne ou non, de la mosaïque antique et des briques moulées. Il utilise le décor indigène d'époque romaine et probablement antérieur. Plus encore, il découvre l'importance de certains lieux géométriques qui articulent les plans et les volumes pour y placer le nouveau message de la catéchèse chrétienne. Le chapiteau n'est plus seulement, comme dans le modèle ionique, l'expression de la charge qui pèse, ni le lieu d'un décor léger ascendant comme dans le modèle corinthien, d'ailleurs si mal employé par les Romains qui déjà négligeaient la logique dans la superposition des ordres. Le chapiteau devient, dans la dernière phase de l'évolution visigothique, le lieu de l'expression imagée d'une vérité qui se joue dans la liturgie. Le pilier de Tolède proclame, au travers de ses quatre «signes», l'espérance de salut (fig. 5). Les larges impostes de Quintanilla (Burgos) exploitent les dimensions accrues du champ plat. La fonction architecturale du chapiteau s'estompe au profit de la fonction d'«affichage». Les impostes sont traitées comme les plaques ou les «niches» qui devaient occuper d'autres lieux privilégiés. Les plaques de chancel articulent l'espace sacré et l'espace laïc; les «niches», qu'elles soient sous l'autel ou dans le fond de l'abside, occupent également un point focal. Ainsi naît une réflexion sur les rapports qui lient l'espace au sens. Elle accentue la perception de l'espace comme signifiant par l'exploitation raisonnée de l'image sculptée. L'évolution, brusquement interrompue en 711, n'atteindra son apogée que dans le deuxième art roman.

<sup>41</sup> J. FONTAINE, *Préroman*, p. 139.

Mais nous trouvons déjà pleinement exprimée la triple fonction de la sculpture romane <sup>42</sup>: la fonction de décor, la fonction apologétique et la fonction d'animation lumineuse. L'évolution, qui a provoqué la perte de la ronde-bosse et la disparition du naturalisme gréco-romain, ne se nourrit pas de l'impuissance des artisans mais de la vision nouvelle qui naît dans une société de transition.

\*  
\* \*

Si notre démonstration traduit correctement les tendances esthétiques de l'époque, nous devons retrouver les mêmes caractéristiques dans les autres expressions artistiques. Il est dès lors légitime de se tourner vers Isidore de Séville. Nous l'approcherons par deux voies différentes. Nous le questionnerons tout d'abord pour connaître sa pensée sur le Beau, sur le rôle du décor. Nous l'observerons ensuite comme écrivain de son époque et nous essaierons de lire dans son style pour y chercher les caractères utiles. Cette double interrogation, qui nous permettra de saisir à la fois le penseur et l'artisan, nous aidera à distinguer mouvement réel et idées reçues.

Il ne faut pas s'attendre à trouver chez le Sévillan un discours cohérent sur l'esthétique <sup>43</sup>. Sa pensée s'exprime le plus souvent au détour d'un mot. L'étymologie, objet de longs débats entre «conventionnalistes» et «naturalistes», articule la pensée profonde d'Isidore. Franchement «naturaliste», il s'ingénie à cerner les concepts au travers des *Différences* et des *Etymologies* <sup>44</sup>. La sophistique grecque entame l'étude des concepts par l'analyse étymologique et dialectique des vocables <sup>45</sup>. Isidore reprend la méthode et la développe d'une manière qui restera exemplaire pendant tout le moyen âge. Expliquer le nom d'une chose permet d'en saisir la nature. Si nous ignorons le nom, la connaissance de la chose disparaît <sup>46</sup>. Il existe des noms déterminés par la nature, d'autres par la convention — *secundum naturam* et *secundum placitum* — mais celle-ci dérive de celle-là. L'étymologie d'Isidore n'a pas de fondement scientifique objectif. Il est fascinant d'y voir fonctionner son imaginaire; guidé par l'idée qu'il se fait de la chose, il cherche le lien avec le mot. Au détour de ses recherches, le Sévillan utilise des termes esthétiques. Il transmet au moyen âge les

<sup>42</sup> R. OURSEL, *Floraison de la sculpture romane, I. Les grandes découvertes*, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1973 (Introduction à la nuit des temps, 7), p. 79.

<sup>43</sup> J.M. CAAMAÑO, *En torno al concepto isidoriano de «venustas»*, in *Revista del Colegio mayor universitario de Santa Cruz de la Universidad de Valladolid*, 23, 1962-1963, p. 3. L'article sera cité *Venustas*.

<sup>44</sup> Il est symptomatique que les *Etymologies* soient aussi appelées *Origines*.

<sup>45</sup> J.M. CAAMAÑO, *Venustas*, p. 6: cite Montero Díaz; E. DE BRUYNE, *Etudes d'esthétique médiévale. I. De Boèce à Jean Scot Erigène*, Brugge, De Tempel, 1946 (Rijksuniversiteit te Gent. Werken uitgegeven door de Faculteit van de Wijsbegeerte en Letteren, 97) p. 74: le sophiste Prodicus. Le titre du livre sera abrégé: *Etudes*.

<sup>46</sup> *Etymologies*, 1, 7, 1.

principes de l'esthétique patristique et chrétienne, nous dit E. De Bruyne, mais fortement imprégnée de philosophie grecque et romaine. Mais qu'est donc la beauté? Les idées d'Isidore suivent trois thèmes: la beauté est la manifestation de ce qui convient à un être, la beauté c'est la parure, la beauté est lumière, éclat, couleur. Le premier thème est augustinien. Isidore distingue le beau et l'utile, c'est-à-dire le beau en soi et pour soi, «libre» et le beau ordonné à autre chose, le beau «adhérent»<sup>47</sup>. Dans la meilleure tradition grecque, il lie le beau et le bien. Le deuxième thème dégage le concept de *venustas* directement opératoire sur le terrain de l'esthétique des arts plastiques. En architecture, la *venustas* s'ajoute à la structure de l'édifice; en littérature, l'ornement, à la pensée et à l'expression. Il convient de pénétrer l'idée plus avant. Si Isidore et Augustin sont d'accord pour décerner à la musique une primauté absolue, ils divergent sur l'architecture. Augustin lui donne la préférence pour son caractère mathématique et musical où triomphent nombre, mesure et rythme. Le caractère rationnel et abstrait de la beauté architectonique, qui s'éloigne le plus de l'imitation de la nature, est dans la ligne des idées néo-platoniciennes transmises par Plotin. Par contre, Isidore ne semble pas épris de beauté architecturale. Lui qui disserte sur le sens des nombres n'y distingue aucune résonance mathématique et musicale. L'architecture, dans sa nudité, n'appartient pas au beau. L'architecture, comme les viscères du corps humain, est utile et nécessaire. Elle est *apte* à quelque chose qu'elle soit église, palais ou simple habitation.

Au livre 19 des *Etymologies*, en son chapitre 11 *De venustate*, il expose que la beauté est liée à l'ornement de l'édifice. Jusqu'ici, dit-il, nous avons parlé de parties de la construction, maintenant, nous allons parler de sa beauté et du décor. «*Venustas est quidquid illud ornamenti et decoris causa aedificiis additur (...)*» et d'énumérer le recouvrement des toits par des plaques dorées, le décor mural, etc... La beauté ne provient pas de l'équilibre des volumes, de leur répartition harmonieuse. Le décor est la quintessence de la beauté. Les idées d'Isidore nous indiquent qu'on ne comprendra l'architecture religieuse de son temps — ordonnée *ad aliud* — que si l'on replace les bâtiments dans leur subordination à la liturgie. C'est elle qui fonde la répartition spatiale, le développement des volumes, la position des absides, des nefs, etc... Le mouvement liturgique est déterminant et, malheureusement pour nos études, difficile à connaître. L'importance du décor est plus simple à saisir. Il n'apparaît pas superflu, plaqué, mais, intégré au projet architectural, il est porteur et expression de la beauté. Il ne sert pas l'architecture, il ne lui est pas utile, il est responsable de la beauté, il constitue la dimension esthétique de l'œuvre, en totale cohérence avec elle. J.M. Caamaño écrit que si les idées augustinienes nous apparaissent plus modernes, la pensée isidorienne et son concept de *venustas* a le mérite de refléter le goût de l'époque qui restera celui de

<sup>47</sup> Nous simplifions. Isidore établit une série de distinctions sur la base de la nécessité.

tout le haut moyen âge <sup>48</sup>. Le troisième thème isidorien va nous le montrer plus encore.

La beauté est lumière, donc éclat et couleur. L'examen des divers ornements énoncés par le Sévillan démontre un intérêt presque obsessionnel pour la couleur. Bois dorés, marbres, gemmes, métaux sont énumérés pour cette qualité. Mais qu'on ne s'y trompe pas, «*la couleur elle-même n'est autre chose que lumière et pureté*» <sup>49</sup>. Les descriptions du prélat ne sont que reflets, éclats, chatoiements. Les marbres striés de couleurs sont beaux par leur luminosité, leur blancheur opposée aux veines; les métaux le sont par l'éclat que leur donne la luminosité de l'air: «*aes, aeris a splendore aeris vocatum, sicut aurum et argentum... Aurum ab aura dictum, id est a splendore, quod repercusso aëre plus fulgeat. Naturale enim est ut metallorum splendor plus fulgeat luce alia percussus*» <sup>50</sup>; sans compter les gemmes qui irradient leur lumière colorée mise en valeur par les ors. Cette continuelle insistance sur la couleur ne doit donc pas nous abuser. Nous avons pris la précaution, lorsque nous opposons chromatisme et lumière, de bien définir le sens que nous donnons à ces concepts. Nulle part nous ne trouvons l'éloge des demi-tons, du rendu spatial en peinture mais au contraire partout une exaltation de la couleur en à-plat ou en jaillissement lumineux, le goût de l'effet optique, du contraste, des oppositions. La couleur n'est jamais qu'une qualité particulière de la lumière. J.M. Caamaño rappelle à juste titre que les définitions même de *pulcher* et *venustus* entretiennent un rapport étroit, dans l'étymologie isidorienne, avec la suavité et la couleur de la peau, avec les veines et la couleur du sang <sup>51</sup>. Dans la description des parties du corps humain, les cheveux que préfère le prélat sont les roux. Il ramène leur beauté à la lumière: «*la chevelure de feu dont les boucles rappellent les flammes ce qui semble un symbole du Saint-Esprit*» <sup>52</sup>. Isidore considère la qualité du teint, de la peau. L'aspect *superficiel* devient l'élément principal de la beauté. *Isidore est de son temps*. J.M. Caamaño le montre bien. Qu'il suffise de comparer le texte où Paul le Silencieux décrit, en 563, le chef-d'œuvre de la construction byzantine qu'est Sainte-Sophie. Pas un seul éloge pour l'architecture, rien sur le déploiement architectonique des volumes, tout est scintillement des ors, lumière éclatante, «*le soir tombant, l'église reflète sur les objets tant de lumière qu'on croirait en l'existence d'un soleil nocturne (...) le navigateur ne demande pas de phare meilleur, il lui suffit de regarder la lumière de l'église*» <sup>53</sup>. Le lyrisme en moins, Isidore exprime la même

<sup>48</sup> Les idées augustinienes sont en avance sur leur temps. J.M. CAAMAÑO, *Venustas*, pp. 6 et 7 les compare à la pensée hégélienne.

<sup>49</sup> E. DE BRUYNE, *Etudes*, p. 80.

<sup>50</sup> Id., pp. 79, n. 3 et 80.

<sup>51</sup> J.M. CAAMAÑO, *Venustas*, p. 7; E. DE BRUYNE, *Etudes*, p. 83: Isidore donne ainsi un fondement physiologique à la beauté.

<sup>52</sup> Id., p. 84.

<sup>53</sup> J.M. CAAMAÑO, *Venustas*, p. 7: en donne le texte complet en espagnol auquel nous empruntons les quelques lignes.

réalité. Plotin se profile. L'art doit se séparer de la nature, la perfectionner, la transcender. La beauté artistique est toujours imparfaite et complexe mais il est une beauté simple, la couleur, victoire de la lumière sur les ténèbres. Qu'y a-t-il de plus dans les frises taillées en biseau de Baños? Les arêtes de lumière font jaillir le motif de l'ombre profonde. Le phénomène n'est certes pas nouveau. Déjà dans la poésie de Prudence (348-405), la critique a mis en évidence le soin du poète à saisir la lumière éclatante. Dans les tableaux du Paradis qu'il nous a laissés, riches de souvenirs classiques et de poésie alexandrine, cet esprit raffiné, au carrefour des idéologies et des esthétiques, s'attache à rendre sensibles les valeurs lumineuses bien plus que les couleurs <sup>54</sup>.

Sans aborder explicitement la sculpture, Isidore n'est pas muet sur la forme. Il justifie l'esthétique des reliefs de la Nave (Zamora) ou de Quintanilla (Burgos). Les propos sur la peinture sont sans ambiguïté. Les arts figurés doivent se séparer de la nature. La peinture est l'image d'une chose qui, une fois vue, conduit l'esprit à *se souvenir* et l'image est une *fiction*, non la vérité. Isidore nous fournit en même temps une justification du rôle de l'image et de son éloignement du naturalisme. Le Sévillan ne parle pas de copier ou d'imiter la réalité, il parle de représenter une figure <sup>55</sup>. Il distingue ainsi habilement forme et contenu. Il n'y a pas réalité vraie, mais image de la réalité, réalité feinte. L'art peut être mensonge. La manière d'insister sur le pouvoir d'évocation et la volonté d'éviter la tromperie peuvent nous aider à saisir les fondements spirituels du processus de stylisation et d'ouverture sur la représentation symbolique. A prétendre augmenter la réalité, on apporte le mensonge. La ligne et la couleur peuvent y contribuer. Isidore privilégie donc les figures qui rappellent (ou appellent) les choses sans s'attarder sur les contours palpables de leur matérialité. Le plan qui annule l'espace, l'ordonnance des représentations, non en fonction de la relation spatiale naturaliste mais selon la hiérarchie et la clarté du sens, rencontrent ses vœux.

\*  
\* \*

Voyons maintenant l'enseignement qu'on peut tirer de l'œuvre d'Isidore dans son style et dans sa mécanique interne.

La beauté du style repose sur un élément privilégié: l'*ornatus*. Isidore, dans cet esprit, émaille le texte d'hellénismes. Comme tous ses compa-

<sup>54</sup> J. FONTAINE, *Trois variations de Prudence sur le thème du paradis*, in *Forschungen zur Römischen Literatur, Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Büchner*. Herausgegeben von Walter Wimmel, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1970, pp. 103 et n. 21, 109-111: netteté graphique, art de la pointe sèche.

<sup>55</sup> E. DE BRUYNE, *Etudes*, p. 81: chez Isidore le mot «figure» recouvre un sens précis: *figura est artis, forma naturae*, la figure, production artistique, se distingue de la nature.

triotés les plus lettrés, il ne connaissait que peu le grec <sup>56</sup>. On peut considérer ces emplois comme l'insertion, dans le fond latin, de gemmes de couleurs exotiques. La démarche s'inscrit dans le phénomène plus vaste du byzantinisme de l'art visigothique, de « caractère à tout prendre assez extérieur » <sup>57</sup>. « Si dans cet art, des orientalismes se décèlent jusque dans les structures, ils se trouvent déjà depuis longtemps intégrés au langage artistique de l'Antiquité romaine tardive, comme certains hellénismes à la langue latine la plus ancienne. Sur ce fond traditionnel vient s'appuyer, aux murs des églises ou dans l'orfèvrerie, un décor d'hellénismes récents: tels aussi les hellénismes dans la langue et même l'érudition étymologique d'Isidore (...) » <sup>58</sup>.

Si l'on pénètre l'œuvre plus avant, nous retrouvons les tensions déjà perçues dans notre examen du décor. Le tissu du texte se tend, travaillé par des lignes de force qui convergent vers deux pôles. Un atticisme chrétien, marqué au coin de la spiritualité monastique, régit le style parfois sévère, « transparent à la nudité des idées ou des faits, comme dans la Règle monastique, ou les meilleures pages des traités didactiques » <sup>59</sup>. La pierre nue, la rectitude du bel appareil s'imposent à nos regards dans leur évidente clarté. Mais le nom d'Isidore reste attaché à une autre forme, celle du « style synonymique » que le moyen âge retiendra comme « style isidorien ». L'écrivain développe, en séries illimitées, les variations sur une idée, modulant l'expression en de savantes reprises, en de précieux détours sans jamais se lasser tel le décor des frises ou celui des pilastres. Le siècle développera ce style décoratif qui se charge parfois d'outrance, qui recherche l'effet mais ne perdra jamais la distinction et la préciosité. Tels sont les grands écrivains tolédans Eugène, Ildefonse qui semblent se pencher sur les ornements en tapis qui couvrent les surfaces des colonnes et des plaques. L'expression littéraire ou plastique nous révèle la même cohérence. A Baños (Palencia), la rectitude de la pierre s'illustre dans la raideur du style de la dédicace royale <sup>60</sup> qu'encadrent quatre modillons vibrants tandis que les frises jouent de leur répétition infinie, mêlant la diversité habile de deux modules différents et l'inlassable reprise du même motif <sup>61</sup> (fig. 11). Comment ne pas voir la même distinction, la même élégance dans la répétition sans fin du lapidaire et dans la synonymie

<sup>56</sup> J. FONTAINE, *Préroman*, pp. 121-122.

<sup>57</sup> Id., p. 122.

<sup>58</sup> Id., p. 121.

<sup>59</sup> Id., p. 122.

<sup>60</sup> « Précurseur du Seigneur, ô martyr Jean-Baptiste, garde en ta possession ce séjour bâti à titre d'éternelle offrande, que je t'ai pieusement, moi le roi Récesvinthe, par dévotion personnelle à ton nom, consacré en toute propriété, la treizième année qui suivit ma glorieuse association à la royauté, l'an six cent quatre-vingt-dix-neuf de l'ère (hispanique) », in J. FONTAINE, *Préroman*, pp. 174-175.

<sup>61</sup> Il existe deux modules du thème des cercles sécants. Exemple du grand: les impostes; exemple du petit: nef centrale.

savante de l'artisan des lettres. Que le même écrivain se réclame de deux tendances différentes n'est qu'un paradoxe apparent. L'idéal attique implique le parler clair mais aussi une langue agréable: «*suaviter dicere*». La notion déjà citée de *aptum* implique l'adaptation du discours au sujet et à l'auditoire. Lorsqu'on parle de Dieu ou du salut de l'humanité, le style doit être empreint de grandeur; de simplicité lorsqu'on enseigne; de mondanité précieuse, de raffinement savant lorsqu'on adresse au prince une œuvre de commande. Mais à y regarder de plus près, n'est-ce pas la même adaptation du style au sujet que l'on observe déjà dans les œuvres d'art plastique de la basse antiquité et par la suite à Byzance? Pour ne prendre qu'un exemple sur le sol espagnol, n'est-ce pas ce que nous enseigne le *missorium* de Théodose? La juxtaposition de deux styles appropriés dans une même œuvre, de deux langages différents pour parler de l'empereur ou pour peindre une scène bucolique emplie de souvenirs hellénistiques? Comment dès lors ne pas revenir à la structure du *De Natura rerum* d'Isidore? Dans le traité se rencontre, particulièrement visible, la volonté d'adapter le style au sujet. Le style clair dans l'exposé scientifique — et la phrase répond aux exigences de concision et d'expressivité — se partage l'espace du discours avec le grand style qu'appellent les sujets sacrés. Est-il excessif d'y voir la recherche d'un effet de contraste parfois violent, d'une rupture bienvenue dans la surface formelle? «*On a remarqué qu'une telle alternance entre un style instrumental et un style décoratif se retrouve jusque dans la rédaction des actes conciliaires. Dans cette exaspération d'une variation entre la nudité et l'ornement, l'ascétisme et la mondanité, le dépouillement vers Dieu et le «luxu pour Dieu», on ne peut s'empêcher de voir comme un reflet esthétique — dans l'art d'écrire comme dans celui de bâtir et de sculpter — des contradictions internes d'une église partagée entre l'évangélisme monastique et le triomphalisme hiérarchique: contradiction ressentie avec d'autant plus d'acuité par des écrivains qui sont devenus le plus souvent de puissants seigneurs ecclésiastiques, mais après être sortis, de gré ou de force, de leurs monastères*»<sup>62</sup>. Cette citation s'inscrit dans une perspective qui n'est pas la nôtre. Là où l'auteur sent contradiction interne et déchirement, nous percevons unité et cohérence d'une synthèse qui joue de deux principes liés dialectiquement. La spécificité esthétique de l'époque ne peut s'expliquer par une réduction de type sociologique d'autant plus discutable qu'elle s'appuie sur des éléments de conscience individuelle. Le malaise intellectuel d'un moine contraint à assumer la puissance ecclésiastique n'est nullement déterminant quant aux fondements des principes esthétiques. L'histoire démontre d'ailleurs que les scrupules n'étaient guère repercutés au niveau de la vie d'une Eglise parfaitement installée dans la sphère du pouvoir.

On ne peut abandonner l'examen stylistique d'Isidore — et à travers lui de l'époque — sans souligner l'importance expressive des recherches

<sup>62</sup> J. FONTAINE, *Préroman*, p. 122.

euphoniques dans la phrase. Les *sonitus* du style synonymique envahissent littéralement la période. L'artisan dédie toute son attention à la beauté formelle. Le rythme déroule le rinceau ondulant des mots; les sons voisins jaillissent par delà les syllabes mortes, comme les arêtes de lumière du décor. L'effet produit par les allitérations est voisin de la succession de points de haute lumière sur une surface que marque l'ombre profonde. Sans développer plus avant les rapports de l'esthétique du décor avec celle qui se dégage des textes liturgiques, nous voudrions toutefois citer un passage de la liturgie pascale précisément dédié à la lumière puisqu'il s'agit de la *Benedictio lucernæ in sacrario*<sup>63</sup>. En écoutant la grande voix de la liturgie animer les pierres, nous y trouverons peut-être la voie d'une compréhension plus intime. Ce n'est pas un hasard si la lumière tient un rôle central dans l'année liturgique dont le pôle est la veillée pascale. Les exemples de ce type sont nombreux. Imaginons l'effet de ces prières lorsque, contrairement à celle citée, elles déroulent leur prosodie aux oreilles du peuple. C'est du jeu sonore qu'il faut tenir compte pour juger l'effet produit sur une population inculte à qui échappent les finesses de la pensée la plus cultivée du moment. La même exaltation de la lumière se retrouve lorsqu'on analyse *la mise en scène* de la liturgie pascale.

#### BENEDICTIO LUCERNÆ IN SACRARIO

*Exaudi nos, lumen indeficiens, domine Deus noster, unci luminis lumen, fons luminis, lumen auctor luminum, que creasti et inluminasti; lumen angelorum tuorum, sedium dominationum, principatum, potestatum et omnium intelligibilium, quae creasti; lumen sanctorum tuorum, sint lucernae tuae animae nostrae; accedant ad te, et inluminentur abs te; luceant veritate, ardeant caritate, luceant et non tenebrescant, ardeant et non cinerescant. Benedic hoc lumen, o lumen, quia et hoc, quod portamus in manibus, tu creasti, tu donasti. Et sicut nos per haec lumina, que accendimus, de hoc loco expellimus noctem, sic et tu expelle tenebras de cordibus nostris. Simus domus tua lucens de te, lucens in te; sine defectu luceamus, et te semper colamus; in te accendamus, et non extinguamur.*

Exauce-nous, Seigneur notre Dieu, toi qui es la lumière inextinguible, la lumière de l'unique lumière, la lumière source de toute lumière, l'auteur rutilant de toute création et de toute illumination, la lumière des anges et des saints. Puissent nos âmes être tes flambeaux! Qu'elles s'approchent de toi et qu'elles rayonnent par toi! Qu'elles soient resplendissantes de vérité et rutilantes de charité! Qu'elles luisent sans cesse et ne s'obscurcissent jamais! Qu'elles éclairent toujours et ne se consomment point! Bénis, ô Lumière, cette flamme que nous portons dans nos mains, flamme qui est ta créature et le don que tu nous as fait. Et, de même que les flambeaux que nous allons allumer à cette lampe dissiperont la nuit, de même, par ta lumière, chasse les ténèbres de nos cœurs. Puissent-ils être pour toi les brillantes répliques de ta propre lumière! Puisseons-nous toujours nous-mêmes rayonner sans défaillance, t'adorer sans cesse, brûler de ta lumière et ne jamais nous éteindre!

<sup>63</sup> R. AMIET, *La liturgie dans le diocèse d'Elne du VI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle. Première partie: la liturgie wisigothique*, in *Cahiers Saint-Michel de Cuxa*, 1978, 9, p. 81.

Les similitudes «plastiques» du discours et du décor paraissent évidentes. Il faut souligner que nous sommes ici aussi en présence d'une tension dialectique entre la prolifération verbale — caractéristique première de la liturgie visigothique — et la rigueur organisée et rationnelle du développement liturgique. L'articulation claire de son cours et de sa respiration intime, dans une mise en scène précise, contrôle et limite le mouvement interne de l'expansion verbale, de la même manière que l'architecture limite et donne son sens au décor.

Un dernier parallèle va nous retenir. Il sera basé sur le concept de remploi. Cette affinité entre la culture isidorienne et la pratique utilisée dans la construction telle que nous la révèle l'archéologie, apparaît aux yeux de J. Fontaine comme la plus immédiate. La démarche est commune aux architectes visigothiques qui utilisèrent les éléments des monuments antiques et au Sévillan qui rassembla les extraits des auteurs anciens, profanes ou sacrés, dans ses minutieuses compilations. «*Des deux côtés, la démarche suit les mêmes cheminements, pour atteindre des fins analogues: pèlerinage aux sources antiques encore accessibles, choix et adaptation des fragments recueillis, intégration de ces éléments antiques en des ensembles nouveaux — dans l'ordre de la composition comme de ses intentions*»<sup>64</sup>. Continuité et nouveauté. Les exemples abondent. Reprenons celui de Baños. Un remploi de chapiteau romain à l'entrée de l'abside propose son modèle. Il sera répété, avec un sens quasi musical de la variation tout au long des nefs sur les colonnes qui scandent l'espace. Sur la façade elle-même, en haut et à droite de l'arc d'entrée, on relève la réutilisation de deux pierres, coquille et feuille d'acanthé, «*à un endroit où les maîtres d'œuvre romans aimeront à remployer des pierres sculptées antérieures à un nouvel édifice*»<sup>65</sup>. Cette mode du remploi ne révèle pas seulement la volonté d'enchâsser, dans un nouvel ensemble, les trésors recueillis mais aussi le souci de fonder ses racines tout autant que celui de transmettre des modèles. Il y a d'autres exigences dans les préoccupations d'Isidore que le seul désir de perpétuer les débris du savoir antique. La tentation de réduire son œuvre à cet aspect a trop souvent prévalu. Le remploi est plus réellement le fondement d'une perspective nouvelle qu'il aide à mieux percevoir révélant, par sa seule présence, le chemin parcouru<sup>66</sup>.

<sup>64</sup> J. FONTAINE, *Préroman*, p. 121.

<sup>65</sup> Id., p. 176.

<sup>66</sup> Je remercie vivement Madame C. PERIER D'IETEREN et Monsieur G. RAEPSAET pour leur lecture attentive du manuscrit, la pertinence de leurs conseils et la justesse des modifications qu'ils m'ont suggérées. Qu'ils soient assurés de ma reconnaissance.

ABRÉVIATIONS

AEArq

ANRW

R. BIANCHI BANDINELLI, *La fin de l'art antique*

E. CAMPS CAZORLA, *HE 3*

CRAI

DACL

W. DEONNA, *Du miracle grec*

P. DE PALOL, *Arq. 1967*

P. DE PALOL, *Arqueología cristiana*

P. DE PALOL, *Regard*

*Etymologies*

J. FONTAINE, *Iconographie et spiritualité*

J. FONTAINE, *Préroman*

M. GÓMEZ MORENO, *Prémices*

A. GRABAR, *Sources juives*

*Archivo Español de Arqueología.*

*Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*

R. BIANCHI BANDINELLI, *Rome. La fin de l'art antique*, Paris, Gallimard, 1970 (L'univers des formes).

E. CAMPS CAZORLA, *El arte hispanovisigodo*, in *Historia de España*, dirigida por R. MENÉNDEZ PIDAL, 3, *España visigoda (414-711 de J.C.)*, Madrid, Espasa Calpe, 1980<sup>4</sup>, pp. 491-666.

*Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.*

*Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, sous la direction de F. CABROL, Paris, Letouzey et Ané, 1907.

W. DEONNA, *Du miracle grec au miracle chrétien. Classiques et primitivistes dans l'art*, Bâle, Les Editions Birkhaeuser, 1945.

P. DE PALOL, *Arqueología cristiana hispánica de tiempos romanos y visigodos. Ensayo de síntesis monumental y bibliográfica*, in *Rivista di Archeologia cristiana*, 43, 1967, pp. 177-232.

P. DE PALOL, *Arqueología cristiana de la España romana. Siglos IV-VI*, Madrid-Valladolid, Consejo superior de Investigaciones científicas. Instituto Enrique Flórez, 1967 (España cristiana. Serie monográfica. Monumentos, 1).

P. DE PALOL, *Regard sur l'art wisigoth*, Paris, Société française du Livre, 1979.

ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*. Edición bilingüe, I (libros I-X). Texto latino, versión española y notas por J. OROZ RETA y M.A. MARCOS CASQUERO. Introducción general por M. DÍAZ y DÍAZ, Madrid, La Editorial católica, 1982 (Biblioteca de autores cristianos, 433).

J. FONTAINE, *Iconographie et spiritualité dans la sculpture chrétienne d'Espagne du IV<sup>e</sup> au VII<sup>e</sup> siècle*, in *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, 50, 1974, pp. 285-318.

J. FONTAINE, *L'art préroman hispanique*, 1, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1973 (La nuit des temps, 38).

M. GÓMEZ MORENO, *Prémices de l'art chrétien espagnol*, in *Information d'Histoire de l'Art*, 9, 1964, pp. 185-211.

A. GRABAR, *Recherches sur les sources juives de l'art paléochrétien*, in A. GRABAR, *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, 2, Paris, Collège de France, 1968, pp. 741-794.

J. PIJOÁN, *SA* 8

H. SCHLUNK, *AHisp.* 2

H. SCHLUNK, *El arte decorativo*

J. PIJOÁN, *Summa Artis. Historia general del Arte.* 8, *Arte Bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000*, Madrid, Espasa Calpe, 1979<sup>7</sup>.

H. SCHLUNK, *Arte visigodo. Arte asturiano*, in *Ars Hispaniae*, 2, Madrid, Editorial Plus. Ultra, 1947, pp. 225-416.

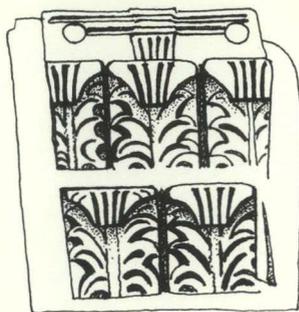
H. SCHLUNK, *El arte decorativo visigodo*, in *Boletín bibliográfico*, 3, 1944, pp. 14-35.

#### ORIGINE DES ILLUSTRATIONS

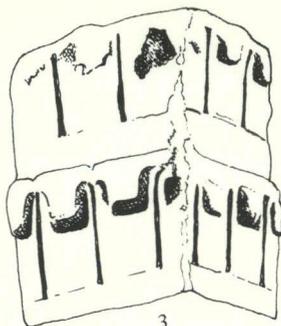
Figg. 1 à 4 : dessins Ch. FOCCROULLE d'après J. FONTAINE, *Préroman*, pl. 31, 33, 38, 39.

Figg. 5 et 6 : H. SCHLUNK, Th. HAUSCHILD, *Hispania antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 1978, pl. 95, 132a.

Figg. 7 à 11: photos J.-M. Hoppe.



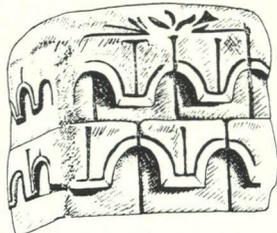
1.



3.

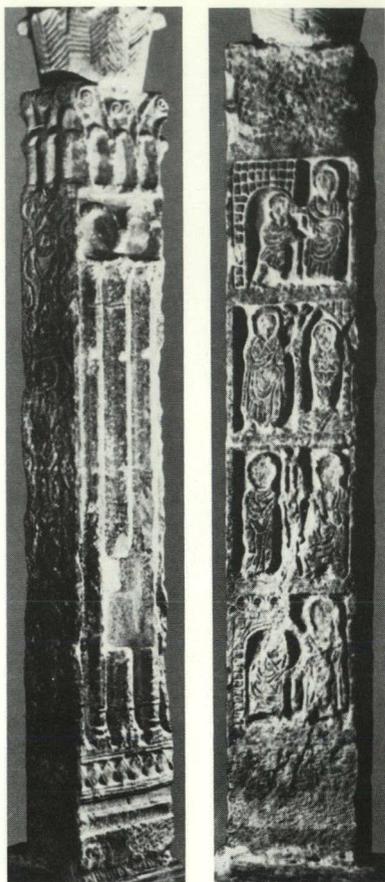


2.



4.

1. Chapiteau d'un pilastre d'entrée de l'Alcazaba. Mérida (Badajoz).
2. Chapiteau du pilastre de la galerie d'accès à l'algabe. Mérida (Badajoz).
3. Chapiteau d'un pilastre de l'Alcazaba. Badajoz. (M.A.P. de Badajoz).
4. Chapiteau d'un pilastre. Almendral. (M.A.P. de Badajoz).
5. Pilastre avec les scènes de la vie du Christ. Eglise de San Salvador. Tolède.
6. Imposte (1<sup>er</sup> atelier) et chapiteau S. de l'arc triomphal. San Pedro de la Nave (Zamora).



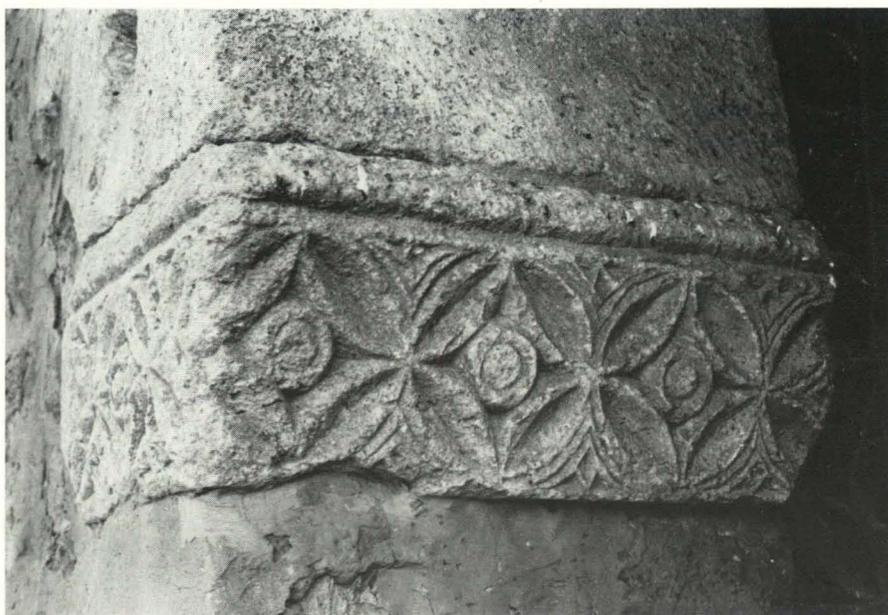
5.

6.





7. Frise de la nef. San Juan de Baños (Palencia).



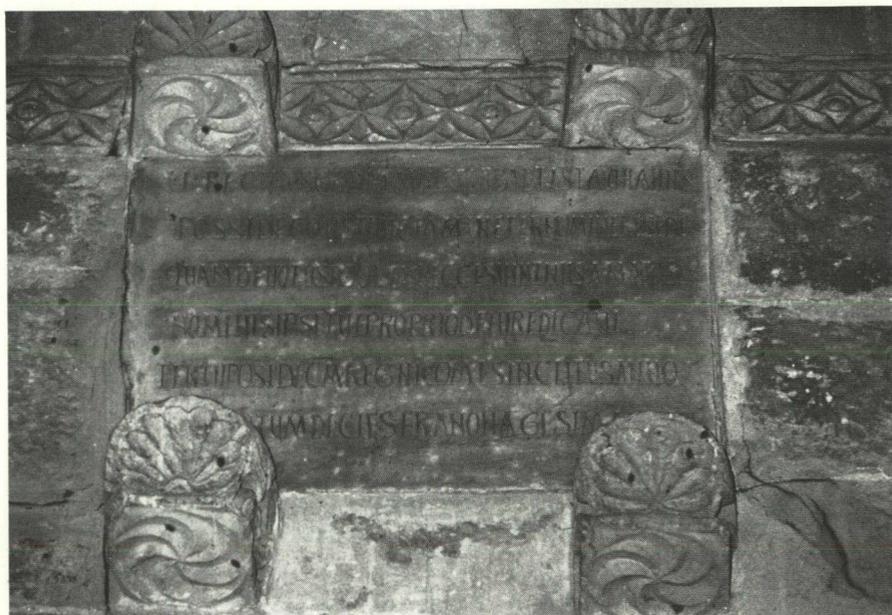
8. Imposte N.O. de l'entrée. San Juan de Baños (Palencia).



9. San Juan de Baños (Palencia).



10. San Juan de Baños (Palencia).



11. Dédicace royale de 661 au-dessus de l'arc triomphal. San Juan de Baños (Palencia).

## LA DÉCORATION DU FRONTON DE L'ÉGLISE SAINT-JACQUES-SUR-COUDENBERG À BRUXELLES

JUDITH OGONOVSKY

Si la place Royale à Bruxelles fait l'objet de commentaires nombreux dans nos ouvrages d'histoire de l'art, le «travail d'embellissement» que le peintre Portaels y a réalisé en 1850-1851 est plus généralement passé sous silence. La décoration du fronton de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg constitue pourtant un épisode intéressant dans l'histoire de la renaissance de la peinture murale en Belgique au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ce domaine où les commandes ont été nombreuses, il s'agit en effet de la première œuvre qui ait été inaugurée et de l'unique tentative exécutée en plein air. Ce premier essai illustre également une étape peu connue dans la carrière de Portaels: celle de peintre muraliste.

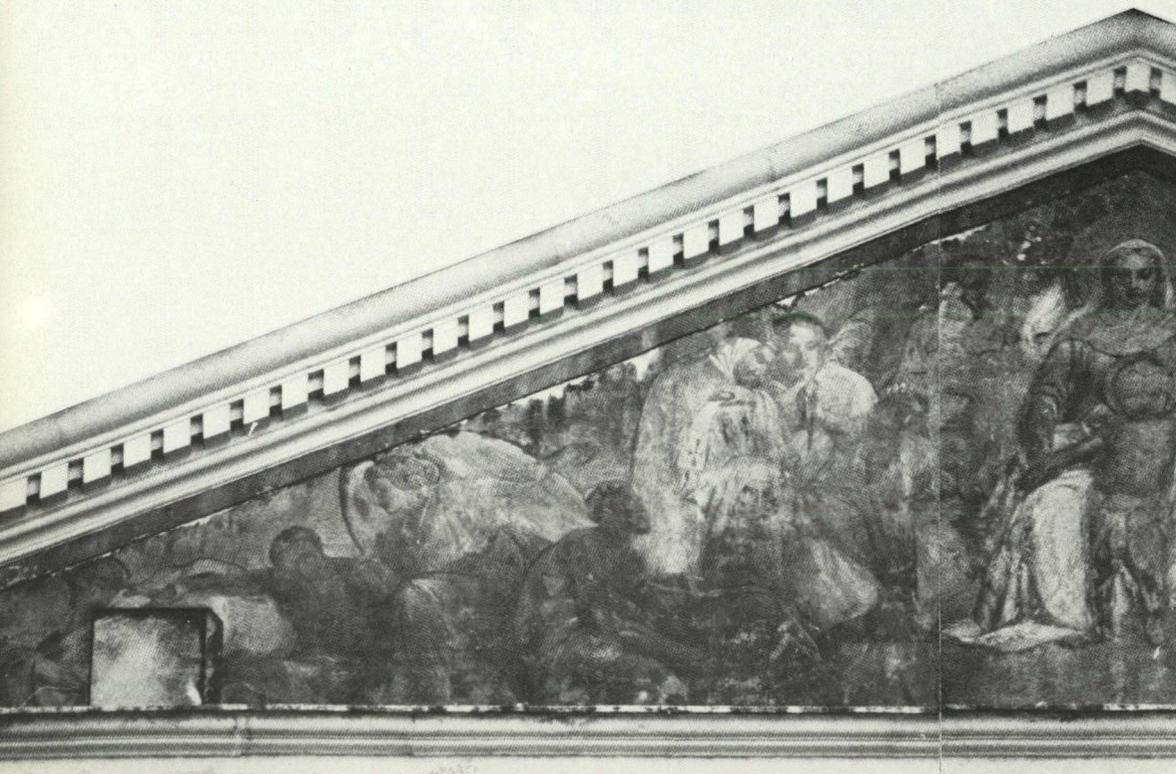
Souvent pratiquée chez nous jusqu'à l'époque baroque, la peinture murale y avait été depuis lors quelque peu négligée, au point que la plupart de nos artistes en avaient oublié jusqu'aux procédés. Cependant, dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, un renouveau se manifeste. Loin d'être spécifique à la Belgique, ce regain d'intérêt s'inscrit dans un vaste courant européen et accuse même un certain retard par rapport aux deux pays de référence: l'Allemagne et la France. Une tentative de réhabilitation va se développer et trouver rapidement un appui décisif auprès de nos autorités. Soucieuse de justifier son ascension et son arrivée au pouvoir, la bourgeoisie encore mal assurée de ses bases politiques s'efforce en effet de stimuler tout ce qui est susceptible d'affermir la conscience nationale; elle encourage donc la peinture d'histoire et cherche à relancer l'art religieux. Réduite ainsi à illustrer une sélection d'événements glorieux destinés à légitimer le temps présent, la peinture murale se maintiendra comme auxiliaire de la peinture d'histoire jusqu'à l'époque de la première guerre mondiale.

Si Guffens et son ami Swerts peuvent être considérés comme les principaux propagateurs de ce renouveau, Van Eycken et Portaels en sont les



Fig. 1. Eglise Saint-Jacques-sur-Coudenberg, Place Royale, Bruxelles.

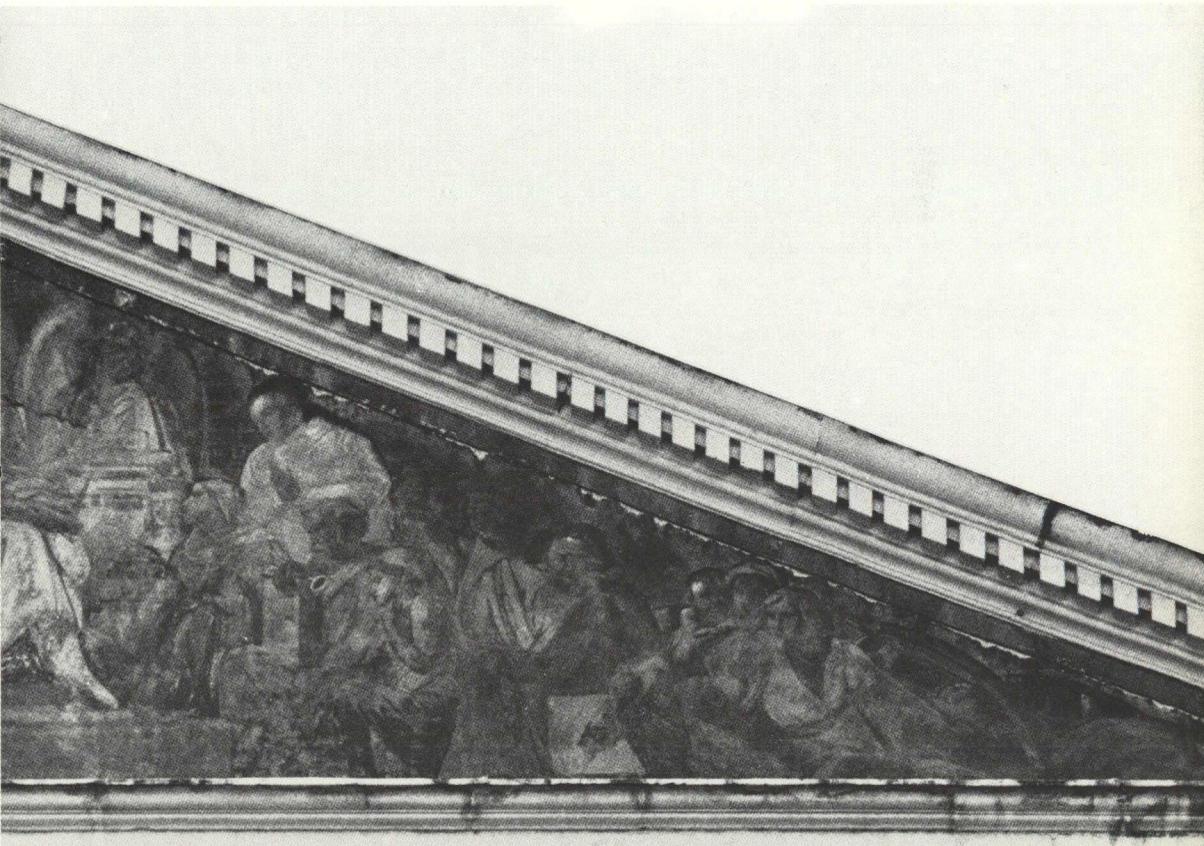
Fig. 2. Même église. Détail du fronton. Photos Ogonovszky



initiateurs. En tant que peintre muraliste, Portaels est le seul parmi ces quatre artistes à n'avoir fait l'objet jusqu'à présent d'aucune étude approfondie ni même d'un état de la question.

Portaels apparaît comme une des figures de proue de la peinture belge du XIX<sup>e</sup> siècle. Cependant les études consacrées à cet artiste ont trop souvent tendance à privilégier deux aspects de sa carrière : le rôle prépondérant qu'il a joué en tant que professeur dans son atelier libre et à l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles et la place capitale qu'il a occupée au sein de la peinture orientalisante belge. Ce genre n'a-t-il pas en effet trouvé en lui son principal représentant ?

Il est intéressant de cerner les circonstances de ce choix artistique. Au sortir de sa formation académique en 1842, une voie toute tracée, prometteuse de commandes et d'honneurs, s'offre à Portaels : celle de la peinture d'histoire qui, pleinement soutenue par les autorités, connaît alors une période de consécration. En effet, en assurant à Louis Gallait, l'auteur de *l'Abdication de Charles-Quint*, une solide réputation ainsi que de nombreuses commandes à l'étranger, le Salon de Paris de 1841 marque la reconnaissance au niveau européen de la tendance officielle de l'art belge. A cette époque, Portaels se trouve précisément dans la capitale française. Il ne manque certes pas d'aller saluer l'œuvre de son compatriote, mais le triomphe remporté par ce dernier ne l'incite guère à aller grossir les rangs déjà si encombrés de la peinture d'histoire.



En revanche, Portaels participe avec enthousiasme à l'engouement qui s'empare de plusieurs artistes français pour le monde turco-arabe, rendu accessible depuis la prise d'Alger en 1830. Ses œuvres orientalisantes connaissent rapidement un grand retentissement dans les Salons belges. Leur nouveauté résidant moins dans le choix des sujets — déjà rendus familiers par des artistes tels que J. Jacobs ou F. Mols —, que dans la manière de les traiter: tout en conservant un métier traditionnel, Portaels y dévoile un Orient de pacotille qui, fortement teinté d'un romantisme de bon aloi, satisfait aux fantasmes de son public.

La reconnaissance officielle ne se fait pas longtemps attendre. Dès son retour d'Orient et à la suite du succès remporté au Salon de Gand en 1847, Portaels est sollicité pour occuper provisoirement la place de directeur à l'Académie de Gand. Ainsi, alors qu'il n'a pas encore trente ans, notre peintre peut se considérer comme un artiste arrivé. Mais la routine le guette; de plus, rien ne lui permet d'espérer une nomination définitive à l'Académie<sup>1</sup>. Face à cette situation qui s'enlise, Portaels quitte Gand pour Bruxelles, où il épouse en 1849 la fille de son ancien maître Navez. Tout en continuant à fournir des œuvres orientalisantes — les nombreux croquis ramenés de ses lointains voyages constituent pour lui une source inépuisable —, il cherche à imprimer une nouvelle orientation à son art.

Or, à cette époque, se manifestent en Belgique les premières tentatives en vue de relancer la peinture murale. Elles trouvent toutes un accueil favorable auprès du Ministre de l'Intérieur, Charles Rogier, particulièrement sensible à cette forme d'expression artistique depuis son séjour en Bavière. En effet, impressionné en 1842 par la vue de Munich, transformée en quelques années en un haut lieu artistique grâce à la volonté du monarque-mécène Louis I<sup>er</sup> de Bavière, Rogier désirait depuis lors voir notre jeune gouvernement adopter face aux Beaux-Arts la même attitude éclairée. Aussi, dès que Van Eycken revient d'Allemagne — où il a étudié auprès des Nazaréens la technique du *Wasserglas*<sup>2</sup> —, Rogier le charge en 1850 de la première commande officielle: la décoration intérieure de la chapelle de la Sainte-Trinité dans l'église Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles<sup>3</sup>.

Au cours de ses voyages d'études en France (1841) et en Italie (Prix de Rome en 1842), Portaels a lui aussi eu l'occasion de voir plusieurs travaux de décoration terminés ou en cours d'exécution, notamment au

<sup>1</sup> F. DESMET, *175<sup>e</sup> anniversaire de l'Académie Royale des Beaux Arts de la Ville de Gand*, dans *Gand artistique*, déc. 1926, n° 12, pp. 257-258.

<sup>2</sup> *Wasserglas* signifie silicate de potasse ou verre soluble. Le silicate de potasse qui intervient dans la préparation de l'enduit, est également utilisé pour fixer les couleurs après séchage complet de celles-ci. Employé principalement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, ce procédé permet à l'artiste de faire toutes les retouches voulues, vu que, contrairement à la technique de la fresque, il travaille sur un enduit sec.

<sup>3</sup> P. LOZE, *Van Eycken JB*, dans *Trésors d'art des églises de Bruxelles*, Bruxelles, Eglise de Notre-Dame de la Chapelle, 1979, pp. 216-218.

Louvre, l'*Apothéose d'Homère* de Ingres (1827) ou, à Rome, la décoration de la Casa Bartholdy au Palais Massimi réalisée par les Nazaréens. De plus, n'a-t-il pas été à Paris l'élève de Delaroche qui, tout en s'occupant de peinture orientalisante, était à l'époque chargé de la décoration de l'Hémicycle de l'École des Beaux-Arts (1836-1841)? Aussi sa réaction ne se fait-elle pas attendre. Dès 1850, il soumet son projet à Rogier, alors en pourparlers avec Van Eycken. L'idée de décorer d'une peinture murale le fronton de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg recueille immédiatement l'adhésion du Ministre: «Mon attention vient d'être appelé (sic) sur un travail qui me paraît d'autant plus intéressant qu'exécuté cette fois en plein air, il contribuerait incontestablement à la décoration de l'une des places publiques les plus élégantes de la capitale et servirait de spécimen à l'application de ce genre de peinture à un point de vue tout à fait nouveau»<sup>4</sup>. L'idée de mettre en valeur par une polychromie un élément de cet ensemble harmonieux et homogène qu'offre la place Royale était pour le moins saugrenue; elle témoigne en tout cas du peu de compréhension de Rogier, mais aussi de ses contemporains, pour l'esthétique du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup>.

Les différentes étapes de cette «première» belge sont bien connues. En les étudiant, on ne peut manquer d'être frappé par la rapidité avec laquelle toute cette affaire a été menée. En effet, en moins d'un an, le projet est adopté par le Ministre de l'Intérieur et la commande approuvée par Arrêté royal du 26 février 1851<sup>6</sup>, les travaux sont terminés et l'œuvre est inaugurée peu après les Fêtes de Septembre.

Dès novembre 1850, Portaels soumet son esquisse «qui, écrit Rogier, m'a paru remarquable»<sup>7</sup>. Ailleurs, ce dernier poursuit: «le prix que vous me fixez [10.000 francs] me paraît raisonnable<sup>8</sup> et, confiant dans votre talent, mon intention est de vous charger de l'exécution de cette œuvre (...). Je vous engage donc à commencer immédiatement les études et les dessins des cartons». Peu désireux de faire appel à la participation financière de la Ville et de la Fabrique, Rogier précise: «Je suis d'avis comme il s'agit d'un premier essai, de ne pas le compliquer en dem(anda)nt l'inter-

<sup>4</sup> Les archives consultées relatives à cette commande sont conservées aux Archives Générales du Royaume à Bruxelles (Beaux-Arts 1957 / dossier 405). Ch. ROGIER, *Brouillon manuscrit paraphé, d'une page, d'une lettre au Gouverneur de la Province de Brabant*, Bruxelles, 30.12.1850.

<sup>5</sup> Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, plusieurs édifices religieux — témoins d'un passé devenu national — furent dégagés de leurs abords immédiats. Vu son intégration au sein de la place Royale, l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg n'a pu être isolée. Elle fut néanmoins mise en évidence à la suite de différents travaux réalisés uniquement dans la partie supérieure de sa façade.

<sup>6</sup> *Le Moniteur belge. Journal officiel*, 7.03.1851, n° 66, p. 558.

<sup>7</sup> Voir note 4.

<sup>8</sup> Le prix avancé par Portaels est probablement intentionnellement identique à celui fixé par Van Eycken. Désireux d'obtenir cette commande, Portaels n'a peut-être pas osé prendre le risque de proposer une somme plus élevée, de peur de voir sa demande refusée pour des raisons financières.

vention de l'adm(inistrati)on communale — d'aller vite — et conserver toute notre liberté»<sup>9</sup>. Pressé par son enthousiasme, Rogier est même prêt à créer un précédent pour les finances de l'Etat. Néanmoins, comme cette commande s'intègre dans les différents travaux d'embellissement entrepris à la même époque à la façade de l'église (reconstruction du clocher, exécution et placement de cinq statues), le Conseil communal de la Ville de Bruxelles décide, au cours de sa séance du 18 janvier 1851, d'allouer à ce projet une somme de deux mille francs<sup>10</sup>. Muni de l'accord de la Fabrique, le Ministre annote au bas d'une lettre datée du 5 février: «On peut charger définitivement Mr Portaels de l'exécution de ce travail sous la surveillance de la Cn Ry des Mns»<sup>11</sup>.

Prévenu de la bonne nouvelle le 24 février 1851, Portaels se met véritablement à l'œuvre et on n'entend plus parler de lui jusqu'en juin de la même année. Il écrit alors au Ministre pour le mettre au courant de l'avancement des travaux et pour lui demander une faveur qui lui sera rapidement accordée: «J'ai l'honneur de pouvoir vous annoncer que dans huit jours, je pourrai commencer les peintures au fronton de l'Eglise de Caubergh (sic) (...). Il me reste encore quelques parties du Carton à terminer, puis le trait à faire de la grandeur du Fronton. C'est à cet effet, Monsieur le Ministre que j'ose vous demander la permission de faire ce travail dans le temple des Augustins»<sup>12</sup>.

Dès le début septembre, la presse annonce la fin imminente des travaux: «M. Portaels aura terminé (...) pour les Fêtes de Septembre. L'artiste a dû ces jours derniers enlever l'échafaudage et se rendre à cinq heures du matin sur place, où, accompagné de quelques amis, il a pu juger de l'effet de son travail»<sup>13</sup>. «La loge en planches (...) établie depuis un an» est enlevée vers le 20 septembre et, en attendant le jour de l'inauguration, une simple toile masque le travail<sup>14</sup>.

Le moment de l'inauguration est enfin arrivé. La cérémonie qui aurait en même temps marqué la reconnaissance au niveau national de cette forme d'art monumental avait été fixée au 24 septembre 1851, c'est-à-dire à l'époque des Fêtes organisées en vue de célébrer le 22<sup>e</sup> anniversaire des Journées de Septembre. Or, sans aucune explication, la date est reculée et l'événement, revêtant pourtant une importance indiscutable, ne fait l'objet d'aucune manifestation. Cette situation fort étrange — n'a-t-on pas

<sup>9</sup> Ch. ROGIER, *Brouillon manuscrit paraphé, de deux pages, d'une lettre à Portaels*, Bruxelles, 13.01.1851 - Bruxelles, AGR, BA/1957/405.

<sup>10</sup> *Ville de Bruxelles. Bulletin communal. Année 1851. 1<sup>er</sup> semestre*, Bruxelles, nd, pp. 34-35.

<sup>11</sup> Le Gouverneur de la Province de Brabant, *Lettre manuscrite signée, d'une page, à Rogier*, Bruxelles, 7.02.1851. - Bruxelles, AGR, BA/1957/405.

<sup>12</sup> J. PORTAELS, *Lettre autographe signée, d'une page, au Ministre de l'Intérieur*. Bruxelles, 23.06.1851. - Bruxelles, AGR, BA/1957/405.

<sup>13</sup> *L'Indépendance belge*, Bruxelles, n° 244, 1<sup>er</sup>.09.1851.

<sup>14</sup> *L'Indépendance belge*, Bruxelles, n° 264, 21.09.1851.

affaire en effet à la première commande gouvernementale du genre? — s'expliquerait par la déception générale ressentie devant le résultat final. Ainsi, ce travail projeté dans l'enthousiasme et l'impatience se voit inauguré dans l'indifférence et la critique.

Les sources consultées interprètent de deux façons différentes le thème iconographique choisi par Portaels. Un article de presse publié en octobre 1851 parle d'une *Vierge consolatrice des affligés*<sup>15</sup>; environ un demi-siècle plus tard, Marchal y voit *les nations venant rendre hommage à la puissance du catholicisme personnifiée par les figures de la Vierge et de l'Enfant Jésus*<sup>16</sup>. Cette seconde interprétation — qui n'est pas à exclure — illustre l'attitude ambiguë adoptée au XIX<sup>e</sup> siècle vis-à-vis de l'Eglise: après avoir mis celle-ci sous tutelle étatique, les efforts se multiplient pour démontrer simultanément sa vitalité.

L'état actuel d'altération de l'œuvre<sup>17</sup> rend sa description malaisée. Celle-ci nous est heureusement fournie par l'article de presse déjà mentionné: «La mère du Sauveur est assise sur son trône, tenant d'une main l'enfant Jésus debout devant elle. A ses côtés se trouvent saint Joseph, patron de la Belgique<sup>18</sup>, et saint Michel, patron de Bruxelles. A droite du spectateur et le plus près du trône s'avancent les martyrs de la foi. Sainte Hélène offre à la Vierge le modèle du premier temple chrétien qui fut élevé; plus loin un jeune berger offre à Marie des fruits et des fleurs; un prophète assis, les yeux levés au Ciel et, tenant ouvert sur ses genoux le livre de l'avenir, enseigne les destinées du monde à un groupe de travailleurs, couchés dans l'angle du tympan, près des emblèmes de l'agriculture. A gauche du spectateur se trouve au premier plan le groupe des affligés; un vieillard infirme, une femme qui élève vers le trône un enfant en pleurs. Derrière eux les confesseurs agenouillés, puis un patriarche, et

<sup>15</sup> *L'Indépendance belge*, Bruxelles, n° 279, 6.10.1851.

<sup>16</sup> Edm. MARCHAL, *E.G. Guffens*, dans *Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, Bruxelles, 1902, p. 124.

<sup>17</sup> L'état d'abandon dans lequel l'œuvre est laissée depuis près de 50 ans est frappant. Une crevasse court le long des deux rampants du fronton. Près du coin inférieur gauche, un grand morceau rectangulaire épousant la forme d'une ouverture a disparu. Toutes les couleurs sont devenues ternes, sauf le bleu et le vert recouvrant les genoux de la vierge. En certains endroits la couche picturale est complètement tombée; parfois, elle est si effacée qu'elle laisse apparaître le dessin sous-jacent.

<sup>18</sup> Ridiculisé jusqu'alors, saint Joseph devient à partir du XVII<sup>e</sup> siècle un des saints les plus vénérés de l'Eglise catholique. Cette dévotion atteindra son point culminant au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque, en 1870, saint Joseph est «promu au rang de patron de l'Eglise universelle. — Voir L. REAU, *Iconographie de l'art chrétien*, T. 3, Paris, 1958, p. 753. — En Belgique, cette ascension se voit dès le XVII<sup>e</sup> siècle enrichie d'une connotation nationale. Devenu dès 1679, le patron de la Belgique, saint Joseph est particulièrement remis à l'honneur chez nous dans les premières années qui suivent la déclaration de notre Indépendance. Ainsi, l'érection en 1842 au centre du futur quartier Léopold d'une église dédiée à saint Joseph unit dans la construction d'un même bâtiment les préoccupations religieuses et nationales du moment. — Voir *Poelaert et son temps*, Bruxelles, Palais de Justice, 1980, pp. 125-126.

enfin le génie du Christianisme réveillant l'esclave qui dort enchaîné et rappelant à lui l'infidèle qui détourne les yeux»<sup>19</sup>.

En plaçant quasi sur un pied d'égalité la Vierge et les deux saints Patrons, la composition unit étroitement, par le biais du thème de l'intercession, les destinées de l'Eglise catholique belge à celles de la Belgique en général et de Bruxelles en particulier.

Plusieurs critiques sont formulées dans la presse et au niveau gouvernemental. *L'Indépendance belge*, par exemple, juge excessive la place occupée par l'Enfant Jésus et reproche l'absence de monumentalité de l'ensemble: «A coup sûr, deux ou trois grandes figures se détachant sur le fond d'or de la muraille eussent eu un aspect plus imposant, plus intelligent et surtout plus monumental»<sup>20</sup>. Certains doutes concernant la qualité artistique du travail sont également émis dans l'entourage de Rogier au moment où, l'œuvre étant terminée, il faut songer à payer l'exécutant<sup>21</sup>.

La Ville de Bruxelles qui a également participé au financement du projet, manifeste elle aussi son mécontentement. En effet, dès le début de l'année suivante, lorsque le Collège informe le Ministre de l'Intérieur de son désir de «faire restaurer et repeindre le péristyle aux frais de la ville», il ne manque pas d'ajouter la remarque suivante: «Si, comme on le suppose, vous avez l'intention de faire retoucher les peintures à fresque exécutées l'an dernier (...), peut-être jugerez-vous convenable que les changements à y faire soient opérés avant que nous ne fassions commencer nous-mêmes le peinturage du péristyle»<sup>22</sup>.

Cette lettre est envoyée à Portaels qui, d'après le contenu de sa réponse, semble lui-même insatisfait de son travail: «au premier jour, je compte retoucher les peintures du fronton et profiter (sic) des observations justes qui ont été faites. J'espère réussir cette fois et me montrer digne de l'intérêt que vous avez eu la bonté de me porter»<sup>23</sup>. Malheureusement, nous ne connaissons ni le contenu des remarques qui lui ont été faites ni le type de retouches que Portaels a exécutées probablement dès les premiers beaux jours de l'année 1852.

Il est curieux de constater combien les critiques contemporaines tiennent peu compte de la position particulière qu'occupe cette œuvre dans

<sup>19</sup> Voir note 15.

<sup>20</sup> Voir note 15.

<sup>21</sup> Sur le brouillon de deux lettres (Bruxelles, AGR, BA/1957/405), on peut lire cet échange d'opinions: «oui, mais la fresque est-elle exécutée d'une manière satisfaisante. C'est une question fort douteuse [autre écriture] la somme a été promise sans condition. Il faut la payer [illisible] d'ailleurs n'est pas malheureux». «Il est pénible d'affecter une somme aussi élevée à une œuvre aussi imparfaite [autre écriture] appréciation trop sévère [illisible] l'œuvre a du bon».

<sup>22</sup> Le Collège de la Ville de Bruxelles, *Lettre manuscrite signée, d'une page, au Ministre de l'Intérieur*, Bruxelles, 20.01.1852. - Bruxelles, AGR, BA/1957/405.

<sup>23</sup> J. PORTAELS, *Lettre autographe signée, d'une page, à Rogier*, Bruxelles, 28.01.1852. - Bruxelles, AGR, BA/1957/405.

l'histoire de la peinture belge du XIX<sup>e</sup> siècle. Face à cette première tentative, aucune n'invoque le manque de temps, le manque d'expérience et la collaboration de trois jeunes artistes — V. Lagye, C. Payen et J. Gérard<sup>24</sup> — pour justifier un résultat qu'elles jugent peu satisfaisant.

Portaels s'entoure de collaborateurs, car il désire terminer dans la même année 1851 plusieurs projets importants. La Fabrique de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg n'avait-elle pas exprimé «l'espoir que [le travail] pourra être achevé dans le courant de [l'] année»<sup>25</sup>? Or, simultanément, Portaels s'occupe aussi de deux autres grands travaux: il participe à la décoration du bâtiment éphémère construit et décoré à l'occasion des Fêtes de Septembre par le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles<sup>26</sup>; de plus, il exécute avec les mêmes collaborateurs toute la décoration intérieure de la nouvelle chapelle des Frères des Ecoles chrétiennes, disparue lors de la destruction du quartier de Notre-Dame-aux-Neiges<sup>27</sup>.

Pressé par le temps, Portaels a surestimé ses capacités et s'est engagé dans trop d'affaires à la fois. Même sa participation au Salon annuel de 1851 a souffert de cette surcharge de travail et de responsabilités: «occupé des peintures à fresque qu'il exécute tant dans la chapelle de Saint-Vincent-de-Paul qu'au fronton de Saint-Jacques, M. Portaels n'a pas eu le temps de préparer des travaux importants pour le salon de cette année (...). Il est possible que la nouvelle application de son talent qu'il fait en ce moment soit la cause des défauts que nous signalons dans *l'Arabe du Jourdain*»<sup>28</sup>.

Il est probable que des raisons personnelles poussent également Portaels à finir au plus vite: n'étant pas parvenu à décrocher la première commande officielle en matière de peinture murale, il semble au moins vouloir terminer le premier — c'est-à-dire avant Van Eycken qui lui, au même moment, se consacre uniquement à la commande que lui a passée le gouvernement. Portaels espère ainsi recueillir en priorité les fruits d'une mode qui vient d'atteindre la Belgique.

Peu après, Portaels participera avec d'autres anciens élèves de Navez — dont Van Eycken — à la décoration de la salle à manger du docteur Nollet à Bruxelles. Il s'agissait là d'illustrer certains épisodes de l'histoire

<sup>24</sup> Voir e.a. Eug. BOCHART, *Nouveau guide des étrangers à Bruxelles*, Bruxelles, 1851, p. 14 et J. LORETTE, *Iconographie militaire belge. La vie et l'œuvre du peintre C. Payen (1824-1901)*, dans *Carnet de «La Fourragère»*, Bruxelles, n° 2, sept. 1963, p. 88.

<sup>25</sup> Le Gouverneur de la Province de Brabant, *Lettre manuscrite signée d'une page, au Ministre de l'Intérieur*, Bruxelles, 7.02.1851. - Bruxelles, AGR, BA/1957/405.

<sup>26</sup> Fête offerte le 24 Septembre 1851 au Roi, sous le patronage du Gouvernement et de la Ville de Bruxelles, par le Cercle Artistique et Littéraire, Slnd. - *Note manuscrite non signée, d'une page, à Quetelet*. Slnd, Bruxelles, Académie royale de Belgique, Correspondance Quetelet/2748.

<sup>27</sup> *Notice sur la chapelle des Frères des Ecoles chrétiennes*, Bruxelles, 1851.

<sup>28</sup> *L'Indépendance belge*, Bruxelles, n° 245, 2.09.1851.

de la médecine «belge». Détachées du mur lors de la destruction de la maison, ces peintures — qui formaient le premier ensemble à caractère privé — ont malheureusement toutes disparu. Les deux panneaux exécutés par Portaels constituaient la troisième et dernière contribution de l'artiste à l'histoire de la renaissance de la peinture murale dans nos régions <sup>29</sup>. En effet, par la suite, Portaels formera encore d'autres projets de décoration murale. Cependant aucun n'aboutira à la suite sans doute de l'échec rencontré lors de son premier essai <sup>30</sup>. Sa persévérance nous a valu néanmoins dans l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg deux grandes toiles de bonne facture exécutées dans une technique que l'artiste maîtrise parfaitement bien, la peinture à l'huile.

Le choix de la technique utilisée pour décorer le fronton de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg mérite quelques remarques. Il illustre d'une part l'influence prépondérante exercée alors chez nous par l'Allemagne et principalement par Munich. Il s'inscrit également dans le contexte de recherches nombreuses réalisées à l'époque afin de trouver un nouveau procédé de décoration. Celui-ci allierait les avantages de la fresque à ceux de la peinture à l'huile, tout en supprimant leurs inconvénients. On obtiendrait ainsi une technique qui permette les retouches, qui offre une gamme de couleurs franches et qui évite tout miroitement. Alors que Van Eycken transforme la chapelle de la Sainte-Trinité dans l'église Notre-Dame de la Chapelle à Bruxelles en un champ d'expérimentation <sup>31</sup>, Portaels décide de se fier entièrement à la technique du *Wasserglas* utilisée en Allemagne avec succès depuis quelques décennies. Ce choix est approuvé par la section des Beaux-Arts de la Ville de Bruxelles qui ajoute dans son rapport l'argument suivant: «Entre autres expériences, M. Kaulherk [il s'agit vraisemblablement de Kaulbach], un des peintres les plus célèbres de l'Allemagne, a d'après le procédé dont il s'agit, peint un tableau sur le mur extérieur de son atelier» <sup>32</sup>.

L'emploi du terme «tableau» est significatif. Il illustre avec éclat l'attitude adoptée en Belgique face à la peinture murale. Celle-ci n'est pas considérée comme un genre en soi, mais uniquement comme un précieux auxiliaire de la peinture d'histoire. Il en résulte que le contact immédiat avec le support — le mur — et l'appréhension globale de l'espace à

<sup>29</sup> F. STAPPAERTS, *Peintures murales exécutées par MM. Van Eycken, Portaels, Robert, Roberti et Stallaert dans l'habitation du docteur Nollet*, Bruxelles, 1869. — Au moins un des panneaux se trouvait encore en 1902 dans les collections de l'Université Libre de Bruxelles. Malheureusement, la consultation des archives de la Ville de Bruxelles et celles de l'Université n'ont fourni aucune information à ce propos. — Voir Edm. MARCHAL, *op. cit.*, p. 176.

<sup>30</sup> Portaels s'était en effet proposé pour décorer tout l'intérieur de l'église Sainte-Marie à Schaerbeek, ainsi que de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg.

<sup>31</sup> Chacune des parois de la chapelle fut décorée à l'aide d'une technique différente. De la même époque datent également les recherches d'A. Wiertz qui aboutiront à la formulation de la technique de la peinture mate.

<sup>32</sup> *Ville de Bruxelles. Bulletin communal. Année 1851. 1<sup>er</sup> semestre*, Bruxelles, nd, p. 35.

décorer sont rapidement négligés. Très vite, nos artistes substitueront d'ailleurs à la peinture sur mur un succédané: la peinture à l'huile sur toile marouflée. Exécutées à l'atelier, ces œuvres seront conçues comme des tableaux de chevalet agrandis au point même d'être souvent entourés d'un large cadre doré. Ce procédé de substitution sera réservé à la décoration de monuments civils. En effet, la peinture murale proprement dite restera l'apanage des édifices religieux et ce courant spécifique trouvera ses principaux défenseurs en la personne de Guffens et de Swerts qui, avec leurs nombreux émules, seront les auteurs de plusieurs ensembles réalisés à travers toute la Belgique <sup>33</sup>.

La conservation du fronton de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg pose depuis environ soixante ans de sérieux problèmes. En effet, les archives conservées nous parlent souvent de travaux de restauration soit exécutés soit envisagés. Ainsi, en décembre 1923, les couleurs sont refixées «en encausticant, au moyen d'un produit à base de paraffine, toute la surface de la fresque» <sup>34</sup>. Douze ans plus tard, la Ville de Bruxelles envisage une nouvelle restauration. La délégation qui procède le 15 février 1936 à l'examen de l'œuvre déclare que les couleurs «ne résistent pas aux intempéries de notre climat, [qu'] elles poussent au noir et finiront fatalement à disparaître. Déjà, ajoute-t-elle, les repeints, exécutés par Portaels lui-même, ont disparu à certains endroits, laissant apparaître la composition primitive». Selon la Commission royale des Monuments et Sites, «le seul moyen efficace de sauver l'œuvre de Portaels consiste à la reproduire en mosaïque. [Mais] avant d'entreprendre l'exécution de cette mosaïque, il conviendra de prendre une bonne copie de la peinture existante» <sup>35</sup>. Cette proposition illustre l'intérêt récent porté pour cet autre type de décor mural qu'est la mosaïque. Ne venait-on pas en effet de terminer, sous la direction de Jean Delville, la décoration en mosaïque de la galerie de l'Hémicycle du Cinquantenaire? Ancien élève de Portaels, Delville se sent particulièrement concerné par ce projet de restauration. Il connaît bien l'œuvre de son maître, mais surtout depuis plusieurs années il s'intéresse aux procédés de décoration murale applicables à l'extérieur de nos édifices. Ce défenseur pour nos régions humides de la mosaïque est pressenti pour diriger l'exécution des travaux. Cependant ni la copie de l'œuvre de Portaels ni sa réalisation en mosaïque ne seront réalisées. Depuis lors, la peinture murale n'a bénéficié d'aucune mesure de protection et, peu à peu, les outrages du temps en effacent la trace.

Ainsi, peu avant 1850, à l'époque où Portaels se trouve dans un état de disponibilité artistique, se manifestent chez nous les premières tenta-

<sup>33</sup> Voir *G. Guffens*, Hasselt, Cultureel Centrum, 1981 et *O. ROELANDTS, Les peintres décorateurs belges décédés depuis 1830*, Bruxelles, 1937.

<sup>34</sup> *Ville de Bruxelles. Bulletin communal. Année 1923*, Bruxelles, nd. p. 368.

<sup>35</sup> *Bulletin de la Commission royale d'art et d'archéologie*, 1936 janvier-juin, Bruxelles, pp. 53-54.

tives visant à relancer la peinture murale. Quoiqu'inexpérimenté dans ce domaine, Portaels décide de participer activement à ce regain d'intérêt que soutient entièrement le Ministre de l'Intérieur Charles Rogier. Liée à cette opportunité, la décoration du fronton de l'église Saint-Jacques-sur-Coudenberg apparaît également comme l'amorce d'un rêve avorté. En effet, à la suite de l'échec rencontré lors de ce premier essai, Portaels se verra contraint d'abandonner tous ses projets de peintre muraliste. Néanmoins cette œuvre constitue un épisode intéressant dans l'histoire de la peinture belge du XIX<sup>e</sup> siècle, car elle marque réellement le point de départ d'un renouveau de la peinture murale dans nos régions.

## L'ŒUVRE D'UN SCULPTEUR OVIMBUNDU: SIKITO DE LA RÉGION DU RIO KULAI

CHANTAL HOUDÉ

Les Ovimbundu <sup>1</sup> habitent le plateau de Benguela, haut-plateau cristallin situé en Angola occidental. Leur habitat correspond étroitement à la partie la plus élevée du plateau <sup>2</sup>, c'est-à-dire la région comprise entre 11° et 15° de latitude sud et 14° et 18° de longitude est <sup>3</sup>. Les plaines herbeuses ont remplacé la forêt qui recouvrait jadis le haut-plateau, favorisant l'élevage du bétail et le développement d'une agriculture variée. Les principales ethnies voisines des Ovimbundu sont: les Tshokwe, les Songo et les Lwimbi à l'est; les peuples pasteurs Ndombe, Hanya, Humbi et Nyaneka au sud; les Cisanji à l'ouest; les Mbundu et les Libolo au nord. Les Ovimbundu parlent l'umbundu, une langue à préfixes qui constitue la plus septentrionale des langues bantoues méridionales <sup>4</sup>.

Des familles constituées d'émigrants de lointaine origine luba-lunda arrivèrent sur le plateau dans le courant du XVII<sup>e</sup> siècle et y fondèrent des royaumes dont les plus importants étaient ceux de Bailundu, Bihé, Ciyaka et Ngalangi <sup>5</sup>. Ils trouvèrent sur place une population autochtone de Bantous méridionaux dont la classe supérieure se serait déplacée, avec ses troupeaux, vers les régions limitrophes du plateau afin d'y rejoindre des groupes apparentés. Le peuple, demeuré sur place, forma le noyau

<sup>1</sup> Bien que la tendance actuelle de la linguistique africaine préconise l'élimination des préfixes et la seule utilisation du radical, nous préférons maintenir les préfixes *oci* (pour le singulier) et *ovi* (pour le pluriel), afin d'éviter toute confusion avec les Mbundu ou Ambundu qui vivent dans l'arrière-pays de Luanda, au nord des Ovimbundu.

<sup>2</sup> On trouve également des Ovimbundu dans les régions limitrophes.

<sup>3</sup> Mc CULLOCH, M., *The Ovimbundu of Angola*, Int. Afric. Inst. Ethn. Survey of Africa, London, 1952, Part II, p. 4.

<sup>4</sup> CHILDS, G.M. *Umbundu kinship and character*, Intern. Afr. Inst., Oxford, 1949, p. 170.

<sup>5</sup> IDEM, *The chronology of the Ovimbundu kingdoms*, *Journal of African History*, 1970, XI, 2, p. 248.

des Ovimbundu. Les Bantous méridionaux autochtones exercèrent une influence dominante dans le domaine linguistique <sup>6</sup>. C'est aussi à la même époque que les Ovimbundu entrèrent en contact avec les Européens.

Les traditions orales s'accordent pour placer le lieu d'origine des Ovimbundu au nord et au nord-est de la région qu'ils occupent actuellement, ce qui correspond au sud-ouest du Zaïre <sup>7</sup>. L'étude des traditions a mis en lumière des parallèles entre les gestes de fondation luba-lunda <sup>8</sup> et ovimbundu. La primauté de la tradition d'origine de Ngalangi est reconnue par tous les autres royaumes: pour les Ovimbundu, Feti de Ngalangi est le premier homme, le premier chasseur, il est aussi leur père; Coya, son épouse, est la terre-mère <sup>9</sup>.

Chaque royaume était dirigé par un roi ou *soma*, résidant dans la capitale, l'*ombala*. Les hauts dignitaires détenaient le pouvoir politique réel mais ne pouvaient l'exercer sans l'appui du roi qui possédait les pouvoirs magiques nécessaires au bien-être du pays. Afin de renforcer ceux-ci, au début d'un nouveau règne, on sacrifiait un esclave étranger à la famille royale: lors d'un rite anthropophagique, sa chair était consommée par le roi, son épouse principale, l'*inakulu*, et les autres membres de la famille <sup>10</sup>. Ce sacrifice pourrait constituer un substitut d'une ancienne mort rituelle du roi lui-même <sup>11</sup>. Les rites et les interdits qui entouraient sa personne, tout au long de sa vie, s'inscrivent dans le schéma de la royauté sacrée africaine <sup>12</sup>. Celle-ci fut probablement instaurée par des familles d'origine lunda qui apportèrent sur le plateau de Benguela les rites liés à cette institution <sup>13</sup>. Après la mort du roi, on suspendait son corps au faite du toit d'une case sacrée, jusqu'à ce que la tête s'en détache et tombe dans une corbeille. Le décès était alors officiellement annoncé au peuple. Enveloppée ensuite dans un linge, la tête était déposée dans une caisse conservée dans un endroit secret. Les crânes royaux n'étaient ramenés dans la capitale que lorsqu'un cataclysme venait frapper le pays.

Le roi déléguait une partie de son autorité aux chefs de villages ou *sekulu*. Le noyau du village et de la parenté était la maisonnée qui se composait d'un homme, de ses épouses, de leurs enfants et de parents. Les Ovimbundu possèdent une organisation double de la parenté selon le

<sup>6</sup> IDEM, 1949, *op. cit.*, pp. 189-190.

<sup>7</sup> IDEM, p. 170.

HAMBLY, W.D., *The Ovimbundu of Angola, Publications of Field Museum of Natural History, Anthropological Series, Chicago, 1934, vol. 25, 2, p. 262.*

<sup>8</sup> HEUSCH, L. de, *Le roi ivre ou l'origine de l'Etat*, Paris, 1972, pp. 178-299.

<sup>9</sup> CHILDS, G.M., 1970, *op. cit.*, pp. 241-242.

<sup>10</sup> HAUENSTEIN, A., *L'«ombala» de Caluquembe, Anthropos, 1963, LVIII, pp. 74-75.* D'autres victimes étaient également ensorcelées pour renforcer les pouvoirs magiques du roi.

<sup>11</sup> IDEM, *Ibid.*

<sup>12</sup> Voir à ce sujet: HEUSCH, L. de, *Rois nés d'un cœur de vache*, Paris, 1982, pp. 13-28.

<sup>13</sup> BASTIN, M.-L., *L'art d'un peuple d'Angola IV: Mbundu, African Arts, 1969, II, 4, pp. 30-37 et 70-76.*

système linéaire. Les lignages patri- et matrilineaires sont tous deux sources d'avantages et d'obligations de manière inégale <sup>14</sup>. Dans la vie sociale, les rites de puberté jouent un rôle important. Ils se pratiquent tant pour les garçons que pour les filles; ils se déroulent suivant les mêmes étapes que ceux pratiqués dans les autres régions d'Angola <sup>15</sup>. Parmi les activités majeures de la vie quotidienne, la chasse pratiquée par le chasseur professionnel donne également naissance à des rites d'initiation.

La vie spirituelle des Ovimbundu est centrée sur l'Être primordial, *Suku*, ainsi que sur les esprits issus des lignages patri- et matrilineaires <sup>16</sup>. La magie blanche et la magie noire sont clairement délimitées; elles entraînent l'activité de deux personnes différentes: le sorcier *onganga*, et l'anti-sorcier *ocimbanda*, l'opérant bénéfique, dont le rôle est salutaire au sein de la société. C'est donc dans le cadre de cette société que se développe un art aux formes multiples.

## L'art ovimbundu

L'art des Ovimbundu est peu connu dans le domaine des arts africains <sup>17</sup>. Les principaux auteurs qui ont étudié la société ovimbundu ne font qu'effleurer le domaine artistique et l'on aurait pu douter de l'existence d'un important art figuré chez ce peuple, si Robert Verly, artiste peintre et chargé de mission pour les Musées Royaux d'Art et d'Histoire, n'avait rapporté d'Angola, en 1949, un grand nombre d'objets parmi lesquels figurent des statuettes et des bâtons d'apparat d'une grande qualité plastique, actuellement conservés dans les réserves de la section d'Ethnographie du Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren <sup>18</sup>.

L'art décoratif présente un répertoire aussi riche que varié; il comporte des motifs zoomorphes, des représentations de bijoux, de tatouages, ainsi que quelques motifs idéographiques (tableaux IA et IB). Le sujet le plus fréquemment utilisé pour décorer les poteries, les vanneries et les calebasses, est l'*olomunda* qui signifie «montagnes». Il se compose de triangles renversés figurant des montagnes dont le sommet est dirigé vers le bas (tableau IA).

<sup>14</sup> CHILDS, G.M., 1949, *op. cit.*, p. 43.

<sup>15</sup> HAMBLY, W.D., *Tribal initiation of boys in Angola, American Anthropologist*, XXXVII, 1935, 1, p. 36. Ces rites peuvent constituer une survivance de ceux pratiqués par une culture antérieure ou avoir été empruntés aux peuples voisins orientaux - Tshokwe, Lwimbi, Songo... (CHILDS, G.M., 1949, *op. cit.*, p. 116).

<sup>16</sup> HAMBLY, W.D., 1934, *op. cit.*, p. 262.

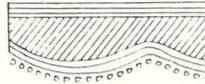
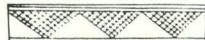
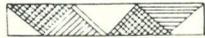
<sup>17</sup> Nous devons à Marie-Louise BASTIN l'étude et la publication de l'art ovimbundu: *L'art d'un peuple d'Angola IV: Mbundu, African Arts*, 1969, II, 4, pp. 30-37 & 70-76; *Y a-t-il des clés pour distinguer les styles tshokwe, lwena, songo, ovimbundu et ngangela?*, *Africa-Tervuren*, 1971, XVII, 1, pp. 5-18; *Sculptures angolaises, (seconde partie): Lwimbi, Ovimbundu, Arts d'Afrique Noire*, 1982, 43, pp. 10-22.

<sup>18</sup> L'étude de la collection a fait l'objet de notre mémoire de licence: *L'art ovimbundu au Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren*, U.L.B., année académique 1983-1984.

I. LA POTERIE



1. **Le motif décoratif olomunda** montagnes



2. **Les motifs zoomorphes**

*omai yonjila* patte d'oiseau



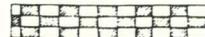
*ekonjo liombambi* le sabot de l'antilope *ombambi*



*omona* python



*onyôhâ* serpent



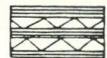
*ewa liombeu* carapace de tortue



*olomati vlohosi* côtes de lion



*ongendo yolonjinji* colonne de fourmis



*kemo* le petit scorpion angolais

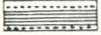


3. **La représentation de tatouages olombumba**

motif de tatouage en courbe

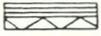
Les tableaux sur l'art décoratif ont été réalisés d'après HAUENSTEIN, A., *La poterie chez les Ovimbundu (Angola)*, *Acta Tropica*, vol. 21, 1, 1964, p. 63, pl. VII, fig. A à E; p. 64, pl. VIII, fig. A à F; p. 65, pl. IX, fig. A à H; p. 66, pl. X, fig. A à I; et HAMBLY, W.D., 1934, *op. cit.*, pl. IX, fig. 3-9; pl. X, fig. 1-5; pl. XII, fig. 6.

#### 4. Représentations de colliers et de bijoux



*ulame*

diadème



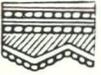
*osonje*

bande de fibres végétales portée en bandoulière par les femmes possédées de l'esprit supérieur *sonje*



*uvia*

représentation d'une ceinture portée par les femmes dans la région de Kalukembe



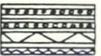
*ocitoño*

diadème et motif *olomunda*



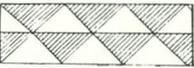
*olombamba*

cauris



*ocipando*

large ceinture de perles portée par les femmes



*ipapa*

pendentif de perles blanches qui, de nos jours, est porté par les femmes Humbi



*ocitâlâ*

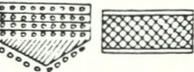
décoration féminine ornée d'*olomunda* emboîtées les unes dans les autres



*usanje*

parure féminine

#### 5. Motif végétal



*epumu*

trognon d'épi de maïs

#### 6. Motif idéographique

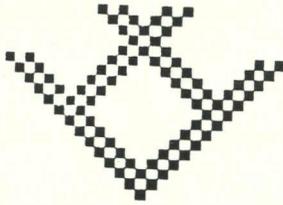


*ocipala cusepakai*

visage qui dédaigne la femme

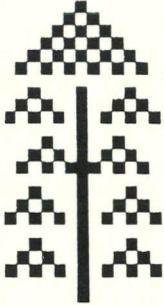
TABLEAU IB

II. LA VANNERIE



*apuko atito*

motif en vague



*ocisila cepangu*

l'arbre *epangu*



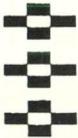
*alesu*

motif en triangle



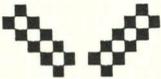
*usongo*

la flèche



*imbagu*

«se suivant l'un  
l'autre»



*onjandu*



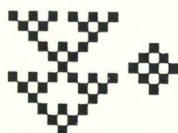
*ovipi viatimo*

manche de houe



*atumba*

taches



*olosoma*

motif des rois



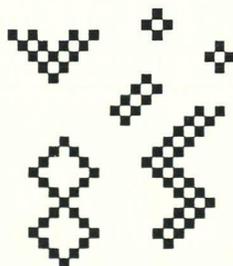
*usonge wayombo*

double flèche



*olombungululu*

étoile



*olomati*

motif à nervures  
ou à côtes

### III. CALEBASSES

Les principaux motifs décoratifs desalebasses se retrouvent en poterie et en vannerie.



L'étude des éléments de la parure, principalement la coiffure et les tatouages, présente un réel intérêt dans la mesure où ils sont stylisés dans la sculpture sur bois et constituent les deux critères les plus pertinents pour l'attribution des œuvres au style ovimbundu. Sur toute l'étendue du haut-plateau, les femmes portent la même coiffure à tresses latérales réunies en arc de cercle ou en pointe sur la nuque. Les cheveux laissés libres dans la partie frontale sont tressés en fines nattes formant un étroit bandeau sur le haut du front. Les petites filles portent une seule tresse à l'arrière de la tête; les jeunes filles, après le rite de puberté, portent deux tresses latérales qui se joignent sur la nuque; elles resteront coiffées de cette manière jusqu'à la naissance de leur premier enfant. Epouses et mères, elles porteront alors la coiffure formée de trois tresses (fig. 1). La coiffure de la femme ovimbundu est stylisée dans le bois par un bourrelet en forme de fer à cheval qui repose sur le bas de la nuque. Les petites tresses frontales sont figurées par des incisions courant d'une tempe à l'autre <sup>19</sup>. Les scarifications, autre élément important de la parure, sont pratiquées dans un but soit esthétique, soit thérapeutique. On soulève la peau à l'aide d'une longue aiguille et on l'entaille au couteau; du latex carbonisé est ensuite introduit dans les incisions <sup>20</sup>. Les scarifications faciales les plus courantes sur le haut-plateau sont l'ornement frontal en forme de trident et la rosace solaire qui orne les joues. Ces deux motifs se retrouvent fréquemment dans la statuaire. Le tatouage frontal en forme de trident, sous son aspect le plus simple, s'appelle *ombailundu*, du nom d'une petite taupe qui a une tache claire sur le front <sup>21</sup>.

Le sculpteur ovimbundu semble bien être distinct du forgeron. Avant de commencer son œuvre, il sélectionne le bois dont les qualités physiques conviendront le mieux au type d'objet qu'il va réaliser; pour confectionner les statuettes, il choisira un bois tendre que l'on travaille facilement au couteau. Un bois dur et rougeâtre qui peut acquérir un beau poli sera réservé à la réalisation des bâtons d'apparat. Les outils utilisés sont l'herminette au tranchant perpendiculaire, la hache et le couteau <sup>22</sup>. La production artistique des Ovimbundu dans le domaine de la sculpture est extrêmement variée: elle comprend des statuettes anthropomorphes, zoomorphes, des bâtons d'apparat, des massues, des pipes, des tabatières, des ustensiles à usage domestique et des masques.

Parmi les représentations de la figure humaine, abondent les jeunes filles, les jeunes femmes et les mères et enfants. Les statuettes masculines,

<sup>19</sup> BASTIN, M.-L., 1971, *op. cit.*, p. 13.

<sup>20</sup> HAMBLY, W.D., *Anthropometry of the Ovimbundu, Angola, Publications of Field Museum of Natural History, Anthr. Ser. Chicago 1938, Vol. XXXV, 2, p. 73.*

<sup>21</sup> BASTIN, M.-L., 1982, *op. cit.*, p. 17. Chez les Tshokwe, ce tatouage s'appelle *kangongo*, du nom d'un petit rat marqué d'une raie dorsale plus sombre (BASTIN, M.-L., *La sculpture Tshokwe, essai iconographique et stylistique*, Thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles, 1972-1973, p. 245, n. 1).

<sup>22</sup> HAMBLY, W.D., 1934, *op. cit.*, pp. 138-139.

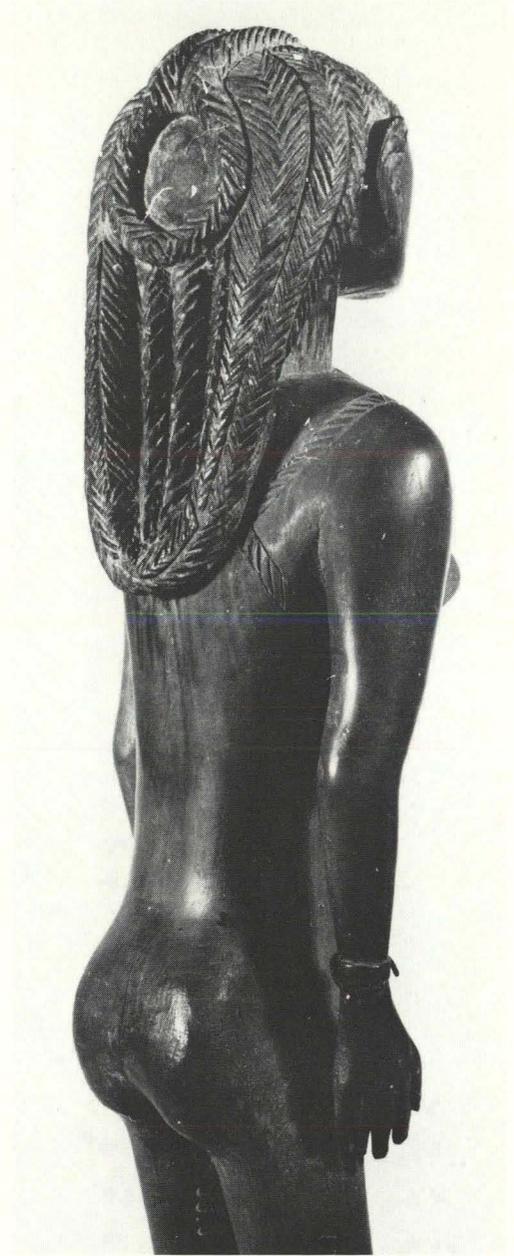
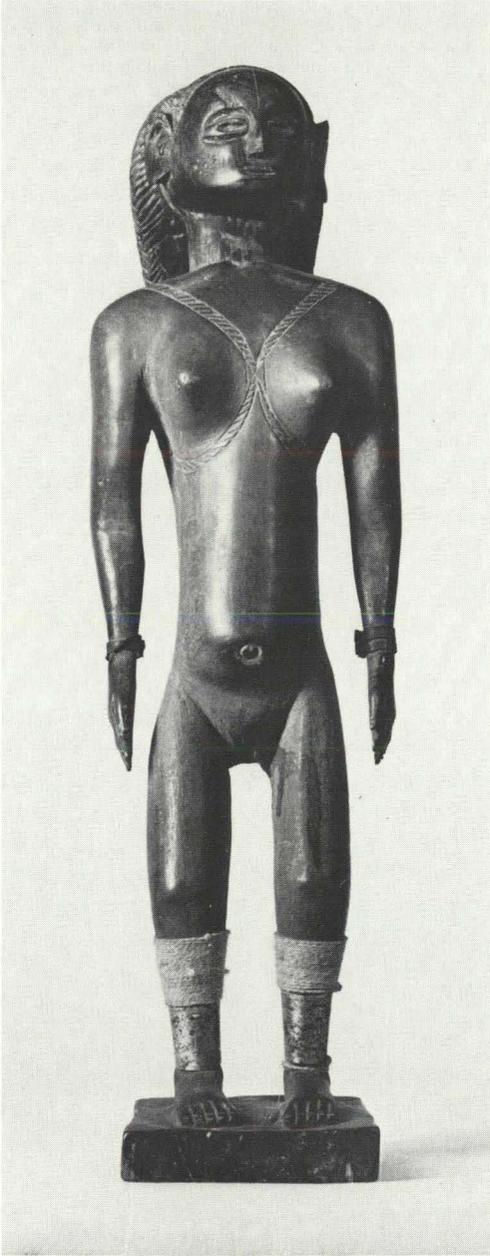


Fig. 1. Statuette féminine portant la coiffure à trois tresses de la femme mariée. Ovimbundu (région de Ciyaka). Musée Royal de l'Afrique Centrale - Tervuren. Photos M.-L. Bastin.

plus rares, semblent, pour certaines, se rattacher à la fonction royale. La statuaire moins traditionnelle figure des hommes vêtus à l'europpéenne, des cavaliers et des forgerons. Les statuettes les plus schématiques, qui s'apparentent aux *mahamba* des Tshokwe <sup>23</sup>, sont probablement des représentations d'esprits. La sculpture zoomorphe présente à foison des oiseaux, des léopards, des tortues et des serpents. Le sculpteur exécute également des bâtons d'apparat, très beaux objets extrêmement stylisés, que les chefs de villages portaient lors des cérémonies officielles. Ces bâtons sont fréquemment surmontés de têtes ou de bustes féminins (fig. 3). Les pipes sont tantôt de forme européenne, tantôt traditionnellement fabriquées à l'aide d'une corne de vache <sup>24</sup>. Les tabatières de bois sont généralement cylindriques et ornées de motifs géométriques empruntés au vaste répertoire de l'art décoratif (fig. 2). Le sculpteur réalise encore les ustensiles à usage domestique tels les chaises, les tabourets, les pilons et les cuillers de bois. Les masques de bois sont rares et on les rencontre presque uniquement dans la région de Ngalangi, voisine des Tshokwe et des Ngangela <sup>25</sup>. Les caractéristiques des masques ovimbundu les rapprochent de ceux des Ngangela, bien que leur exécution soit plus soignée et plus fine <sup>26</sup>.

Pour l'étude des pièces de la collection d'art ovimbundu conservées au Musée <sup>27</sup>, nous avons eu recours à la méthode comparative que F.M. Olbrechts utilisa pour déterminer les sous-groupes stylistiques au sein de la statuaire du Zaïre <sup>28</sup>. Pour l'auteur <sup>29</sup>, un style est caractérisé par un ensemble de détails morphologiques, qualifiés de «caractéristiques de style» qui, regroupés judicieusement, peuvent servir de base à une étude comparative. Il convient d'examiner les proportions, la position générale du sujet, la manière de sculpter le tronc, le dos, les omoplates, la coiffure et les tatouages. Il faut s'attacher ensuite à considérer la forme des yeux, du nez, de la bouche, des oreilles, des pieds et des mains. En prêtant à chacun des détails l'attention qu'il mérite, on arrive à décrire les sculptures africaines de façon plus objective; c'est dans la somme des détails que réside leur force probante <sup>30</sup>.

<sup>23</sup> Voir à ce sujet BASTIN, M.-L., *La sculpture Tshokwe*, Meudon, 1982, p. 40.

<sup>24</sup> HAMBLY, W.D., 1934, *op. cit.*, p. 164.

<sup>25</sup> BASTIN, M.-L., 1971, *op. cit.*, p. 13.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> La mort prématurée de R. Verly a rendu impossible la publication des notes qu'il avait recueillies sur le terrain. Seules nous sont parvenues les indications manuscrites qui figuraient sur les étiquettes accompagnant les objets; celles-ci indiquent le lieu de récolte de l'objet, très rarement son origine. Un objet peut avoir été exécuté par un sculpteur travaillant dans un village fort distant de l'endroit où cet objet a été trouvé ou acheté par le récolteur. La localisation des pièces de la collection d'art ovimbundu au M.R.A.C. demeure assez vague et ne peut, dans chaque cas, confirmer la répartition des pièces en sous-styles.

<sup>28</sup> OLBRECHTS, F.M., *Plastiek van Kongo*, Antwerpen, 1946; *Les arts plastiques du Congo belge*, Bruxelles, 1959.

<sup>29</sup> IDEM, 1959, *op. cit.*, pp. 29-35.

<sup>30</sup> *Ibid.*



Fig. 2. Tabatière cylindrique ornée d'une tête féminine. Ovimbundu. Musée Royal de l'Afrique Centrale - Tervuren.



Fig. 3. Bâton monoxyle surmonté d'une tête féminine. Ovimbundu. Musée Royal de l'Afrique Centrale - Tervuren. Photos M.-L. Bastin.

Cette méthode nous a permis de caractériser la production artistique ovimbundu et de discerner, au sein de celle-ci, des sous-styles, voire des manières d'artistes, que des tableaux comparatifs permettent de visualiser.

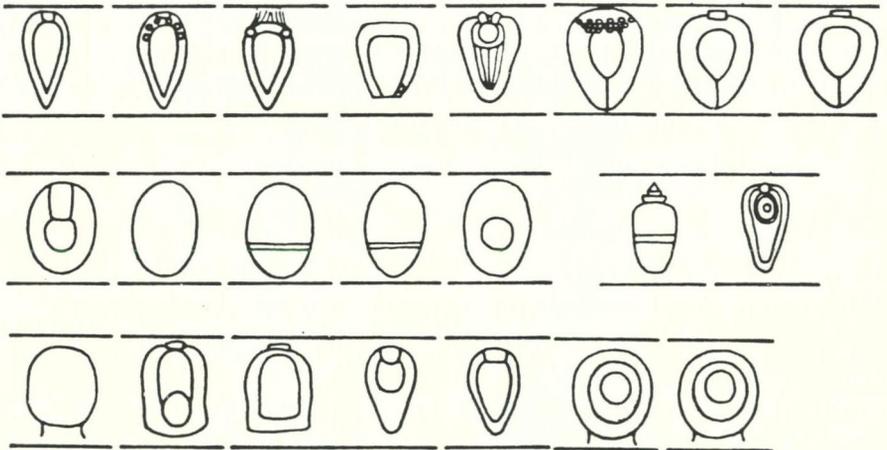
Avant d'examiner plus précisément les caractéristiques du style et des sous-styles ovimbundu, il serait intéressant de préciser ce que nous englobons dans ces concepts. Pour L. Perrois <sup>31</sup>, «le style est l'unité de grandeur du phénomène esthétique. C'est un ensemble d'éléments morphologiques pertinents et constants durant une certaine période du temps et dans un certain espace géographique». Il s'agit de différencier le style du «courant artistique» car, dans la sculpture africaine, on peut trouver des «courants artistiques» opposés dans une même région stylistique, et des «courants» identiques dans un grand nombre de styles différents. La notion de «courant artistique» doit servir à caractériser un style parmi l'ensemble des manifestations esthétiques <sup>32</sup>.

Au sein du style ovimbundu, s'élaborent deux «courants artistiques» opposés: un courant naturaliste caractérise les statuettes, principalement celles qui sont attribuées au sculpteur Sikito (fig. 4-5-6-7) et un courant schématique caractérise le rendu des bâtons d'apparat (fig. 3). Il faut également distinguer, au sein d'un style, la part de la contrainte attachée

## TABLEAU II

### LES CARACTÉRISTIQUES DU STYLE OVIMBUNDU

#### LES COIFFURES (arrière)



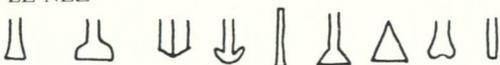
<sup>31</sup> PERROIS, L., *Notes sur une méthode d'analyse ethno-morphologique des arts africains, Cahiers d'Etudes Africaines*, 1966, VI, 21, p. 74.

<sup>32</sup> IDEM.

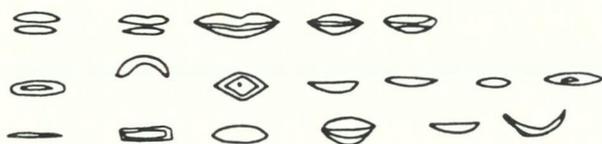
### LES YEUX



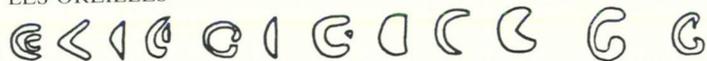
### LE NEZ



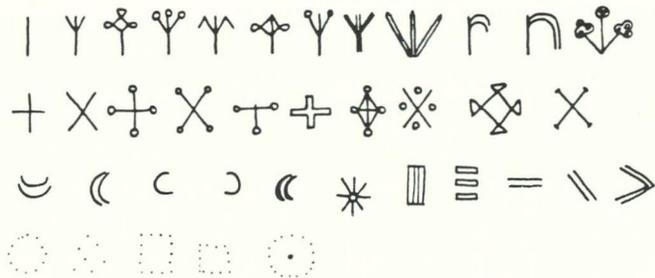
### LA BOUCHE



### LES OREILLES



### LES TATOUAGES



aux coutumes et aux croyances d'un groupe ethnique, et la part de la liberté individuelle de l'artiste, qui contribue à garantir à chaque œuvre son caractère original <sup>33</sup>.

En ce qui concerne le style ovimbundu, les éléments morphologiques pertinents et constants qui le caractérisent sont la coiffure, les tatouages faciaux et les proportions réalistes du corps. Lorsque la coiffure est simple, les deux tresses latérales ne montrent aucune décoration; les coiffures élaborées présentent de beaux motifs en chevrons ou géométriques choisis parmi la gamme variée des motifs décoratifs. Les tatouages les plus courants qui ornent le front des statuettes sont l'*ombailundu*, l'ornement

<sup>33</sup> PERROIS, L., 1966, *op. cit.*, p. 74.

frontal ramifié, et les rosaces solaires. Une infinité d'autres tatouages peut encore apparaître, et l'on retrouve, sur le front de quelques statuettes, le motif cruciforme tshokwe qui révèle une influence de l'art de ce peuple dans l'expression artistique des Ovimbundu. Les statuettes sont de petite taille, et leurs proportions réalistes dénotent une influence européenne indéniable<sup>34</sup>. La plupart d'entre elles sont statiques, avec une représentation strictement frontale; les bras et les jambes présentent une position symétrique. Certaines statuettes, cependant, expriment un réel dynamisme. La recherche du naturel par le sculpteur marque les traits du visage mais aussi le corps et les gestes<sup>35</sup>. Les formes anatomiques des statuettes et des bâtons d'apparat surmontés de figurines anthropomorphes offrent une grande variété allant du réalisme le plus pur à l'extrême schématisme (Tableau II). Le style ovimbundu est donc loin d'être homogène et malgré des constantes telles que la coiffure et les tatouages, qui correspondent à la tradition artistique du groupe, chaque œuvre se distingue par des caractères particuliers qui permettent d'apprécier la liberté d'expression de l'artiste.

Le sous-style que nous avons choisi de présenter se compose de quatre statuettes, attribuées au sculpteur Sikito qui travaillait dans le village de Ginga (région du Rio Kulai)<sup>36</sup>. Sikito serait mort très vieux, en 1920, et Marie-Louise Bastin propose de situer la période de maturité de l'artiste dans les années 1880. Ces quatre statuettes dateraient donc de la fin du siècle dernier<sup>37</sup>. Le visage de la statuette féminine, attribuée par R. Verly au sculpteur Sikito (fig. 4), est d'un bel ovale régulier; les yeux sont réalistes, largement ouverts, avec l'indication de la pupille; le nez est triangulaire, les ailes sont finement sculptées; la bouche en forme de losange étiré est d'un modelé parfait. La coiffure présente les fines tresses frontales et les deux tresses latérales se joignent en triangle sur la nuque. Une troisième tresse s'amorce au sommet de la tête. Un tatouage ponctué orne la joue droite. Le tronc, aux proportions réalistes, est légèrement incliné vers l'avant; les bras sont détachés du corps et fléchis; les mains aux doigts longs et fins sont posées sur les genoux. Un pagne court cache le haut des jambes fléchies. Les talons sont décollés du socle. Le traitement du visage, du tronc et des membres de cette statuette l'apparente à celle représentant une mère accompagnée de ses deux enfants (fig. 5). La coiffure, typique du haut-plateau, présente les mêmes tresses frontales;

<sup>34</sup> La taille des statuettes varie entre 20 et 30 cm. Les canons courts et moyens (la tête mesure plus ou moins le 1/4 ou le 1/5 de la hauteur totale du corps) sont les plus fréquents dans l'art ovimbundu; ils s'écartent du canon africain traditionnel où la tête représente plus ou moins le 1/3 de la hauteur totale de la statuette.

<sup>35</sup> BASTIN, M.-L., 1969, *op. cit.*, p. 72.

<sup>36</sup> Le nom de ce sculpteur est mentionné par R. Verly, sur l'étiquette qui accompagne la statuette féminine assise sur un tabouret rectangulaire (fig. 4). M.-L. Bastin lui a également attribué les trois autres statuettes du groupe (BASTIN, M.-L., 1969, *op. cit.*, p. 71).

<sup>37</sup> BASTIN, M.-L., 1969, *op. cit.*, pp. 71-72.



Fig. 4. Statuette féminine; œuvre attribuée au sculpteur Sikito de la région du rio Kulaï. Ovimbundu. Musée Royal de l'Afrique Centrale - Tervuren.



Fig. 5. Statuette de mère et enfant. Ovimbundu. Musée Royal de l'Afrique Centrale - Tervuren.



Fig. 6. Statuette de femme s'appuyant sur une ombrelle. Ovimbundu. Musée Royal de l'Afrique Centrale Tervuren.



Fig. 7. Statuette d'homme tenant une corne. Ovimbundu. Musée Royal de l'Afrique Centrale - Tervuren. Photos M.-L. Bastin.

TABLEAU IIIA \*

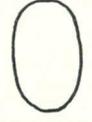
	Fig. 5	Fig. 6	Fig. 4	Fig. 7
REF. M.R.A.C.	R.G. 79.1.829	R.G. 79.1.237	R.G. 67.63.500	R.G. 79.1.242
COIFFURE				
avant				
arrière				
FORME DU VISAGE				
norma facialis				
norma lateralis	convexe	convexe	convexe	convexe
SOURCILS				
YEUX				
NEZ				
BOUCHE				
TATOUAGES				
front				
joues				
OREILLES				

TABLEAU IIIB\*

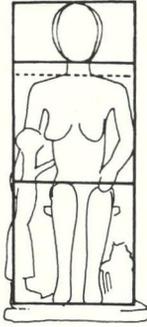


Fig. 5



Fig. 6

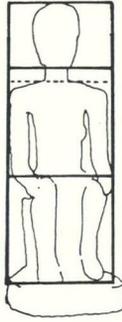


Fig. 4

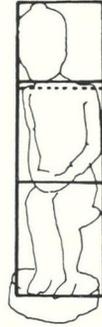


Fig. 7

REF. M.R.A.C.

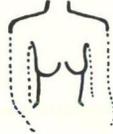
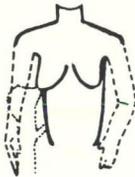
R.G. 79.1.829

R.G. 79.1.237

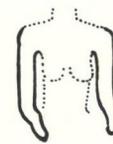
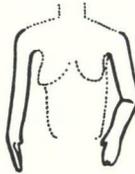
R.G. 67.63.500

R.G. 79.1.242

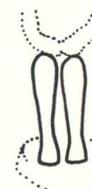
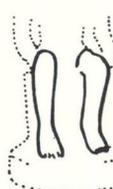
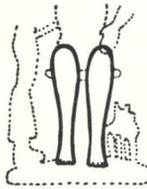
TRONC



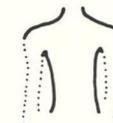
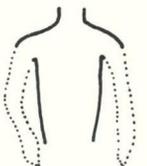
MEMBRES SUP.



MEMBRES INF.



DOS



\* Voir illustrations p. 99.

figures féminines. La statuette masculine est de facture un peu plus sèche; elle semble cependant avoir été réalisée dans le même esprit que les trois autres œuvres attribuées à Sikito.

Grâce à cette méthode d'analyse comparative, nous avons pu mettre en évidence six autres sous-styles au sein de la collection du Musée Royal de l'Afrique Centrale. Chaque pièce isolée peut être représentative d'un sous-style, car d'autres exemplaires semblables sont peut-être conservés dans les musées et les collections privées.

Les initiateurs de l'esprit artistique des Ovimbundu semblent être leurs voisins orientaux: Lwena, Lwimbi, Lutshazi, Ngangela <sup>43</sup>; l'influence des Tshokwe fut cependant la plus déterminante et dut s'exercer particulièrement au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, par l'intermédiaire des échanges commerciaux <sup>44</sup>. Par ailleurs, l'influence européenne apparaît principalement dans les proportions réalistes de la sculpture et dans certains détails iconographiques <sup>45</sup>.

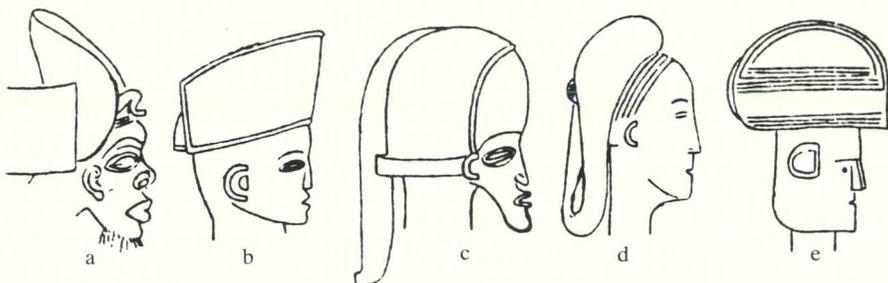


Tableau présentant cinq styles angolais:

- a. Le style Tshokwe
- b. Le style Lwena
- c. Le style Songo
- d. Le style Ovimbundu
- e. Le style Ngangela <sup>46</sup>.

Ainsi, l'art ovimbundu a élaboré une heureuse synthèse entre les diverses influences stylistiques et propose un mode d'expression original qui le distingue des autres arts d'Angola. S'il est actuellement difficile d'évaluer l'ampleur de la production artistique des Ovimbundu, il s'avère toutefois évident que cet art occupe une place importante au sein de la création plastique angolaise.

<sup>43</sup> BASTIN, M.-L., 1969, *op. cit.*, p. 70.

<sup>44</sup> EADEM, p. 32.

<sup>45</sup> Cf. n. 34, p. 8.

<sup>46</sup> BASTIN, M.-L., 1971, *op. cit.*, p. 17 fig. abcde.



## LA PHOTOGRAPHIE DES ŒUVRES D'ART: MOYENS ET LIMITES\*

DANIEL SOUMERYN-SCHMIT

Dans la chronique de la Revue Universelle des Arts de 1855<sup>1</sup>, on écrivait: «La photographie, qui réussit maintenant à merveille dans la reproduction de tableaux peints, devrait servir pour comparer les œuvres des maîtres, éparses à de grandes distances dans les musées et les monuments, et qu'on ne peut déplacer. On arriverait ainsi à constater par une confrontation attentive l'authenticité d'œuvres contestées ou douteuses, et à restituer à chaque maître son œuvre (...). Reproduire l'œuvre gravé de Rembrandt ou d'Albert Dürer, comme on le fait à Paris, avec un succès admirable, c'est très utile assurément pour la vulgarisation de ces grands génies. Mais reproduire l'œuvre peint de Van Eyck, de Van der Weyden, de Memling, nous ne parlons que de nos illustres flamands, serait encore bien plus profitable à l'histoire de l'art, à l'esthétique et à la critique.»

Cet article est révélateur de l'intérêt que l'on porte à la photographie pour l'étude des œuvres d'art à peine quinze ans après l'invention et la diffusion du daguerréotype. Il est aussi très significatif du trop grand crédit d'objectivité et de fidélité accordé à l'image photographique, allant jusqu'à imaginer d'établir l'authenticité d'œuvres d'art par photographies comparées.

La photographie parce qu'elle renvoie directement et nécessairement à son référent, l'objet photographié, a souvent semé la confusion parmi ses utilisateurs. Pour s'en convaincre, il suffit de parcourir la littérature

\* Cet article présente la synthèse d'une communication prononcée à l'U.L.B. le 10 mars 1983 à l'occasion de la journée de recyclage sur le thème *Apports et problèmes de la photographie en histoire de l'art et archéologie* organisée par la section d'Histoire de l'Art et d'Archéologie.

<sup>1</sup> *Revue Universelle des Arts, chronique*, T. II, 1855, pp. 77-78.

consacrée aux rapports parfois difficiles entre l'art et la photographie <sup>2-3</sup>. Notre but est de mettre en évidence les transformations et réductions opérées par la photographie dans le domaine particulier des œuvres d'art. Ceci afin de développer une attitude, une ligne de conduite dans la constitution d'une documentation photographique destinée à l'étude de l'histoire de l'art.

La photographie d'un objet réel en transmet l'image et devient un nouvel objet possédant sa propre matérialité. La matière picturale des tableaux, le marbre, le bronze, l'albâtre des sculptures, l'or, l'argent, les émaux des orfèvreries ne sont en fait, sur une photographie, que des agrégats de grains d'argent ou de colorants noyés dans de la gélatine sur un support opaque ou transparent. Cette transmission entre l'objet et son image photographique s'effectue par un processus de réduction inhérent au pro-

<sup>2</sup> Aaron SCHARF, *Art and Photography*, Penguin Books, 1974.

<sup>3</sup> Van Deren COKE, *The Painter and the Photograph, from Delacroix to Warhol*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1964.

Fig. 1. *Eustache de St-Pierre*, argile, 1886. En plus de l'aspect documentaire recherché par Rodin, la photographie était un moyen de retravailler les ébauches de ses œuvres.



cédé photographique. Elle porte aussi la marque d'un style lié à la personnalité du photographe, à la mode et aux possibilités techniques du moment. L'analogie entre l'objet-œuvre d'art et sa reproduction photographique reste totale, mais sa représentation est d'autant plus sujette à interprétation que sa structure est complexe.

L'étude des œuvres d'art à l'aide de photographies sans la connaissance directe des œuvres elles-mêmes, peut aboutir à la formation d'images mentales qui ne concordent pas avec celles construites au contact direct avec les objets. Pour s'en convaincre il suffit de faire l'expérience suivante : mémoriser les photographies des objets d'une exposition reproduites dans le catalogue. Ensuite visiter l'exposition. On pourra reconnaître les objets, mais la réalité de ceux-ci ne correspond pas à l'image, projection dans l'espace, que nous en avons constituée mentalement. Ce décalage est plus sensible si les rapports de grandeur, réduction ou agrandissement, sont plus importants, et si les photographies consultées sont en noir-et-blanc.

Bernard Berenson écrivait peu avant 1950 <sup>4</sup> : «La photographie nous aiderait à mieux voir qu'avec nos yeux si l'appareil photographique pouvait être cet enregistreur impersonnel que l'on suppose qu'il est. Or, c'est un instrument entre les mains d'un photographe; et celui-ci étant un être humain, tend à devenir un opérateur négligent, médiocre et plein de naïfs préjugés (...). Ce que l'opérateur verra dans l'appareil photographique dépendra de sa conception de l'univers, et de ce qu'il veut en retirer. C'est pour cela qu'il est difficile de trouver un amateur de sculpture qui soit satisfait d'une photographie qu'il n'a pas prise lui-même.»

La reproduction objective des œuvres d'art par la photographie n'existe pas en valeur absolue mais peut être un idéal vers lequel on tend. Le souci d'objectivité appliqué à une sculpture par exemple, impliquerait une série de prises de vue effectuées sous différents angles de telle façon que le volume entier puisse être examiné et sous un éclairage restituant le plus fidèlement possible le relief et la matière, tout en assurant le maximum de lisibilité dans les ombres. Une approche subjective peut aussi être menée dans la photographie des œuvres d'art. Elle peut compléter l'approche objective dans la mesure où elle restitue, ou s'efforce de restituer la vision de l'artiste. Un excellent exemple pour illustrer cette approche est celui d'Auguste Rodin <sup>5</sup>. A partir des années 1860, Rodin a beaucoup utilisé la photographie comme instrument de travail et aussi comme moyen de diffusion de son œuvre. Il contrôlait et dirigeait le travail des photographes, indiquant les angles de prise de vue, l'éclairage, refusant les clichés qui ne lui convenaient pas. Ici la subjectivité ne nuit en rien à la qualité de la représentation puisque contrôlée directement par l'artiste. Aujourd'hui on peut considérer ces photographies (fig. 1) comme un guide

<sup>4</sup> Bernard BERENSON, *Esthétique et Histoire des Arts visuels*, Albin Michel, 1953, p. 234.

<sup>5</sup> Albert E. ELSEN, *In Rodin's Studio, a Photographic Record of Sculpture in the Making*, Phaidon press, in association with the Musée Rodin, 1980.

pour regarder les sculptures de Rodin et leur principale qualité est de transmettre le regard de l'artiste sur son œuvre.

Quand l'artiste n'est plus là pour diriger les prises de vue et les sélectionner, cette approche subjective peut être menée par l'historien de l'art. Ce dernier doit alors connaître parfaitement l'œuvre photographiée ainsi que les moyens et limites de la photographie. Cela implique aussi une symbiose totale entre l'historien de l'art et le photographe, celui-ci devant percevoir le mieux possible la direction dans laquelle il doit travailler et utiliser à cette fin les techniques dont il dispose.

La meilleure documentation pour les œuvres d'art est celle qui réunit les deux approches, objective et subjective, complétées par des prises de vue selon certaines techniques spéciales permettant soit de fixer un moment privilégié de la vision (lumière rasante, macrophotographie, fluorescence d'ultra-violet), soit de pénétrer dans le domaine de l'invisible (infra-rouge, ultra-violet, radiographie). Ces techniques spéciales, menées à bon escient, pourront apporter à l'historien de l'art des informations sur la genèse d'une œuvre d'art et sur les différentes interventions qu'elle a pu connaître au cours du temps.

Afin de mieux comprendre la difficulté de reproduire une œuvre d'art et pour mettre l'accent sur la prudence que nous devons manifester devant l'apparente fidélité de cette reproduction, nous allons examiner les principales transformations produites par l'acte photographique.

La photographie ramène tous les objets à une grandeur moyenne, celle d'une épreuve 18 x 24 cm, le plus souvent par réduction, plus rarement par agrandissement. Ce changement d'échelle lié généralement à la mise hors contexte de l'objet ne permet pas, comme c'est le cas en vision directe, de percevoir instantanément son ordre de grandeur. Une statue de 80 cm de hauteur photographiée sur un fond uniforme peut aussi bien être ressentie comme grande ou petite. Tout change si cette statue est photographiée dans son contexte, par exemple dans une église, appuyée contre une colonne ou un mur de briques qui fournissent alors un élément de grandeur comparative. Nous ne pourrions pas mesurer avec précision cette statue, mais nous en percevons instantanément un ordre de grandeur. La présence d'une échelle de référence à côté de l'objet photographié n'est malheureusement pas applicable dans tous les cas. En effet, plus l'objet est grand, plus la réduction de l'échelle sera importante sur l'épreuve photographique. Par exemple, si nous plaçons un double mètre à côté d'une peinture sur toile de 3,50 x 2,40 m, ce double mètre sera difficilement lisible sur la photographie de 18 x 24 cm. La seule solution envisageable serait de créer un système de codage standardisé pour différentes grandeurs d'échelles.

Si un fond discontinu, tel un mur de briques, permet d'apprécier la grandeur relative de l'objet, il n'en reste pas moins un élément de perturbation visuelle. C'est la raison pour laquelle on s'efforce de photographier

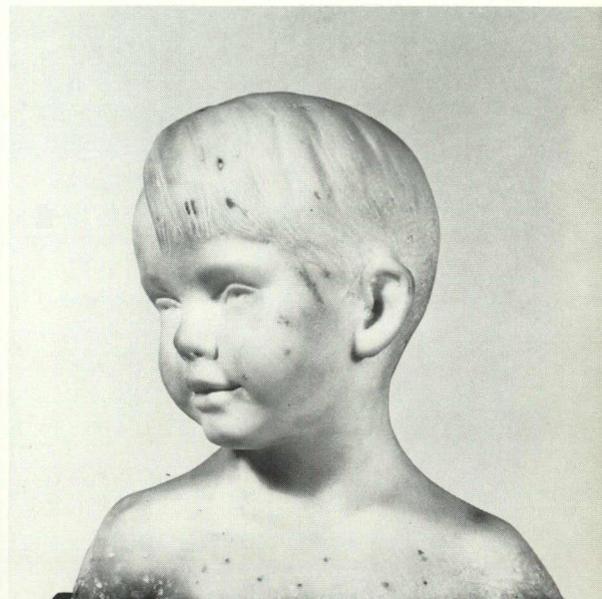
les objets sur un fond neutre. Le choix de la couleur de ce fond dépend de la couleur de l'objet à photographier. Par suite de l'illusion visuelle de contraste de brillance<sup>6</sup>, un objet d'une valeur de gris donnée paraîtra plus «brillant» (plus clair) sur un fond noir et plus sombre sur un fond blanc. Ainsi un buste en marbre blanc apparaîtra blanc sur un fond noir et gris sur un fond blanc, toutes choses égales ailleurs (fig. 2 a-b). Le fond noir présente souvent l'inconvénient d'effacer le contour de l'objet photographié, celui-ci se confondant avec le fond. Ajoutons enfin qu'il est préférable de maintenir une «ligne d'horizon». Celle-ci crée une impression de profondeur et évite que l'objet semble flotter dans l'espace.

Un autre problème qui se pose au photographe est le choix du cliché en couleur ou en noir-et-blanc. Quoique la sensibilisation chromatique des émulsions panchromatiques modernes soit voisine de celle de l'œil humain, une photographie noir-et-blanc ne pourra jamais restituer la richesse des couleurs et la profondeur des glacis des Primitifs Flamands, la subtilité des coloris de certains textiles et le jeu entre l'argent et le vermeil de certaines orfèvreries.

Pourtant la photographie en couleur n'est pas encore généralisée dans des archives photographiques comme celles de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique à Bruxelles. La raison principale est le manque de stabilité des phototypes en couleur dans des conditions normales d'utilisation.

<sup>6</sup> J. FRISBY, *De l'œil à la vision*, Fernand Nathan, Paris, 1981.

Fig. 2 a et b. Par l'effet de contraste de brillance le buste en marbre apparaît plus clair sur le fond noir que sur le fond blanc. De plus le fond blanc continu, parce qu'il réfléchit la lumière, adoucit les ombres. La photographie sur fond blanc est moins flatteuse que sur fond noir, mais permet une meilleure lecture des détails.



En contrepartie, la photographie en noir-et-blanc de certaines œuvres peut révéler de manière frappante leur structure et leur composition, l'œil n'étant plus distrait par la couleur. Dès lors, si l'on opte pour un cliché en noir-et-blanc, il faudra tenir compte du problème que pose la transposition des couleurs en valeurs de gris correspondant aux différentes plages colorées du sujet. La photographie en noir-et-blanc peut fausser ces valeurs de gris. La manière dont on expose et développe le film, les différentes manipulations au moment du tirage de l'épreuve positive jouent un rôle important et peuvent produire soit une photo en «fausse gamme» où les noirs et les blancs sont trop gris, où les ombres et les lumières ont été «aplaties», soit une photo dont le contraste est trop important.

Dans le domaine de la photographie des objets en deux dimensions, une des difficultés est de créer l'illusion de la structure de la matière. Pour les peintures, sur toile ou sur panneau, l'éclairage utilisé pour une prise de vue normale et disposé de telle façon qu'aucune réflexion parasite ne soit visible sur l'épreuve finale, efface la structure de la surface. Pour remédier à ce défaut, on peut effectuer une prise de vue en lumière rasante (fig. 3). Celle-ci donnera un aspect de l'état matériel de la surface de la peinture. Pour compléter la documentation il est souvent conseillé de procéder à une série de prises de vue rapprochées ou macrophotographiques, sous lumière rasante ou semi-rasante. Rappelons que si l'on utilise la lumière rasante, il est primordial de respecter certaines conventions pour ne pas provoquer une inversion du relief (fig. 4): la lumière doit provenir du haut et de préférence de gauche.

Les objets en trois dimensions sont ceux qui présentent le plus de difficultés au niveau de leur représentation photographique. L'éclairage, la distance focale de l'objectif, le choix du point de vue vont jouer un rôle important sur l'aspect de l'objet photographié. Le seul moyen de suggérer un volume sur une image photographique est de modeler le jeu entre l'ombre et la lumière.

Le rôle du photographe est primordial et nous avons vu plus haut dans quelle mesure on peut tendre vers l'objectivité ou la subjectivité. L'éclairage devra être adapté à chaque objet, mais en veillant à ne jamais inverser les données de la lumière naturelle, à savoir un éclairage principal venant du haut, et un éclairage secondaire destiné à déboucher les ombres. En plus de la direction de la lumière, la qualité de celle-ci peut jouer un rôle considérable. Ainsi une lumière dure, selon la façon dont elle est dirigée, va aplatir ou accentuer les volumes, boucher les ombres, transformant l'aspect de l'objet ou le rendant difficilement lisible. (fig. 5). L'opérateur devra jouer sur la qualité et la direction de la lumière pour restituer le mieux le volume, le relief, les matités et les brillances du sujet.

Pour photographier des objets à deux dimensions, la distance focale de l'objectif ainsi que le point de vue ne modifient en rien l'aspect de



Fig. 3. Cette photographie en lumière rasante d'une peinture sur toile représentant un *Christ en Croix* met en évidence le réseau des craquelures de la couche picturale. En revanche, ces craquelures ne permettent plus une lecture normale de la peinture.

Fig. 4. Un éclairage mal dirigé peut produire des impressions de volume ne correspondant pas à la réalité. Ce que nous voyons ici est le revers d'une plaque de cuivre repoussé. Les figures semblent être en relief alors qu'en réalité elles sont en creux.



l'image si l'on prend soin de maintenir le plan du film parfaitement parallèle à celui de l'objet photographié. Un tableau photographié au grand-angle, en dehors des défauts optiques que peut présenter ce genre d'objectif et des difficultés que cela comporte parce qu'il faut travailler de près, n'aura pas d'influence sur l'aspect final de l'image.

Photographier des objets à trois dimensions implique de prendre en considération les deux paramètres principaux qui caractérisent un objectif: la distance focale et le champ. Le champ couvert par un objectif est d'autant plus grand que sa distance focale est courte. Parallèlement, le grandissement linéaire de l'objet photographié est proportionnel à la distance focale de l'objectif et donc inversement proportionnel au champ. Ainsi un objectif grand-angle, et donc de courte distance focale, va embrasser un champ considérable et les objets photographiés seront relativement petits.

Supposons qu'à partir d'un même point de vue nous prenions une série de photographies d'un objet situé dans l'espace au moyen d'objectifs



Fig. 5 a-b

Les deux prises de vue de cette statue ont été effectuées dans les mêmes conditions. Seul l'éclairage est différent. En a) les deux sources de lumière sont placées symétriquement et éclairent du haut. Elles ne sont pas adoucies par des parapluies. Le reflet est bien marqué, mais la lisibilité dans les ombres est nulle. En b), l'éclairage principal adouci par un parapluie est placé en haut à gauche et souligne le relief de la statue, tandis que l'éclairage secondaire placé à mi-hauteur à droite, lui aussi adouci par un parapluie, a comme fonction de «déboucher» les ombres. Le relief reste perceptible et la lisibilité dans les ombres est considérablement améliorée.

les tresses latérales se joignent sur le haut de la nuque. Le front est décoré du tatouage cruciforme tshokwe *cingelyengelye*. Le tronc est incliné vers l'avant et les bras présentent une position asymétrique. Un pagne court, rehaussé au feu, cache le haut des jambes. Un enfant s'allaité au sein droit de sa mère, l'autre repose à califourchon sur son dos. Sur le socle se déroule une petite scène de chasse avec deux quadrupèdes. Pour Marie-Louise Bastin<sup>38</sup>, cette mère et enfants représenterait l'épouse principale du roi, l'*inakulu*, qui participe aux rites d'intronisation accomplis en vue d'assurer le bien-être et la prospérité du pays. A. Hauenstein, qui a longtemps séjourné en Angola, considère que toutes les statuettes ovimbundu ont une fonction magique ou religieuse<sup>39</sup>; cet exemplaire serait la représentation d'une des victimes sacrifiées ou ensorcelées afin d'assurer le bien-être du royaume. Nous proposerions une troisième hypothèse quant à la signification iconographique de cette mère et enfants, et de toutes les statuettes féminines qui abondent dans l'art ovimbundu: l'antériorité du couple Feti - Coya, dans la tradition de Ngalangi, est reconnue par les autres royaumes. Les statuettes féminines évoqueraient Coya, la terre-mère, l'épouse de Feti le chasseur, père des Ovimbundu. Cette interprétation trouve sa signification au sein même des traditions d'origine des royaumes ovimbundu. La petite scène de chasse qui figure aux pieds de cette statuette n'est guère étonnante: la chasse peut être une image métaphorique de la fécondité<sup>40</sup>. Selon Luc de Heusch<sup>41</sup>, il s'agirait d'un renversement du mythe d'origine lunda, mettant en scène un héros-civilisateur, correspondant féminin de Tshibinda Ilunga, le prince luba. La troisième statuette (fig. 6) figure une femme, vêtue d'un long pagne, la main gauche posée sur la poignée d'une ombrelle. Elle présente les mêmes caractéristiques stylistiques que les deux premières œuvres. Enfin, la dernière présente un homme assis tenant une corne dans la main gauche (fig. 7); il est vêtu à l'européenne et porte une casquette (?) ornée d'un morceau de peau maintenu par un clou de laiton.

Les tableaux comparatifs (IIIA et IIIB) des éléments constitutifs de la tête et du tronc des quatre statuettes démontrent que celles-ci peuvent assurément être attribuées au même sculpteur. En effet, le traitement du visage, de la coiffure, du tronc, des membres supérieurs et inférieurs ainsi que les proportions<sup>42</sup> ne révèlent que de faibles variantes pour les trois

<sup>38</sup> IDEM, p. 70.

<sup>39</sup> HAUENSTEIN, A., *Observations sur les Mbundu, African Arts*, 1970, III, 3, p. 72.

<sup>40</sup> HEUSCH, L. de, 1972, *op. cit.*, p. 203.

<sup>41</sup> Communication personnelle.

<sup>42</sup> *Hauteur totale du corps = 10/10.*

Stat. 1: tête: 2,2 - tronc: 3,7 - membres inférieurs: 4,1

Stat. 2: tête: 3,1 - tronc: 3,1 - membres inférieurs: 4,1

Stat. 3: tête: 2,5 - tronc: 4,3 - membres inférieurs: 4,0

Stat. 4: tête: 2,5 - tronc: 3,5 - membres inférieurs: 3,8.

dont la distance focale varie du grand-angulaire au téléobjectif. Plus la distance focale est longue, plus le champ se rétrécit et l'objet photographié est agrandi et donne l'impression de se rapprocher (fig. 6). En ce qui concerne la perspective, la partie commune à toutes les images ainsi obtenues est absolument homothétique. Tout change si nous modifions notre point de vue. Ainsi si nous utilisons un objectif grand-angulaire nous serons obligés de nous approcher du sujet à photographier pour l'inscrire dans le cadre du dépoli ou du viseur de notre appareil photographique, puisque le grandissement linéaire de ce type d'objectif est faible. Selon une règle d'optique sur le grandissement <sup>7</sup>, les variations de grandissement sont plus grandes avec la variation de la distance lorsque la focale est plus courte que lorsque la focale est plus longue. Ceci explique les déformations constatées sur des portraits pris de très près avec un objectif de courte distance focale, c'est-à-dire avec un grand-angulaire. Le nez, le front et le menton paraissent exagérément agrandis par rapport aux autres parties du visage situées en arrière-plan. Dans la mesure où nous disposons du recul nécessaire, il est conseillé dans ce cas d'utiliser un objectif dont la distance focale est plus longue que celle considérée comme normale pour un format donné. En 24 x 36 mm par exemple, il sera préférable de choisir une distance focale d'environ 90 ou 100 mm.

Afin de ne pas fausser la perspective, l'axe de la prise de vue devrait idéalement être perpendiculaire au plan principal de l'objet photographié, de manière que le plan du film lui soit parallèle. Dans la pratique cela n'est pas toujours possible. La chambre photographique grand format, par ses possibilités de bascules et décentrement, sera seule capable de rattraper les déformations de perspective et de fournir une image relativement conforme à la réalité <sup>8</sup>.

Le dernier point que nous aborderons est la nécessité absolue de netteté pour la reproduction des œuvres d'art. Cet impératif implique un choix rigoureux sur la qualité des objectifs, une profondeur de champ suffisante et l'emploi d'un négatif de grand format à granulation fine. Le «grain» de la photographie ne doit en aucun cas être visible. Il perturbe la sensation visuelle de la même façon qu'un bruit de fond sur un enregistrement sonore en perturbe l'écoute.

En conclusion, la photographie reste jusqu'à présent et en attendant le développement de nouvelles techniques telles que l'holographie, le meilleur moyen de reproduction des œuvres d'art et le meilleur outil pour leur étude.

$${}^7 G = \frac{f}{p-f}$$

G = grandissement  
 f = distance focale de l'objectif  
 p = distance du sujet

<sup>8</sup> *Bascules et décentrement appliqués au grand format*, éditions Grossbild-Technik, Munich 1973.



Fig. 6 a-b-c-d

Ces quatre prises de vue ont été effectuées du même point de vue mais avec des objectifs de distance focale, variant du grand-angulaire au petit téléobjectif. La partie commune à ces quatre images est parfaitement homothétique. Seuls le grandissement linéaire et le champ embrassé sont différents.



Elle fixe, suspend dans le temps une vision momentanée et permet ainsi un retour permanent sur l'ensemble de l'objet ou un de ses aspects. Elle complète notre expérience visuelle directe par sa capacité d'enregistrer en un instant tous les détails que notre cerveau n'a pu mémoriser, parce que notre intelligence est sélective et dépendante des conditions dans lesquelles nous avons observé l'œuvre d'art. Elle peut révéler des caractères inaccessibles à notre regard, rendre transparentes certaines opacités.

Cependant, dans sa connotation d'appropriation, la prise de vue implique que l'acte photographique n'est pas impersonnel et innocent. Aussi, la connaissance préalable de l'œuvre d'art photographiée, une documentation photographique complète constituée d'une série de prises de vue, une collaboration parfaite entre l'historien de l'art et le photographe, pourront réduire la marge d'erreurs de la perception visuelle entre l'œuvre d'art et son image photographique.

#### ORIGINE DES ILLUSTRATIONS

- Fig. 1: Auguste Rodin, *Eustache de Saint-Pierre*, argile, 1886. Photo Pannelier (Albert E. ELSEN, dans *Rodin's Studio, a Photographic Record of the Sculpture in the Making*, Phaidon Press, in association with the Musée Rodin, 1980, Pl. 51).
- Fig. 2: Eugène Canneel, *Buste d'Enfant*, s. et d. 1919, marbre. (Collection privée) (Cliché D. Soumeryn).
- Fig. 3: Albert Servaes, *Christ en Croix*, s. et d. 1924, toile, 155,5 x 130 cm. (Ostende, Musée des Beaux-Arts) (Copyright ACL, Bruxelles).
- Fig. 4: *Triptyque-reliquaire de la Vraie Croix*, attribué à Godefroid de Huy, XII<sup>e</sup> s., cuivre doré, détail: revers de la plaque centrale, cinq bustes symbolisant la *Résurrection des Justes*. (Liège, église Ste-Croix) (Copyright ACL, Bruxelles).
- Fig. 5: *Sainte Anne Trinitaire*, XVI<sup>e</sup> s., bois polychromé, h. 79 cm. (Musées communaux de Verviers) (Cliché D. Soumeryn).
- Fig. 6: *Saint Evêque*, XVIII<sup>e</sup> s., péninsule ibérique ou Amérique du Sud, bois polychromé, h. 107 cm. (Collection privée) (Cliché D. Soumeryn).

## CYCLE DE VALORISATION DE LA FORMATION

— 9 MARS 1985 —

### LA PLACE DE L'ARCHÉOLOGUE ET DE L'HISTORIEN DE L'ART DANS LA RESTAURATION \*

PIERRE LOZE

D'emblée, le discours introductif de *Paul Philippot* donna le ton, soulignant que la problématique de la restauration trouve ses origines dans la conscience historique qui anime nos connaissances depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi la conservation et la restauration, avant de devenir un problème technique, sont nécessairement enracinées dans une approche historique. Souvent, d'ailleurs, les œuvres d'art qui nous sont transmises ont, avec le temps, subi de nombreuses modifications. Que restaurer? Comment restaurer?

Avant même de passer à l'action, la restauration est aux prises avec la définition même de son objet, toujours lié à un jugement critique: il s'agit de définir les valeurs à sauvegarder. Face à cette responsabilité, la collaboration entre les divers spécialistes est précieuse. Sans doute est-il nécessaire d'y préparer les historiens de l'art qui, demain, à côté des restaurateurs, seront en contact direct avec les objets et le problème de leur restauration.

Chacun des invités à cette journée de réflexion, l'un après l'autre, développèrent et illustrèrent par des cas particuliers les nuances spécifiques aux différents domaines où la restauration intervient.

*Pierre Bonenfant* procéda à un examen critique des restaurations pratiquées sur les monuments mégalithiques, évoquant l'usage actuel du béton et les aménagements qu'ont subis les sites en fonction du tourisme.

\* Extrait de *Nouvelles du Patrimoine*, n° 2, mai 1985, p. 5.

*Jean Balty* aborda l'anastylose des monuments antiques et les problèmes qu'elle soulève. Dans quelle mesure une reconstitution se justifie-t-elle lorsqu'elle est bien attestée? Quel état du monument restaurer lorsqu'on connaît toutes les modifications qu'il a subies au cours des âges?... Les cas se discutent et, dans ce domaine, les règles de conduite n'existent pas, si ce n'est celle de la prudence. On observe cependant aujourd'hui un respect plus net des différentes phases historiques par lesquelles sont passés les monuments. L'idée du retour à l'état primitif est totalement dépassée.

*Michel de Waha* évoqua ensuite la restauration architecturale en Belgique. Il est malheureusement encore nécessaire, aujourd'hui, d'insister sur la nécessité de faire participer les archéologues, dès le départ, au processus de la restauration — car l'habitude est encore répandue de faire appel à eux au moment où les choix essentiels sont déjà faits. Et l'orateur de poursuivre par un exposé des procédures en vigueur, des législations, et de leurs insuffisances.

Tout autre problème est celui de la restauration des instruments de musique abordé par *Malou Haine* et *Jean Ferrard*. Les critères y sont très différents. L'objet doit-il être à nouveau utilisable? Doit-il retrouver son état primitif et le son qu'il avait à l'origine? Peut-on se contenter de le restaurer comme un objet de musée? Les points de vue, selon qu'on est historien, luthier ou musicien, peuvent diverger. La rareté de l'objet entre bien sûr en ligne de compte, mais aussi, comme dans le cas des orgues, le fait que leur conservation est liée à leur utilisation, et que celle-ci garantit souvent celle-là.

*Paul Philippot* reprit la parole pour aborder l'épineux problème du nettoyage des peintures. Comment établir un dialogue à la fois esthétique et technique pour apprécier si une œuvre a ou non été abîmée par un nettoyage? Premier objectif: documenter ce qui choque l'historien de l'art dans la perception de la forme. Sur cette base, il faudrait pouvoir établir alors l'état matériel de l'œuvre et voir si elle présente effectivement des anomalies explicables par un nettoyage excessif. Et l'orateur de soumettre au public les cas d'œuvres de Rubens, Jordaens et Fetti notamment, conservées dans plusieurs musées européens, qui semblent devoir nécessiter pareille approche.

L'on eut droit, ensuite, à une brillante démonstration a contrario de *Catheline Périer-D'Ieteren*: à travers le cas du triptyque Bernatsky autrefois attribué à Colyn de Coter, celle-ci développa le cas d'une œuvre littéralement défigurée par une restauration et dont l'attribution, au terme de l'analyse, se révèle sujette à caution.

*Myriam Serck* devait, ensuite, à travers une série de sculptures sur bois polychrome repeintes à diverses époques, exposer, exemples à l'appui, les difficultés que rencontrent les restaurateurs lorsqu'il s'agit de retrouver un état qui, historiquement, a existé.

Souvent il faut se résoudre à laisser la pièce dans un état où elle présente des polychromies d'époques différentes. Il n'est pas rare aussi que la situation ne se révèle dans toutes ses dimensions qu'au cours du traitement, et cela malgré les analyses préalables. D'où la nécessité de revoir l'objectif que s'est fixé la restauration.

Enfin, *Régine Guislain-Witterman* se livra à un examen stylistique et technique de l'œuvre de base à partir de laquelle a été créé le Maître de la légende de Sainte Barbe. Il s'avère que cette œuvre a en fait été modifiée en cours de route par un second artiste. Sa main est non seulement très reconnaissable, mais aussi très différente de celle du premier. Un chapitre de l'histoire de l'art à nuancer, donc, grâce à l'apport d'un restaurateur confronté de près — et très longuement — à l'œuvre.

*Paul Philippot* devait, en conclusion, souligner le tronc commun méthodologique qui unit les historiens de l'art et les restaurateurs, et mettre l'accent sur la nécessité de définir ensemble les objectifs de la restauration, c'est-à-dire les valeurs à sauvegarder, dans un effort commun de dialogue et de complémentarité.

## CHRONIQUE

Les suggestions concernant la chronique et les exemplaires de travaux (des membres du corps enseignant, des anciens étudiants ou des 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 1984 \*

#### a) THÈSES DE DOCTORAT

LEMOINE-ISABEAU, Claire — *Genèse et étapes du levé topographique des Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.*  
VANHULST, Henri — *Les Phalèse, éditeurs et imprimeurs de musique à Louvain (1545-1578).*

#### b) MÉMOIRES DE LICENCE

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

FOURNY, Michel — Fosse danubienne à Omal (1978). Etude du matériel; *directeur:* M. P.P. Bonenfant.

TOUROVETZ, Alexandre — Incidences climatiques et techniques dans l'architecture de la civilisation à céramique rubanée du Nord-Ouest de l'Europe; *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 encore, établir cette liste et m'aider avec gentillesse et efficacité.

### *Sous-section Antiquité*

- ALONZI, Marie-Lucie — Rapport entre peinture et architecture à Pompéi d'après les représentations des «Métamorphoses» d'Ovide; *directeur*: M. J.-Ch. Balty.
- CASTELEYN, Catherine — Ordre et chaos dans l'imagerie égyptienne, des origines aux Ptolémées; *directeur*: M. R. Tefnin.
- DURIE, Eveline — Lykosoura, lieu de culte chthonien; *directeur*: M. Ch. Delvoye.
- LENGLET, Dominique — Aspects du portrait égyptien, de la dynastie éthiopienne aux Ptolémées; *directeur*: M. R. Tefnin.
- MAHAUX, Béatrice — Architecture et implantation rurales en Grèce, du V<sup>e</sup> au III<sup>e</sup> siècle; *directeur*: M. Ch. Delvoye.
- MARTENS, Didier — Figuration et ornementation dans la céramique attique (750 - 490 a. C.); *directeur*: M. Ch. Delvoye.
- ROGEAU, Nathalie — La mutation de l'architecture pharaonique à l'époque d'Aménophis III; *directeur*: M. R. Tefnin.

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

- BROUYAUX, Antoinette — Histoire de la clôture des fenêtres dans l'architecture civile; les différents matériaux employés; apparition et développement du verre à vitre; *directeur*: M. V.G. Martiny.
- DECHAUX-CANTA, Carine — Le retable étudié à travers ses représentations en peinture et en enluminure au XV<sup>e</sup> siècle; *directeur*: M. P. Philippot.
- HOPPE, Jean-Marie — Le décor sculpté sur pierre des monuments chrétiens de l'Espagne visigothique et asturienne; *directeur*: M. Ch. Delvoye.
- LALOYEAUX, Anne — Les portes en bronze de la cathédrale de Novgorod; *directeur*: M. J. Blankoff.
- LE MAYEUR DE MERPRES, Véronique — Contribution à l'étude de l'œuvre d'Antoine Sallarts; *directeur*: M. P. Philippot.
- MEERT, Karin — Considérations sur le jardin du château de Leeuwerghem; *directeur*: M. Fr. Souchal.
- ROELANDTS, Viviane — L'iconographie des 40 martyrs de Sébaste à travers l'art byzantin; *directeur*: M. Ch. Delvoye.
- SAINTENOIS, Marie-Charlotte — Esthétique et thématique des villas vénitiennes décorées par Giambattista Zelotti (1526-1578); *directeur*: Mme L. Hadermann-Misguich.
- VANEIGEM, Ariane — Architecture préromane hispanique; *directeur*: M. Ch. Delvoye.
- VAN OETEREN, Vincent — L'iconographie militaire dans les manuscrits du IX<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle conservés à la Bibliothèque Royale de Bruxelles; *directeur*: M. P. Cockshaw.
- VAUSORT, Marc — Contribution à l'étude des œuvres de jeunesse d'Antoine Van Dyck; *directeur*: M. P. Philippot.

### *Sous-section Art contemporain*

- BAILLY, Jean-Marie — Jules Buysens et l'architecture des jardins en Belgique; *directeur*: M. V.G. Martiny.
- BOUFFIOUX, Manuela — Zoltan Perlmutter; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- BRACHOTTE, Corinne — «Phases»: «L'art sera surréaliste ou ne sera pas»; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.

- CANONNE, Xavier — Armand Simon. De l'autre côté du miroir; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- DE GOTTAL, Catherine — Approche de la structure pyramidale dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle. De la symbolique égyptienne à la décantation géométrique; *directeurs*: MM. R. Tefnin et Ph. Roberts-Jones.
- DE HEEM, Nathalie — Etude comparative de la démarche vers l'abstraction de K. Malevitch et de P. Mondrian, sur base de leurs œuvres et de leurs écrits; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- DE ZUTTERE, Paul — L'œuvre gravé d'Antoine-Alexandre-Joseph Cardon (1739-1822) au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert I<sup>er</sup> de Bruxelles; *directeur*: M. Fr. Souchal.
- FIERENS, Eric — Le motif de la moule dans l'œuvre de Marcel Broodthaers; *directeur*: M. P. Hadermann.
- FRANCKX, Nadine — Georges Collignon. De son retour à la figuration à nos jours; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- FRÉDÉRICQ, Louise — Les peintures sous verre de Floris Jaspers. Essai de catalogue de l'œuvre; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- GÉRARD, Frédéric — Mig Quinet; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- HURARD, Michel — Le flou artistique en photographie; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- JADOT, Bénédicte — André Jacquain: une réponse de l'architecture moderne à la réalité et aux exigences de notre époque; *directeur*: M. V.G. Martiny.
- KOCH, Margrit — Portraits, scènes de genre, natures-mortes, paysages: le peintre Wilhelm Busch et l'art néerlandais du XVII<sup>e</sup> siècle; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- MAES, Laurence — La récupération d'œuvres d'art dans la publicité; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- MAINDIAUX, Sylvie — Jean Baes; *directeur*: M. V.G. Martiny.
- POESMANS, Louise — Aspects des travaux d'architecture de Charles Vandenhove; *directeur*: M. V.G. Martiny.
- PRÉAUX, Christine — A propos des environnements vidéo et du travail de Dan Graham; *directeur*: M. P. Hadermann.
- STALLAERT, Marie-Jeanne — Art dans le métro bruxellois: décoration ou intégration; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- TILMAN, Etienne — Le musée d'art moderne, département des aigles de Marcel Broodthaers; *directeur*: M. Ph. Roberts-Jones.
- TILOT, Claude — L'Égypte et le XIX<sup>e</sup> siècle français ou l'approche difficile d'un monde étranger; *directeurs*: MM. R. Tefnin et Ph. Roberts-Jones.
- VIERENDEEL, Françoise — Ludwig Meidner; *directeur*: M. P. Hadermann.

#### *Sous-section Civilisations non européennes*

- DEMEESTER, Anne — Contribution à l'étude de la décoration céramique d'un palais tunisois. Evaluation de l'origine des motifs ornementaux de la partie centrale du «Dar Lasram»; *directeur*: Mme A. Destrée.
- DUBRUNFAUT, Paul — Armes à feu de traite en Afrique noire; *directeur*: M. P. de Maret.
- GUTIERREZ, José — Analyse iconographique de la statuaire de San Augustin (Colombie); *directeur*: M. M. Graulich.
- HOUDÉ, Chantal — L'art Ovimbundu au Musée Royal de l'Afrique centrale; *directeur*: Mme M.-L. Bastin.

*Sous-section Musicologie*

CHANTRENNE, Claire — La vie musicale à la cour de Marguerite d'Autriche et de Marie de Hongrie (1507-1555); *directeur*: M. R. Wangermée.

BILLIET, Lucas — Redécouverte de Vivaldi par le disque; *directeur*: M. H. Vanhulst.

CHARLIER, Pascal — La «*Seconda Prattica*» dans l'*Orfeo* de Claudio Monteverdi; *directeur*: M. R. Wangermée.

DELVAL, Alain — Steve Reich, progressisme radical et tradition; *directeur*: M. H. Sabbe.

DE WASSEIGE, François-Emmanuel — La musique pour clavier de Peter Philips; *directeur*: M. H. Vanhulst.

DUPONT, Odile — Etude sur la pédagogie musicale dans l'enseignement secondaire supérieur et inférieur; *directeur*: M. H. Vanhulst.

FINN, Gregory — L'amateur de disques. Approche; *directeur*: M. R. Wangermée.

LEDOUX-MOFFROID, Françoise — Les œuvres pour piano à quatre mains de Franz Schubert; *directeur*: M. R. Wangermée.

PERREAUX, Philippe — Jean-Louis Robert, compositeur d'aujourd'hui; *directeur*: M. R. Wangermée.

## II. RÉSUMÉS DES THÈSES DE DOCTORAT ET DE QUELQUES MÉMOIRES DE LICENCE (1984)

Ces résumés ont été rédigés par les auteurs des travaux.

### a) THÈSE DE DOCTORAT

Henri VANHULST, *Les Phalèse éditeurs et imprimeurs de musique à Louvain (1545-1578)*. Vol. I: *Etude* (446 p.); Vol. II-1: *Catalogue* (VIII + 425 p.); Vol. II-2: *Annexes au Catalogue* (203 p.) (*directeur*: M. R. Wangermée).

De 1545 à 1578, Pierre Phalèse et ses fils, Corneille et Pierre, publient à Louvain quelque 183 éditions musicales, qui concernent presque exclusivement le domaine polyphonique. Elles représentent un bon tiers de la production totale des anciens Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle et les recueils instrumentaux (luth, cistre, guitare, ensemble non précisé) sont à peu près les seules sources imprimées dont on dispose pour nos régions jusqu'en 1700.

Le premier objectif de l'étude a été l'établissement d'un catalogue détaillé de la production phalésienne. Nous y donnons pour chaque édition une description bibliographique succincte et le dépouillement complet de son contenu. Nous avons en outre cherché à identifier les œuvres anonymes et à résoudre les conflits d'attribution. Les cinq annexes, dont une table alphabétique des incipit et une liste des compositeurs, complètent le catalogue et en facilitent la consultation.

A partir des données fournies par le catalogue, il est possible d'analyser le répertoire dans tous ses détails. Il s'agit à la fois d'une étude interne (origine des compositeurs, figures dominantes dans le catalogue, rapport quantitatif entre les différents genres, interpénétration entre le domaine vocal et le domaine instru-

mental, etc.) et d'une comparaison avec la production des éditeurs anversois et parisiens contemporains. Les concordances, ressemblances et divergences entre ces différents répertoires permettent de préciser au mieux la spécificité du catalogue des Phalèse. La méthode que nous avons élaborée pour cette étude, diffère totalement de celle que l'on a suivie jusqu'à présent dans des ouvrages du même genre. Les auteurs se contentent d'y recenser les pièces inédites et oublient que le répertoire est un tout en évolution constante.

Les autres chapitres concernent la biographie des Phalèse, les aspects typographiques (caractères musicaux et autres, papier, etc.) et quelques détails de la politique éditoriale (tirage, relations avec les compositeurs, remaniement de certaines pièces, etc.).

## b) MÉMOIRES DE LICENCE

1. Marie-Lucie ALONZI, *Organisation de la décoration picturale pompéienne. Essai de définition à partir des représentations de « Métamorphoses » d'Ovide* (directeur: M. J.-Ch. Balty).

Suivant le schéma le plus répandu, une pièce pompéienne type présente trois tableaux principaux peints en vis-à-vis, et, si l'homogénéité stylistique de la décoration d'une même pièce est aujourd'hui un fait indiscutablement reconnu, il convient d'insister également sur son homogénéité thématique. Il existe en effet presque toujours un lien logique entre les différents sujets représentés sur les parois d'une même salle; ainsi des légendes illustrant des situations parallèles ou antithétiques servent-elles une idée unique, un thème général définissant l'ambiance de la pièce.

Ces idées unificatrices varient du III<sup>e</sup> au IV<sup>e</sup> style: dans le III<sup>e</sup> dominant les thèmes moraux traduits par l'opposition de héros et de sacrilèges, dans le IV<sup>e</sup> prévalent l'exaltation et la sublimation de l'existence suggérées par l'association de légendes d'amour et d'apothéose sous l'égide de Vénus, Bacchus et Diane. Indépendamment de l'époque, on peut également souvent déceler un rapport spécifique entre les sujets représentés et la pièce décorée, la passion expliquant les associations réalisées dans les *cubicula*, la culture et la morale dans les *triclinia*, la pitié dans les *tablina*. Au niveau de l'organisation spatiale, il est intéressant de noter le schéma identique suivant lequel se réalisent la relation thématique et l'éventuelle correspondance formelle des pendants. Le système le plus courant tend à mettre en évidence le tableau du mur de fond par une *responsio* directe des tableaux des murs latéraux; cependant, il faut établir ici encore une distinction entre les III<sup>e</sup> et IV<sup>e</sup> styles, le III<sup>e</sup> proposant une tout autre conception de l'espace à partir de combinaisons plus complexes.

Le caractère logique et délibéré des ensembles décoratifs aux niveaux thématique, formel et spatial paraît donc certain et doit découler de programmes pré-établis en fonction de certaines règles, certaines modes et des goûts du commanditaire.

2. Lucas Tarquin BILLIET, *La redécouverte de Vivaldi par le disque*. 1 vol., 154 p. (directeur: M. H. Vanhulst).

Vivaldi est l'exemple même du compositeur tombé dans l'oubli puis miraculeusement redécouvert, il n'y a que trente ans. Nous avons voulu retourner aux sources

d'une image et nous pencher sur un «miracle» qui renvoie sans équivoque — et c'est sa profonde originalité — à l'industrie du microsillon. En effet, selon nous, l'image de Vivaldi et de son œuvre, sa signification et sa valeur culturelle sont les conséquences directes de son succès discographique.

Nous nous sommes intéressés plus particulièrement aux nombreuses réalisations des *Quatre Saisons*, qui constituent le succès discographique de Vivaldi et, partant, le baromètre du traitement et de l'appréciation de son œuvre. Un aperçu historique limité de la production discographique des *Quatre Saisons* met en évidence une certaine stabilité de l'industrie du disque dans la gestion de ce succès qui réduit le «Prêtre Roux» aux dimensions d'un compositeur de musiques faciles et commerciales, indissociable d'une œuvre. L'image de Vivaldi et de sa production peut se traduire dans les termes d'une équivalence réductrice qui renvoie sans cesse de Vivaldi aux *Quatre Saisons*.

L'analyse des commentaires et du conditionnement des réalisations discographiques, ainsi que l'étude des critiques ont permis de préciser les termes de cette image. Chacun de ces champs d'analyse révèle des rapports spécifiques à l'univers culturel et à la culture musicale en particulier, dans lesquels Vivaldi trouve une définition précise. Il se situe par rapport à une esthétique sommaire du «Beau Absolu» dans des discours qui ne sauraient en fin de compte se justifier que par une «manière de parler». Au delà des exemples se tisse un discours — au sens large — essentiellement périphérique à la musique, mais parfaitement intégré à l'imagerie traditionnelle attachée à l'univers de la culture, au «Sublime Musical».

Pour mettre Vivaldi en rapport avec cet univers, il est nécessaire aussi de le particulariser. Or les arguments et les faits qui autorisent cette manière de valorisation sont aussi ceux qui rendent possible une dévalorisation, par le jeu de l'affrontement des goûts et des «dé-goûts». Et c'est bien cette dernière qui nous semble caractériser le mieux la situation et la valeur culturelle de Vivaldi à l'approche des années quatre-vingts.

### 3. Catherine CASTELEYN, *Ordre et chaos dans l'image égyptienne, des origines aux Ptolémées* (directeur: M. R. Tefnin).

Depuis la première Dynastie jusqu'à la fin des temps pharaoniques, une scène apparaît avec récurrence: le souverain massacrant un groupe d'ennemis politiques. Des codes particuliers s'attachent à ce message. Codes établis pour la plupart à l'époque prédynastique et qui se cristallisent à partir de la première Dynastie. Fondamentalement, aucun changement idéologique n'est à détecter entre la Palette de Narmer et les reliefs ramessides.

La lisibilité est identique, c'est-à-dire que progressivement et jusqu'à Narmer, la pensée prédynastique a établi les signes nécessaires à la lecture correcte de l'image et de l'écriture, a créé un langage figuratif, un système de communication autre que la parole, situé à la frontière entre l'image et l'écriture, utilisant cette ambiguïté comme moyen d'expression. La question primordiale est de savoir comment, dans un système aussi ordonné et codifié qu'est l'imagerie égyptienne, l'artiste a pu évoquer la notion de Désordre ou de Chaos. La réponse est en fait simple: il suffit de renverser tous les codes adaptés aux représentants de l'ordre afin de suggérer l'antagonisme:

Axes sémantiques	ROI	ENNEMIS
nom	nommé	inconnus
dimensions	grandeur	petitesse
nombre	unicité	multiplicité
corporalité	musclé	musculature molle
conventions de représentation	tête de profil	renversés en tous sens
spatialité	ligne de sol	flottement dans l'espace
temporalité	action intemporelle	action momentanée

4. Nathalie DE HEEM, *Etude comparative de la démarche vers l'abstraction de K. Malevitch et de P. Mondrian, sur base de leurs œuvres et de leurs écrits*. 2 vol., 183 p., album de planches couleurs (*directeur*: M. Ph. Roberts-Jones).

Ce travail était au départ un questionnement sur l'art abstrait, qui apparut presque simultanément dans les pays les plus divers au début du XX<sup>e</sup> siècle. Comment s'était opéré ce passage à l'abstraction? et pourquoi en ce début de siècle précisément?

Nous nous sommes dès lors attachée à cerner, dans un premier temps, le contexte historique, social, politique, religieux et philosophique dans lequel vécurent deux peintres considérés comme les « pionniers » de l'abstraction à l'instar de Kandinsky, à savoir Kasimir Malevitch et Piet Mondrian, et à rechercher, dans leurs traditions figuratives nationales respectives, les ferments de leur art. Dans le deuxième chapitre, c'est à travers leur production figurative même que nous avons recherché les signes de l'abstraction à venir; le troisième chapitre étant dès lors consacré aux rapports entre l'écriture et le pictural. Nous y analysons l'œuvre abstrait même des deux artistes qui s'articule essentiellement autour de deux axes, la couleur et la forme, pour aboutir aux signes nouveaux issus de cette remise en cause de modes représentatifs reconnus depuis la nuit des temps que fut leur passage à l'abstraction.

Nous avons alors constaté que, si Mondrian et Malevitch sont tous deux allés à l'extrême du possible, Mondrian y arriva en mettant l'accent sur la valeur cathartique de l'organisation des formes dans le plan, en surmontant le tragique par l'harmonie et la beauté, alors que Malevitch célébra plutôt l'absence d'objet, l'essence du Rien, l'artiste devant seulement favoriser l'apparition, l'épiphanie de l'étant comme manifestation de l'être dans le monde.

5. Paul DUBRUNFAUT, *Armes à feu de traite en Afrique noire. Aspects technique, artistique et ethnologique. Proposition d'une typologie*. 1 vol. de texte, 110 p. et 3 albums de photographies, 168 pl. (*directeur*: M. P. de Maret).

L'histoire de l'Afrique et de la colonisation européenne sur ce continent a déjà fait couler beaucoup d'encre.

L'arme à feu, qui était utilisée par les premiers explorateurs portugais, a pris une importance croissante par la suite dans les relations qu'ont eues les Européens avec les indigènes. Si de nombreux textes et publications font mention de l'usage de « mousquets », de « long danes » ou tout simplement de « fusils de traite », il nous a paru utile de tenter une première approche typologique de l'arme à feu d'importation en Afrique noire. Cette étude vise essentiellement à établir les bases de

recherches futures dans ce domaine encore trop peu connu. Nous avons essayé de donner une idée d'ensemble de ce qu'a pu être l'arme à feu de traite de fabrication européenne des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles.

Les collections d'armes et d'archives du Musée Royal de l'Afrique Centrale à Tervuren, du Musée d'Armes de Liège et du Musée Royal de l'Armée à Bruxelles ont fourni les bases de cette étude. Le sujet est loin d'être épuisé et nous souhaitons qu'il puisse susciter un intérêt parmi les historiens, archéologues et ethnologues. Nous serions heureux d'entrer en rapport avec toute personne désirant approfondir ce domaine de l'histoire.

6. Eveline DURIE-LOUCAS, *Lykosoura, lieu de culte chthonien* (directeur: M. Ch. Delvoye).

Le sanctuaire arcadien de Lykosoura, où était vénérée Despoina (= la «Maîtresse»), fille de Déméter et de Poséidon Hippios, est principalement connu par la description qu'en a faite Pausanias, confirmée en grande partie par des fouilles archéologiques qui ont mis au jour le temple de la déesse. Il renfermait le célèbre groupe cultuel sculpté par Damophon de Messène, le portique, les trois autels (consacrés à Despoina, à Déméter et à la Grande Mère), et le mégaron (sorte d'autel monumental).

Despoina était essentiellement une divinité chthonienne — c'est-à-dire, au sens où nous l'entendons, dispensatrice à la fois de la vie et de la mort — qui fut identifiée, selon nous, à Artémis.

Le rituel célébré à Lykosoura consistait en un drômenon orgiastique de possession exécuté par des fidèles déguisés en diverses espèces animales, qui procédaient également à un diasparagmos d'animaux. A l'origine, ce rituel sauvage comportait probablement un sacrifice humain remplacé ensuite par un sacrifice de statuettes représentant les fidèles masqués, objets retrouvés en grande quantité dans les dépôts sacrificiels du mégaron et mentionnés dans la loi sacrée *IG*, V 2, 514.

Dans le courant du III<sup>e</sup> s. av. J.-C., Lykosoura fut soumise à l'influence du contexte des mystères éleusiniens reproduits à Mégalopolis voisine, ce qui modifia le drômenon religieux. Il est possible que l'architecture du temple qui comporte une porte latérale donnant sur des gradins (où se tenaient les fidèles et d'où ils pouvaient assister à une sorte de révélation de *hiera*) soit une conséquence de cette influence.

Déméter, déesse du mode de vie civilisé, n'a toutefois jamais pu supplanter sa fille dans le sanctuaire de Lykosoura dirigé par un clergé bien organisé. Même aux temps prospères du site, Despoina, représentant le mode de vie sauvage propre à l'Arcadie, demeura la divinité principale de Lykosoura que la tradition disait être le siège du roi mythique Lykaôn transformé en loup par Zeus pour avoir commis un sacrifice humain doublé de cannibalisme.

7. Eric FIERENS, *Le motif. Approche du concept dans les arts plastiques et une application à l'art contemporain: le motif de la moule dans l'œuvre de Marcel Broodthaers*. 1 vol., 131 p., 36 ill., 10 schémas (directeur: M. P. Hadermann).

Au départ, une curiosité que je voudrais qualifier d'archéologique: pourquoi des coquilles de moules représentées, photographiées, écrites ou suggérées dans

l'œuvre poétique, tant écrite que plastique, de Marcel Broodthaers? Le recours à un concept — encore en voie d'émergence — me permet de répondre à cette question, les critères habituels de lecture s'étant révélés insatisfaisants, voire même déficients ou fallacieux.

J'entrepris donc de poser les jalons de l'histoire du motif en tant que moteur de la création (chez Cézanne qui en assume la paternité) et en tant qu'outil, garant d'une approche nouvelle de l'œuvre réalisée (chez Panofsky), puis avec les apports de la sémiologie et de la littérature, enfin lorsque ce terme se trouve au cœur de la recherche, encore actuelle, d'un groupe interdisciplinaire de spécialistes.

Chiffre premier de l'œuvre de l'artiste, la moule visible et invisible se présente alors comme le chromosome du travail entier de Broodthaers: elle gagne en significations et se révèle indispensable, tant à la problématique développée par le créateur qu'à notre bonne compréhension. Substructure bâtie d'une petite coquille sombre, elle couvre de son ombre toute la déclinaison poétique réalisée par l'artiste bruxellois dans son entreprise de défense de la *peinture*.

8. Michel FOURNY, *Fosse danubienne à Omal (1978). Etude du matériel*. 1 vol. texte, 136 p. et 1 vol. illustration, 66 pl. (directeur: M. P.P. Bonenfant).

La création d'un nouveau lotissement à Omal a permis de reconnaître la présence d'un habitat de la civilisation à céramique rubanée. Les fouilles de sauvetage menées par Monsieur D. Cahen en 1978-79 ont notamment mis au jour une grande fosse qui a fait l'objet de notre étude. Le matériel archéologique comprend avant tout un abondant matériel céramique qui se classe en céramique grossière et en céramique fine. Cette dernière est représentée par une quarantaine de vases ornés que nous avons décrits en termes d'organisation du décor suivant la méthode proposée par P.-L. Van Berg. On a pu reconnaître des unités décoratives en zigzag, en onde, en onde mixte, en double spirale, en spirale brisée et en losanges fermés ou ouverts en un décor couvrant. Un ensemble aussi riche se devait d'être intégré aux systèmes chrono-typologiques établis par les chercheurs allemands et néerlandais. Si on peut globalement attribuer les décors à la période «récente» de la civilisation à céramique rubanée, on constate des incohérences. Des traits typologiques considérés comme exclusivement «anciens» sont mêlés à des caractéristiques «récentes» normalement incompatibles. De telles incohérences se retrouvent dans d'autres sites hesbignons; nous avons montré que les principes de la sériation chrono-typologique ne sont pas à l'abri de toute critique. Quant au matériel lithique, il est conforme à ce qui est connu par ailleurs. Le débitage du silex est orienté vers la production de lames; l'outillage comprend des grattoirs, perçoirs, faucilles, lames retouchées, denticulés.

9. Jean-Marie HOPPE, *Le décor sculpté sur pierre des monuments chrétiens de l'Espagne visigothique. Représentations anthropomorphes*. Vol. I et II: Texte, 248 p.; Vol. III: Illustrations, 116 ill. (directeur: M. Ch. Delvoye).

L'étude tente de cerner la réalité artistique de l'art visigothique à partir du VII<sup>e</sup> siècle tel qu'il se concrétise dans les représentations anthropomorphes. L'approche, selon les axes habituels de notre discipline, se répartit en quatre chapitres.

Le premier chapitre retient pratiquement la totalité des monuments conservés. Seules sont négligées les pièces trop fragmentaires pour avoir d'autre valeur que

statistique. L'attention porte essentiellement sur les analyses iconographique et stylistique. Un intérêt particulier que justifient l'importance et la qualité exceptionnelle des ensembles, est accordé aux églises de San Pedro de la Nave (El campillo - Zamora) et de Santa María de Quintanilla de las Viñas (Burgos). Pour la première fois sans doute, l'étude démontre systématiquement l'agencement des images anthropomorphes dans ces bâtiments et démontre ainsi la réalité concrète du programme. Jusqu'à maintenant en effet, il était banal, dans la littérature consacrée à ces monuments, d'évoquer l'existence d'un programme iconographique. Toutefois, si l'on veut éviter l'emploi abusif de cette notion, il ne suffit pas de signaler la présence de quelques images de l'Ancien Testament. Un programme ne se résout pas seulement en rapprochements iconographiques mais possède une logique et une structure spatiale qu'il est important de démontrer. En outre, la reprise systématique des éléments de San Pedro a permis de mettre en évidence une connaissance directe des apocryphes du Nouveau Testament. Ces tentatives, pour préciser les lacunes des analyses antérieures, ont abouti différemment. San Pedro se laisse plus facilement cerner que Santa María. Sans doute la nature même de l'inspiration des maîtres qui y ont travaillé est-elle partiellement déterminante dans l'aboutissement des recherches.

Le deuxième chapitre pose le problème de la rareté des représentations anthropomorphes très souvent mise en relation avec le canon 36 du concile d'Elvire. Le canon est remplacé dans le contexte de l'ensemble des décisions conciliaires. A la lueur des intentions manifestées par les Pères, il semble peu probable que le concile puisse encore produire ses effets au VII<sup>e</sup> siècle. La tendance aniconique certaine de l'art médiéval espagnol s'inscrit dans un phénomène plus général qui atteint tout le monde chrétien. C'est aussi l'occasion de reprendre l'examen du rôle des images dans le monde latin. Il paraît possible de conclure à une utilisation des images anthropomorphes plus abondante dans l'art visigothique que ne le laisse supposer l'état actuel de nos connaissances archéologiques.

Le troisième chapitre analyse le problème des antécédents. H. Schlunk établit des parallèles stylistiques et thématiques entre la sculpture visigothique que nous étudions et la peinture qui orne les manuscrits mozarabes à partir de la fin du IX<sup>e</sup> siècle. Les rapprochements suggèrent l'évidence qu'il a dû exister des manuscrits à peintures à l'époque visigothique. Ceux-ci auraient servi de modèle pour nos sculptures et de prototype pour les *Beatus*. La critique minutieuse de cette thèse s'avérait nécessaire. Pour être abondamment reprise, elle n'en a pas moins été trop rapidement admise. Des hypothèses de travail plus pertinentes pourraient se dégager de l'observation des œuvres produites par les ateliers provinciaux qui s'individualisent à la fin de l'Empire. L'Afrique du Nord, l'Arménie et la Géorgie fournissent un contingent de monuments qui mériteraient la plus grande attention. Quelques faits historiques étayaient les rapprochements avec les monuments arméniens.

Le quatrième chapitre tente une approche esthétique de la production artistique de l'époque. Pour rester pertinente, l'étude s'ouvre à la sculpture ornementale et essaie de mettre en évidence la cohérence de la *Weltanschauung* de l'époque. Pour permettre une perception plus juste du phénomène artistique, l'esthétique des arts plastiques est analysée en parallèle avec celle qui détermine les productions littéraires de l'époque et l'expression liturgique. Ainsi se dégagent progressivement les éléments qui, une fois dépassé le point de rupture avec l'art hellénistique finissant, vont modeler le visage de l'art médiéval occidental pour les siècles à venir.

10. Michel HURARD, *Le flou artistique en photographie*, 2 vol., 225 p., 32 ill. (directeur: M. Ph. Roberts-Jones).

Après les émerveillements devant la fidélité, l'exactitude, la netteté des images photographiques obtenues sur les plaques métalliques de Daguerre dans les années 1840, des artistes et des critiques d'art (Delacroix, Ruskin) entrevoient les potentialités artistiques que présente le flou des premières photographies sur papier, ou celui dû aux imperfections des systèmes optiques. Parmi les artistes représentatifs de ce flou «technique», nous analysons Hill et Adamson, Nègre et Cameron.

Le flou connaît son apogée dans la photographie pictorialiste (ca. 1890-1914), mouvement de nature élitiste né dans l'orbite de l'impressionisme pictural, en réaction contre le développement fulgurant de l'amateurisme rendu possible par l'industrialisation du processus photographique. Ces artistes soutenus par des hommes de lettres (de La Sizeranne) débordent d'imagination pour rendre leurs photos floues: systèmes optiques rudimentaires ou volontairement contrariés, mais aussi procédés à la gomme ou à l'huile, et déjà la couleur. Nous étudions notamment Davison, Kühn et Demachy en Europe, Stieglitz, Steichen et Day aux Etats-Unis.

Dans l'Entre-deux-guerres, face à un retour en force de la netteté comme idéal artistique pour les photographes, le flou continue à être prôné dans les milieux post-pictorialistes dont Misonne est l'un des principaux chantres.

A l'époque contemporaine, alors que la virulence des débats des époques antérieures sur le net et le flou s'est éteinte, le flou est multiforme: à côté du flou pictorialiste «classique» commercialisé par Hamilton, citons les «bougés» de Haas, prolongements des recherches futuristes sur la photographie dynamique, le grain de Moon et les coloriages de Grootclaes.

Loin d'être la condition nécessaire ou suffisante d'une photographie artistique, le flou n'est qu'une tendance constante de l'expression photographique, avec ses excès de mièvrerie mais aussi des pages qui témoignent de talents créateurs sincères et originaux.

11. Véronique LE MAYEUR DE MERPRES, *Contribution à l'étude de l'œuvre peint d'Antoine Sallarts*. 1 vol. texte, 122 p., 7 ill.; 1 vol. planches, 67 pl. (directeur: M. P. Philippot).

Le Bruxellois Antoine Sallarts (Bruxelles ca.1590-1650) s'essaya à diverses disciplines artistiques: peinture, dessin, gravure, cartons de tapisseries, autant qu'à tous les genres, réalisant des tableaux d'histoire comme des allégories, des portraits et des paysages. Il connut un renom certain de son vivant puisqu'à deux reprises il fut élu doyen de la gilde des peintres; de plus, il jouit de commentaires élogieux dans la littérature, qui souvent soulignèrent son amitié et sa collaboration avec Rubens et Van Dyck, ainsi que dans les rubriques des multiples peintures figurant sous son nom dans les catalogues de ventes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, qui ajoutent encore à son crédit.

L'étude des tableaux signés de la main de Sallarts ou dûment attestés par des documents nous contraint cependant de lui enlever la paternité de plusieurs œuvres ainsi que de lui refuser toute collaboration avec les grands maîtres flamands. L'artiste vécut toujours dans sa ville natale, et sa production s'est ressentie du climat d'hésitation qui régnait à l'époque dans le monde artistique bruxellois: oscillant entre le maniérisme et les premiers échos de la révolution caravagesque

ramenés d'Italie par ses contemporains, entre la puissante autorité de Rubens et l'attrait des paysagistes brabançons, il nous a livré une production surprenante quant à sa diversité et — l'avouons-nous — d'une qualité fort inégale ensoleillée de quelques moments heureux, mais rachetée sans nul doute par une aisance, une vivacité et une saveur tout à fait particulières au niveau de l'écriture picturale, qui nous permettent de le compter parmi les plus séduisants « esquissistes » de son temps.

12. Christine PRÉAUX, *A propos des environnements vidéo et du travail de Dan Graham*. 1 vol., XI - 145 p., 91 ill. (directeur: P. Hadermann).

La recherche que nous avons menée repose sur deux points différents. La seconde partie illustre, à travers le travail de l'artiste américain Dan Graham, la première, axée sur les environnements vidéo dont nous avons tenté de cerner au mieux les caractéristiques essentielles. Celles-ci jouent à la fois sur deux plans: l'art vidéo et l'art environnemental, qui fonctionnent dès lors autant à partir du matériel utilisé qu'à partir des intentions des artistes qui les ont conçus. Nous avons tenté de les restituer également dans le contexte historique.

C'est en effet à partir de Dada et de Duchamp qu'un art faisant appel à tous les sens deviendra la préoccupation commune de presque tous les mouvements artistiques qui se succéderont jusqu'à aujourd'hui. La génération des années «60-65» ira de plus en plus loin dans l'abandon des moyens traditionnels de la peinture et de la sculpture. Parmi les idées que celle-ci énonce, nous voyons déjà s'inscrire les principes des environnements vidéo. Parmi les influences immédiates, citons les happenings, les performances, l'art corporel, l'art conceptuel, l'art minimal, le groupe Fluxus auquel appartiendront les deux figures marquantes des débuts de l'art vidéo: Nam June Paik et Wolf Vostell. Pour compléter cette étude sur les environnements vidéo suit la présentation de quelques figures marquantes: Paik, Vostell, Shigeko Kubota, Ira Schneider, Peter Campus, Marie-Jo Lafontaine, Denis Oppenheim, ...

La seconde partie du travail, consacrée à Dan Graham, décrit les différentes techniques artistiques qu'il a utilisées — performances, vidéo, architecture, sculpture, écriture — et s'attarde plus spécialement sur ses environnements vidéo et leur originalité par rapport à ceux de l'époque.

Au terme de cette étude, nous pouvons mieux comprendre que les environnements vidéo, d'une manière générale, ne sont pas des mouvements ou des styles. Ce sont plutôt des phénomènes, des modes de représentations, liés à un certain nombre de mouvements artistiques.

13. Claude TILOT, *L'Égypte et le XIX<sup>e</sup> siècle français ou l'approche difficile d'un monde étranger*. 1 vol., 163+19+10 p., 80 pl., 143 ill. (directeurs: MM. R. Tefnin et Ph. Roberts-Jones).

Après un premier chapitre qui fait le point sur la connaissance de l'Égypte en Occident, de la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle, est abordé le XIX<sup>e</sup> siècle qui, avec les campagnes d'Égypte, ouvre l'ère de l'égyptologie moderne. Les récits des voyageurs, du I<sup>er</sup> Empire à la III<sup>e</sup> République, ont un impact considérable sur le XIX<sup>e</sup> siècle français.

Les influences orientales, plus motivées par ces ouvrages que par la visite de l'Égypte et la connaissance des lieux «de visu», toucheront toutes les disciplines

artistiques, telles le mobilier sous le Consulat et l'Empire, la décoration intérieure, la médaille, la céramique, l'architecture et la sculpture, le décor d'opéra, la peinture et la littérature. Les œuvres sont souvent caractérisées par les infidélités de reproduction et les trahisons, explicables par la méconnaissance fondamentale de l'esprit et de la civilisation pharaoniques.

14. Ariane VANEIGEM, *Architecture préromane hispanique. Des Wisigoths aux Asturiens*, 2 vol. + 1 vol. planches (directeur: M. Ch. Delvoe).

Consacrée à l'architecture préromane hispanique, cette étude se propose de mettre en lumière à la fois la diversité et la cohérence des recherches spatiales menées dans la Péninsule entre les VII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles, aux confins du Paléochrétien et du Roman.

La plupart des édifices posant de graves problèmes de critique archéologique, il s'imposait d'analyser d'abord tous les rapports de fouilles et de restauration, de qualité et de fiabilité très variables. Bien souvent, l'enthousiasme y tient lieu de rigueur, les plans fournis sont incomplets, dépourvus de légende, le flou du vocabulaire architectural engendre la confusion. Un contact direct avec les monuments et la constitution d'une documentation photographique ont permis d'en acquérir une connaissance plus intime et de trancher certaines controverses.

A cette approche critique, véritable dépistage d'incohérences, qui constitue la phase descriptive du travail, succèdent deux chapitres où sont envisagés les fonctions liturgiques et les aspects esthétiques de l'art wisigothique et asturien. Sur l'organisation fonctionnelle de l'espace, force nous est de constater le caractère aléatoire de l'établissement d'une véritable typologie. La récurrence de formules constructives et stylistiques se manifeste au sein d'un cadre très lâche, à l'intérieur duquel de multiples variantes sont possibles, signe évident d'une époque de transition. Le programme liturgique fournit certes un schéma de base (clairement affirmé par le 4<sup>e</sup> concile de Tolède) sous une forme tripartite: l'abside réservée au prêtre, le chœur ou *presbyterium* au clergé et la nef aux fidèles. Mais cette progression longitudinale du profane au sacré est compliquée par la présence d'annexes à fonctions diverses et mal définies (sacristies, baptistères, pièces de reclus, etc.). Le caractère le plus manifeste des églises d'époque wisigothique paraît être, outre la modestie des dimensions, une sorte de démultiplication de l'espace intérieur par addition de modules, et de l'espace extérieur par la compilation des toitures, d'où l'impression que l'on peut ressentir extérieurement d'un volume à la fois compact et faiblement articulé, et intérieurement de cavernes granitiques auxquelles la puissance de l'appareil confère une impressionnante monumentalité. La prolifération de ces modules spatiaux y résout l'équivoque des plans basilical et cruciforme.

La rétractation du royaume asturien dans le nord de la Péninsule s'accompagnera d'un goût plus ferme pour les plans allongés, de type basilical. La résorption des excroissances, le choix d'une longitudinalité caractériseront l'art de l'époque de Ramire et d'Alphonse III et, par là, marqueront les jalons vers une nouvelle étape de l'histoire de l'architecture, celle de l'art roman. L'étude de l'architecture préromane hispanique permet ainsi de percevoir un cheminement de la pensée, avec ses archaïsmes et ses innovations, qui, lentement, permettra l'ouverture d'une ère nouvelle de l'art occidental.

15. Vincent VAN OETEREN, *L'iconographie militaire dans les manuscrits du IX<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle conservés à la Bibliothèque Royale de Bruxelles*, 3 vol., V-404 p., 105 fig. (directeur: M. P. Cockshaw).

L'importance du rôle joué par les armes dans la société médiévale ne doit plus être démontrée. Pourtant, l'étude de ces armes et des différentes facettes de leur rôle social reste, surtout pour les hautes époques, très fragmentaire. L'iconographie permet de suppléer au manque de pièces archéologiques, souvent abîmées ou même inexistantes, et d'anticiper sur l'étude des textes, fort peu développée dans ce domaine. A travers la main de l'artiste, ce sont également les problèmes de la représentation et de ses règles que nous avons pu aborder.

Le fonds de la Bibliothèque Royale nous a livré 320 manuscrits illustrés, réunis par les hasards de l'Histoire, pour la période qui nous intéressait. Parmi ceux-ci, 67 contenaient dans leur décoration une ou plusieurs représentations d'armes. L'éventail varié de leurs sujets permit une tentative de vue d'ensemble. Les horizons abordés sont multiples et variés; ils recouvrent l'évolution des armes et de l'équipement ainsi que celle de leur utilisation, le caractère réaliste ou non des représentations d'une époque, la place occupée par l'arme et le personnage armé dans l'iconographie médiévale, les divers rôles joués par les armes dans le monde figuré du Moyen Age ainsi que leur valeur symbolique, le catalogue et l'étude des sujets dans lesquels apparaît une arme, etc...

Cette étude, premier défrichement d'un domaine immense, n'a d'autre prétention que de déceler quelques axes qui pourront guider les recherches ultérieures. L'importance des modifications apparues durant les quatre siècles envisagés ainsi que la variété des armes et sujets représentés, s'ils constituent l'un des intérêts d'une telle recherche, rendent cependant impossible une tentative de synthèse pouvant être livrée dans un cadre aussi restreint.

### III. PUBLICATIONS ET ACTIVITÉS SCIENTIFIQUES DES MEMBRES DU CORPS ENSEIGNANT, EN RAPPORT AVEC L'HISTOIRE DE L'ART ET L'ARCHÉOLOGIE (1984)

#### a) PUBLICATIONS EN 1984 (ET COMPLÉMENTS DES ANNÉES ANTÉRIEURES)

Marie-Louise BASTIN

— *Instruments de musique, chants et danses des Tshokwe (région de Dundo, district de la Lunda, Angola)*, dans *African Musicology*, 1983 (Nairobi, 1984), p. 45-66.

— *Ritual Masks of the Chokwe*, dans *African Arts*, XVII, 1984, n° 4, p. 40-45, 92-93 et 95.

— *Introduction aux arts d'Afrique Noire*. Préface de Luc DE HEUSCH. Arnouville (France), Editions Arts de l'Afrique Noire, 1984, 432 p., 443 ill.

Jean BLANKOFF

— *Die Rolle der Städte im Hochmittelalter und die Auffassung von Henri Pirenne*, dans *Zeitschrift für Archäologie*, XVIII, 1984, p. 209-212.

— *A propos de la religion des anciens slaves. Le paganisme slave: sources archéologiques*, dans *Settimane di Studi del Centro Italiano di studi sull'alto Medioevo*,

XXX: *Gli Slavi occidentali e meridionali nell'alto Medioevo*. Spolète, 1983, p. 603-630.

— *Les théories normanistes et antinormanistes sur les origines de l'Etat kiévien*, dans *Revue des Pays de l'Est*, 1984, fasc. 1, p. 31-49.

— *Le Dit de la campagne d'Igor* (avec une traduction nouvelle du texte). 3<sup>e</sup> éd., Bruxelles, 1984.

— *Quelques réflexions sur la place de l'art dans le mouvement intellectuel des années vingt en Russie*, dans *Journée des Slavisants 1983*. Bruxelles, U.L.B., 1984, p. 11-17.

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *Pedro Machuca en Italie*, dans *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*. Milan, 1984, p. 332-361.

— *Le Palais Farnèse, Rome, 1980-1981*, dans *Bollettino d'Arte*, XXIII, 1984, p. 105-110.

— *Redécouverte de l'antique, de la Renaissance au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dans *Histoire et archéologie. Les dossiers*, n<sup>o</sup> 89, décembre 1984: *La peinture romaine*, p. 93-95.

— *Fortune critique de Pedro Campaña-Peeter de Kempeneer. De Pacheco à Murillo et à Constantin Meunier*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LIII, 1984, p. 91-117.

— Réédition de «Pedro Campaña dopo Siviglia: arazzi e altri inediti», dans *Museo degli arazzi di Marsala*. Palerme, 1984, p. 63-119.

Luc DE HEUSCH

— *Pouvoir de la sorcellerie, sorcellerie du pouvoir*, dans *Magie, sorcellerie, parapsychologie*, éd. H. HASQUIN. Bruxelles, Editions de l'U.L.B., 1984, p. 135-146.

— *Le temps des rites. Propos sauvages*, dans *L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension*. Bruxelles, Société des expositions du Palais des Beaux-Arts, 1984, p. 85-86.

— *Préface* à l'ouvrage de M.-L. BASTIN, *Introduction aux arts d'Afrique*. Arnouville, 1984.

— *La capture sacrificielle du pangolin en Afrique Centrale*, dans *Systèmes de parenté en Afrique Noire*, Cahier n<sup>o</sup> 6: *Le sacrifice*, v. Paris, Editions du C.N.R.S., 1984.

Charles DELVOYE

— *A propos de l'exposition d'icônes crétoises au Palais des Beaux-Arts de Charleroi*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (de l') Académie Royale de Belgique*, 5<sup>e</sup> s., LXV, 1983, p. 97-127.

— *A propos des expositions d'Istanbul consacrées aux civilisations anatoliennes: apports de l'Asie mineure à la culture européenne*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (de l') Académie Royale de Belgique*, 5<sup>e</sup> s., LXVI, 1984, p. 22-45.

— *Rapport sur la 57<sup>e</sup> session de l'Union Académique Internationale (Copenhague, 12-18 juin 1983)*, dans *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politique (de l') Académie Royale de Belgique*, 5<sup>e</sup> s., LXIX, 1983, p. 383-396.

— *Rapport sur le XII<sup>e</sup> Congrès international d'archéologie classique (Athènes, 4-10 septembre 1983)*, dans *Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques (de l') Académie Royale de Belgique*, 5<sup>e</sup> s., LXIX, 1983, p. 590-596.

— *Eléments classiques et innovations dans l'illustration de la légende d'Achille au Bas-Empire*, dans *L'Antiquité Classique*, LIII, 1984, p. 184-199.

Pierre DE MARET

— *L'archéologie en zone bantu jusqu'en 1984*, dans *Muntu. Revue scientifique et culturelle du Centre International des Civilisations Bantu*, I, 1984, p. 37-60.

— *Premières datations pour la fonte du cuivre au Shaba (Zaïre)*, dans *Bulletin de la Société Royale Belge d'Anthropologie et de Préhistoire*, XCV, 1984, p. 5-20 (en collab. avec E. ANCIAUX DE FAVEAUX).

— *Aux origines de la culture: la préhistoire africaine*, dans C. SUZANNE (éd.), *Sur la trace des premiers hommes*. Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, 1984, p. 96-97.

— *L'archéologie de l'Afrique Centrale*, dans *West African Journal of Archaeology*, VIII, 1978, p. 11-50 (en collab. avec F. VAN NOTEN, D. CAHEN, J. MOEYERSONS et E. ROCHE).

Jean DIERKENS

— *Regard nouveau sur la magie ou parapsychologie et magie*, dans *Magie, sorcellerie, parapsychologie*, éd. H. HASQUIN. Bruxelles, Editions de l'U.L.B., 1984, p. 187-199.

— *Approche du mandala*, dans *Cahiers internationaux du Symbolisme*, 1984, p. 131-133.

Guy DONNAY

— *Un milliaire romain à Péronnes-lez-Binche*, dans *Cahiers de Mariemont*, XIII, 1982 (1984), p. 28-33 (en collab. avec J. CESSION-LOUPE).

— *Une statuette grecque archaïque en bronze (récemment acquise par le Musée de Mariemont)*, dans *Cahiers de Mariemont*, XIV, 1983 (1984), p. 34-38.

— *La maison du Cerf*, dans *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1973-1979. Aspects de l'architecture domestique à Apamée. Actes du colloque tenu à Bruxelles les 29, 30 et 31 mai 1980*. Bruxelles, 1984, p. 155-180 et pl. LI-LVIII (en collab. avec Cl. DONNAY-ROCMANS).

— *Instrument divinatoire d'époque romaine*, *ibidem*, p. 206-212 et pl. LXV-LXVI.

Marie FRÉDÉRICQ-LILAR

— *Het hôtel Falligan*. Gand, 1984.

Michel GRAULICH

— *Les femmes aztèques dévoreuses de cœurs*, dans *Magie, sorcellerie, parapsychologie*, éd. H. HASQUIN. Bruxelles, Editions de l'U.L.B., 1984, p. 147-155.

— *Ochpaniztli, la fête des semailles des anciens Mexicains*, dans *Anales de Antropología*, XVIII, 1983, 2, p. 59-100.

— *Vues obliques et trois dimensions dans l'art maya*, dans *Baessler-Archiv*, n. F., XXXI, 1983, p. 185-218.

— *Aspects mythiques des pérégrinations mexicains*, dans *B.A.R., International Series*, 204 (Oxford, 1984), p. 25-71.

Ursula GÜNTHER

— *Musik und Text in der Mehrstimmigkeit des 14. und 15. Jahrhundert*, éd. U. GÜNTHER et Ludwig FINSCHER. Kassel, Bärenreiter, 1984 (*Göttinger musikwissenschaftliche Arbeiten*, X).

— *Sinnbezüge zwischen Text und Musik in Ars nova und Ars subtilior*, *ibidem*, p. 229-268.

— *Fourteenth-century music with texts revealing performance practice*, dans *Studies in the performance of Late Medieval Music*, éd. St. BOORMAN. Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 253-266.

— *Verdi's erster Erfolg in Paris*, dans *Lendemains*, XXXI-XXXII, 1983, p. 53-62.

— *The Verdi-Escudier correspondence about Macbeth*, dans *Verdi's Macbeth. A Sourcebook*, éd. D. ROSEN et A. PORTER, New York, Norton, 1984, p. 174-181.

— *Heinrich Husmann (1908-1983)*, dans *Die Musikforschung*, XXXVII, 1984, p. 2-4.

Malou HAINE

— *Un mécène du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles, Louis Cavens (1850-1940)*, dans *Revue belge de Musicologie*, XXXII-XXXIII, 1978-1979, p. 208-215.

— *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre et ses instruments de musique*. Préface de François LESURE. Bruxelles, Editions de l'U.L.B., 1980, 283 p.

— *Catalogue des instruments Sax au Musée instrumental de Bruxelles suivi de la liste de 400 instruments Sax conservés dans des collections publiques et privées*. Bruxelles, Musée instrumental de Bruxelles, 280 p. (en collab. avec Ignace DE KEYSER).

— *Les facteurs d'instruments à vent en Belgique du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle*, dans *150 ans de Fanfares et Harmonies en Belgique*. Bruxelles, Crédit Communal de Belgique, p. 33-44.

— *Les licences de fabrication accordées par Adolphe Sax à ses concurrents. 26 juin 1854 - 13 octobre 1865*, dans *Revue belge de Musicologie*, XXXIV-XXXV, 1980-1981, p. 198-203.

— *Les estampilles des instruments Sax*, dans *Brass Bulletin*, n<sup>o</sup> 30, 1980, p. 43-56 (en collab. avec Ignace DE KEYSER).

— *Saxinstrumenten. Tentoonstellingsgids Oudergem, Kunstcentrum*. Brussel, Instrumentenmuseum, 1980, 48 p. (en collab. avec Ignace DE KEYSER).

— *La facture des instruments à vent*, dans *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, tome I: *Des origines au XVIII<sup>e</sup> siècle*, dir. R. WANGERMÉE et Ph. MERCIER. Bruxelles, 1980, p. 285-291.

— *La facture des instruments à vent*, dans *La musique en Wallonie et à Bruxelles*, tome II: *Les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles*, dir. R. WANGERMÉE et Ph. MERCIER. Bruxelles, 1980, p. 179-191.

— *Le Musée instrumental de Bruxelles: de prestigieuses collections ... mais aussi de graves problèmes*, dans *Musique/musiques - Bulletin du Conseil de la Musique de la Communauté française de Belgique*, n<sup>o</sup> 3, juin 1983, p. 3-10.

— *La manufacture de pianos Pleyel dans sa seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un modèle de réalisations sociales*, dans *Revue internationale de musique française*, n<sup>o</sup> 13, février 1984, p. 75-89.

— *Les factures de pianos à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle. Apport des sciences économiques et sociales à l'organologie*, dans *Bulletin de la Société liégeoise de musicologie*, n<sup>o</sup> 45, avril 1984, p. 1-21.

— *Les disciplines annexes de l'organologie*, dans *Annales d'Histoire de l'Art de d'Archéologie (de l'U.L.B.)*, VI, 1984, p. 65-68.

— *Instruments de musique wallons et bruxellois au Musée instrumental de Bruxelles*, Liège, Pierre Mardaga, 1984, 16 p. (Coll. *Musées Vivants de Wallonie et de Bruxelles*, n<sup>o</sup> 10).

Paul HADERMANN

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

— *Thema, motief, matrijs. Een mogelijke terminologische parallellie tussen literatuur- en kunstwetenschap*, dans *Prolegomena tot een motievenstudie*, ed. M. VANHELLEPUTTE et L. SOMVILLE. Bruxelles, Uitgaven van de V.U.B., 1984, p. 8-20.

— *Le «trobar clus» de Marc. Eemans. De «trobar clus» van Marc. Eemans*, dans

Marc. EEMANS, *Vergeten te worden. Oublier de devenir*. Bruxelles, La Maison Internationale de la Poésie, 1984.

— *L'influence cubiste*, dans *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, éd. J. WEISGERBER. Vol. I: *Histoire*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, p. 310-337.

— *Echos futuristes en Belgique*, *ibidem*, p. 203-205.

— *Les relations entre les avant-gardes littéraires et les autres arts: le cubisme*, dans *Les avant-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*, éd. J. WEISGERBER. Vol. II: *Théorie*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984, p. 944-963.

— *Echanges belgo-berlinois, de l'Art Nouveau aux années vingt*, dans *Expressionnisme à Berlin, 1910-1920*. Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1984, p. 33-37 (existe aussi en traduction néerlandaise).

Michel HUGLO

— *Il Convegno internazionale sulla Sequenza medievale (Milan, 7 et 8 avril 1984)*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXVII, 1984, p. 293-295.

— *Le répons-graduel de la messe. Evolution de la forme. Permanence de la fonction*, dans *Schweizer. Jahrbuch für Musikwissenschaft. Annales suisses de Musicologie*, n. F./n.s., II, 1982 (1984), p. 53-77.

— *Musicologie et codicologie à l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes*, dans *Aspects de la recherche musicologique au C.N.R.S.* Paris, Editions du C.N.R.S., 1984, p. 85-98.

— *Les séquences de Munsterbilsen (Bruxelles, Bibliothèque Royale, 9786-9790)*, dans *Gordon Athol Anderson (1929-1981) in memoriam von seiner Studenten, Freunden und Kollegen*. Henryville, Ottawa, Binningen, Institute of Medieval Music, 1984, p. 392-402.

Victor-G. MARTINY

— *Jacques Dupuis, 1914-1984*, dans *Bulletin de l'Ordre des Architectes*, n° 34, février 1984.

— *Hommage à Jean Delhay*, dans *Bulletin de l'Ordre des Architectes*, n° 36, avril 1984, p. 1-2 et n° 37, mai 1984, p. 8.

— *Victor Horta, novateur hier, guide aujourd'hui*, dans *Bulletin hebdomadaire d'information de la S.C.A.B.*, n° 17-18, 1<sup>er</sup>-15 juin 1984, p. 3-4.

— *Le postromantisme en architecture dans la Belgique de nos pères*, dans *Cahiers du CACEF*, n° 115, 1984, p. 48-52.

— *Bruxelles ...*, dans *Bruxelles. Jardins retrouvés*. Catalogue de l'exposition organisée par la section belge de l'ICOMOS, Bruxelles, Banque Bruxelles-Lambert, 11 septembre-30 octobre 1984, p. 15-17 (avec traduction néerlandaise, p. 19-21).

— *Les jeunesses du patrimoine architectural*, dans *Bulletin de l'Ordre des Architectes*, n° 41, octobre 1984, p. 1-2.

— *Louis-Hermann De Koninck, 1896-1984*, dans *Bulletin de l'Ordre des Architectes*, n° 43, décembre 1984, p. 1-2.

— *Accueil à M. Miklos Horler*, dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts (de l'Académie Royale de Belgique, 5<sup>e</sup> s., LXVI)*, 1984, p. 18-20.

— *Ferme-château à Treignes. Les jeunes à la rescousse*, dans *Les carnets des jeunesses du patrimoine architectural*, n° 3, p. 1-2.

— *Trouville à Hélecine*, dans *Les carnets des jeunesses du patrimoine architectural*, n° 3, p. 13-15.

— *Les J.P.A.*, dans *Animare. Bulletin du Foyer Culturel d'Etterbeek*, décembre 1984-janvier 1985, p. 13-14.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

- *Les volets peints des retables bruxellois conservés en Suède et le rayonnement de Colyn de Coter*. Stockholm, Kungl. Vitterhets Historie och Antkvetets Akademien, 1984 (diffusion Almqvist and Wicksell International), VIII - 219 p., 101 pl.
- *Dessin au poncif et dessin perforé. Leur utilisation dans les anciens Pays-Bas*, dans *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, XX, 1984, p. 39-46.
- *Un dessin inédit du Maître de 1518 et ses rapports avec les volets peints du Retable I de l'église de Västerås*, dans *Konsthistorisk Tidskrift*, 1984, 2, p. 47-52.
- *Une œuvre inédite de Jean Provost: le Triptyque Van den Burch et ses rapports avec le Diptyque du Fogg Museum*, dans *Revue de l'Art*, n° 67, 1985, p. 66-76.
- *Précision sur la technique d'exécution des peintures de Gérard David*, dans *Pre-prints de la 7<sup>e</sup> réunion triennale du Comité de l'ICOM pour la Conservation*, vol. I, 1984, p. 38-43.
- *Contribution de l'Université Libre de Bruxelles à la conservation du patrimoine*, dans *Annales de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique*, XLVII: Nivelles 1984, t. I (Nivelles, 1984), p. 378-379.

Paul PHILIPPOT

- *Jalons pour une histoire du temps dans l'art occidental*, dans *L'art et le temps. Regards sur la quatrième dimension*. Bruxelles, Société des expositions du Palais des Beaux-Arts, 1984, p. 127-154.
- *Jalons pour une histoire de la sculpture polychrome médiévale*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, LIII, 1984, p. 21-42.
- *La restauration des façades peintes: du problème critique au problème technique*, dans *Facciate Dipinte. Conservazione e restauro. Atti del convegno di studi, Genova 15-17 aprile 1982*, a cura di G. ROTONDI TERMINIELLO e F. SIMONETTI. Gênes, SAGEP Editrice, 1984, p. 105-107.
- *Gemäldereinigung: ein neuzeitliches Problem*, dans *Restauratorenblätter der Denkmalpflege in Österreich*, VII, 1984, p. 46-48.
- (avec P. et L. MORA), *Conservation of Wall Paintings*. Londres-Boston-Durban (...), Butterworths, 1984, 494 p., 13 pl. coul., 154 ill. (*Butterworths Series in Conservation and Museology*) (traduction, revue et augmentée de *La conservation des peintures murales*. Bologne, 1977).

Georges RAEPSAET

- *Transport de tambours de colonnes du Pentélique à Eleusis au IV<sup>e</sup> siècle avant notre ère*, dans *L'Antiquité Classique*, LIII, 1984, p. 101-136.
- *La Maison aux colonnes trilobées*, dans *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques 1973-1979. Aspects de l'architecture domestique à Apamée. Actes du colloque tenu à Bruxelles les 29, 30 et 31 mai 1980*. Bruxelles, 1984, p. 181-201 (en collab. avec M.-Th. RAEPSAET-CHARLIER).
- *L'archéologie de la Haute-Dyle. La problématique (II)*, dans *Wavriensia*, XXXIII, 1984, p. 113-124.

Herman SABBE

- *Henri Pousseur: Några Etapper i en lång marsch*, dans *Nutida Musik*, XXVII, 1984, 3, p. 25-28.
- *Henri Pousseur. Quelques étapes d'une longue marche*, dans *Bulletin de la Société Liégeoise de Musicologie*, n° 46, juillet 1984, p. 13-20.
- *Kreuz und Kreis. Ein hieratische Schreibweise. Zur Musik von Karel Goeyvaerts*, dans *Musiktexte*, n° 6, octobre 1984, p. 17-19.
- *Electronika in de Muziekstudio*, dans *Heibel*, XVIII, 1984, 4, p. 75-83.

François SOUCHAL

— *La porcelaine de Bruxelles, 1767-1953*, préface du catalogue de l'exposition de Bruxelles, mai-juin 1984.

Roland TEFNIN

— *Discours et iconicité*, dans *Göttinger Miscellen*, LXXIX, 1984, p. 55-71.

— *Pierre Gilbert, dans Grec et Latin en 1983 et 1984. Cinquante années de Philologie Classique à l'U.L.B. Bruxelles*, 1984, p. 155-158.

Louis VANDEN BERGHE

— *L'autel du feu de Qanāt-i Bāgh*, dans *Acta Iranica*, XXIII (= *Orientalia J. Duchesne-Guillemain emerito oblata*), 1984, p. 511-518 et pl. LX-LXIV.

— *Le Chahār Tāq de Qanāt-i Bāgh, Fars*, dans *Iranica Antiqua*, XIX, 1984, p. 201-215.

— Rédaction générale et édition d'*Iranica Antiqua*, XIX, 1984.

Henri VANHULST

— *Chansons reduictz en tablature de lut à deux, trois et quatre parties. Livres I-III*. Genève, Minkoff, 1984 (fac-similé des éditions parues à Louvain, 1546-1547).

— *L'instruction pour le cistre parue dans la version anversoise de l'Hortulus citharae (1582)*, dans *Revue Belge de Musicologie*, XXXVI-XXXVIII, 1982-1984, p. 65-87.

Eugène WARMENBOL

— *Essai d'interprétation des vestiges d'époque romaine (I<sup>er</sup> et III<sup>e</sup> s.) trouvés au Trou del Leuve de Sinsin (Namur, Belgique)*, dans *Amphora*, n° 37, 1984, p. 1-27 et pl. 1-13.

— *Un fragment d'épée à poignée-coupe trouvé au Trou del Leuve à Sinsin (Namur)*, dans *Helinium*, XXIV, 1984, p. 129-135.

— *Nouvelles découvertes au Trou del Leuve à Sinsin (Namur): du Bronze final à l'époque romaine*, dans *Annales de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique*, XLVII: Nivelles 1984, t. I (Nivelles, 1984), p. 83-84.

— (en collaboration avec J.-M. DOYEN), *La fortification protohistorique d'Olloy-sur-Viroin (province de Namur, Belgique)*, dans A. CAHEN-DELHAYE - A. DUVAL - G. LEMAN-DELERIVE - P. LEMAN (éd.), *Les Celtes en Belgique et dans le Nord de la France, Actes du VI<sup>e</sup> Colloque de l'Association Française d'Etude de l'Age du Fer*, Bavay/Mons, 1983 (1984) (= *Revue du Nord*, Hors-série n° 1), p. 171-179.

— *Brons- en IJzertijd te Antwerpen. II: Een vergeten depotvondst uit de omgeving van Antwerpen (Oudheidkundige Musea - Vleeshuis)*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1984, 1, p. 3-20.

— *Brons- en IJzertijd te Antwerpen. III: De bronzen voorwerpen uit de verzamelingen Engels, Bernays, en Tiberghien*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1984, 4, p. 3-16.

— *Michelsberg-aardewerk uit de Lombardenstraat te Antwerpen*, dans *Bulletin van de Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek*, 1984, 2, p. 9-10.

— (en collaboration avec T. OOST), *Een urnenveld te Wilrijk*, dans *Antwerpen. Tijdschrift der Stad Antwerpen*, XXX, 1984, 2, p. 71-77.

— *Sinsin (Nr.) - Trou del Leuve: Bronze final et Age du Fer; Kessel (Antw.): een urnengraf; Sinsin (Nr.) - Trou del Leuve: époque romaine et Temps Modernes*; (en collaboration avec J.-M. DOYEN), *Liberchies (Ht.) - Bons Villers: bronze figuré augustéen*, dans *Archéologie*, 1984, 1, p. 20-22; p. 22-23; p. 26-27 et 29-30; p. 28.

— *Twee tempels onder de slopershamer. Aantekeningen bij de afbraak van het logegebouw van «Les Amis du Commerce et de la Persévérance Réunis» te Antwer-*

pen, dans *Monumenten en Landschappen*, III, 1984, 3, p. 17-24 (en collab. avec P. MACLOT et M. DE SCHAMPHELEIRE).

## b) COMMUNICATIONS, ACTIVITÉS DIVERSES

Pour des raisons de concision, il a été décidé de ne reprendre dans cette rubrique que les communications aux congrès nationaux et internationaux, les cours et conférences à l'étranger et certaines activités scientifiques comme les chantiers de fouilles.

Marie-Louise BASTIN

— Invitation par le Secretaria de Estado da Cultura en Angola: séjour de deux mois et demi, cours, conférences sur l'art africain et travail muséologique à Luanda; recherches en milieu Tshokwe à Dundo.

Jean BLANKOFF

— *Deux artistes géorgiens modernes: David Kakabadze et Lado Goudiachvili* (communication à la *Journée des Orientalistes*, Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire, juin 1984).

Nicole CRIFÓ-DACOS

— *Raphaël et les Pays-Bas* (communication au congrès international sur *Raphaël*, Urbino-Florence, avril 1984).

— *La bottega di Raffaello* (communication au séminaire international sur *Raphaël*, Città di Castello, septembre 1984).

— Séminaires aux écoles de spécialisation en histoire de l'art de l'Université de Padoue (février 1984) et de Sienne (juin 1984), ainsi qu'à l'Université pour étrangers de Pérouse (septembre 1984).

Luc DE HEUSCH

— *Myth as Reality* (communication au colloque international pour le 100<sup>e</sup> anniversaire de B. Malinowski, 3 mai 1984).

— *Le langage de la royauté sacrée* (communication au colloque international sur la *Structuration du langage politique*, 25-20 octobre 1984).

— *La royauté sacrée comme structure politico-symbolique* (communication au colloque international *Ethnicité et pouvoir*, 1<sup>er</sup>-4 novembre 1984).

Charles DELVOYE

— Rapport sur *Art lombard et art byzantin* aux cérémonies du Centenaire de la Société grecque d'archéologie chrétienne (9 octobre 1984).

Pierre DE MARET

— Mission et cours à l'Université Marien Ngonabi de Brazzaville (février 1984).

— Mission auprès du Centre International des Civilisations Bantu au Gabon (avril 1984).

— Direction d'une mission de fouilles au Zaïre (août-septembre 1984).

— Guest lecturer, Rice University, Houston (octobre 1984).

— *Roots of a Central African State: Peoples of the Upemba through time* (communication au School of American Research Advanced Seminar on Early Complex Societies of Africa, Santa Fe, octobre 1984).

Guy DONNAY

— Présidence scientifique du XLVII<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique (Nivelles, 23-25 août 1984).

Michel GRAULICH

— *Las xochipaina de Titiil y Huey Tecuilhuil y el paralelismo de les fiestas aztecas* (communication au *Symposium Arqueoastronomía y etnoastronomía en Meso-america*, Mexico, Universidad Nacional Autónoma, septembre 1984).

Ursula GÜNTHER

— Organisation du deuxième colloque de musicologie à Kloster Neustift/Novacella (Brixen/Bressanone) sur 1380-1430. *Ein internationaler Stil?* (23-28 juillet 1984); communication sur ce thème.

— *Verdi und Wagner as seen by some of their French contemporaries in the 1850s and 1860s* (communication au colloque international *Verdi-Wagner*, Ithaca/New York, Cornell University, octobre 1984).

Malou HAINE

— *La participation des facteurs d'instruments de musique aux expositions nationales de 1834 et 1839* (communication au colloque international *La musique à Paris dans les années 1830*, Northampton, Mass., Smith College, avril 1982).

— *Etat des recherches en organologie* (communication à la table-ronde sur *Les recherches en musicologie* lors du colloque international *La musique à Paris dans les années 1830*, Northampton, Mass., Smith College, avril 1982).

— *Les facteurs d'instruments de musique vus au travers des brevets d'invention* (communication au congrès du C.N.R.S. *De l'utilisation des brevets en histoire économique et technique*, Gif-sur-Yvette, décembre 1984).

Victor-G. MARTINY

— *Avant-projet de loi sur la rénovation urbaine* (critique présentée à la journée d'étude de la Régionale bruxelloise de l'Urbanisme, Bruxelles, 8 novembre 1984).

— Président du comité de sélection de l'Exposition itinéraire des œuvres d'architectes francophones (Groupement des architectes francophones de la Fédération royale des sociétés d'architectes de Belgique).

— Responsable d'un projet de recherche pour la Ville de Bruxelles, concernant les problèmes soulevés par le plan général d'aménagement de l'Agglomération de Bruxelles.

— Direction des stages de restauration des Jeunesses du Patrimoine Architectural: ruines du château de Montaigne (2-11 juillet 1984), ferme-château de Treignes (16-27 juillet 1984), maison de la Tour à Huy (6-10 août 1984) et ancienne abbaye d'Heylissem à Hélecine (20-31 août 1984).

— Membre du jury du concours de la Fondation Vanhove-Vonnèche.

Catheline PÉRIER-D'ETEREN

— *Contribution de l'Université Libre de Bruxelles à la conservation du patrimoine artistique* (communication au XLVII<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des Cercles d'Histoire et d'Archéologie de Belgique, Nivelles, août 1984).

— Coordinateur du groupe «Investigation scientifique des peintures» à la 7<sup>e</sup> réunion triennale du Comité de l'ICOM pour la Conservation (Copenhague, septembre 1984); communication: *Précisions sur la technique d'exécution des peintures de Gérard David*.

Paul PHILIPPOT

— *Conservation and the Art historian* (conférence à l'invitation du Comité national de l'ICOMOS du Royaume-Uni, Londres, 29 février 1984).

— *Il problema delle coloriture nel restauro urbano: generalità di aspetti tecnici e problematiche sulle scelti critiche* (communication au colloque *Intonaci colore e*

coloriture nell'edilizia storica, Rome, Ministero per i beni culturali e ambientali, 25-27 octobre 1984).

— *Le traitement des lacunes dans les peintures murales* (communication au colloque *Beiträge zur historischen Technologie und zur Konservierung von Wandmalerei*, Berne, 6 novembre 1984).

— *Betrachtungen zur Geschichte der Polychromie der mittelalterlichen Plastik* (Vienne, Akademie der bildenden Künste, 4 juin 1984).

— Organisation de la séance du groupe de travail «Conservation des sculptures polychromes» à la 7<sup>e</sup> réunion triennale du Comité de l'ICOM pour la Conservation (Copenhague, septembre 1984).

Georges RAEPSAET

— Campagne de relevés au Diolkos de l'Isthme (Loutraki), octobre 1984.

— Missions de recherche au Musée National d'Athènes et au Musée Archéologique de Corinthe (iconographie du charroi antique), avril et octobre 1984.

— Fouilles sous-marines aux Laurons (Martigues), septembre 1984.

Herman SABBE

— *Towards a sociological model for new musics 1950-1980* (cours donné dans le cadre des Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea, Brésil, janvier 1984).

— *Europäisches Erbe in beschmutzter Zeitlupe* (communication au colloque international *György Ligeti. Personalstil - Avant-gardismus - Popularität*, Graz, Steirischer Herbst, octobre 1984).

Roland TEFNIN

— Organisation et présidence de la section «Images, écritures, spectacles» du colloque *Sciences du langage et sciences de l'homme*, Bruxelles, U.L.B., 24 -25 mai 1984; communication sur *L'Art égyptien ou l'image écrite*.

Louis VANDEN BERGHE

— *L'autel du feu sassanide de Qanāt-i Bāgh* (communication aux XXII<sup>e</sup> Journées des Orientalistes belges, Bruxelles, 5-8 juin 1984).

— *Les pratiques funéraires de l'âge du Fer III au Luristān* (communication à la XXXI<sup>e</sup> Rencontre assyriologique internationale, Leningrad, 9-13 juillet 1984).

Eugène WARMENBOL

— *Nouvelles découvertes au Trou del Leuve à Sinsin (Namur): du Bronze final à l'époque romaine* (communication au XLVII<sup>e</sup> Congrès de la Fédération des Cercles d'Archéologie et d'Histoire de Belgique, Nivelles, 23-26 août 1984).

— Vice-président d'Amphora et de l'Antwerpse Vereniging voor Bodem- en Grotonderzoek.

— Co-direction de la campagne d'été d'Amphora (villa gallo-romaine de Treignes).

#### IV. PRIX ISABELLE MASUI 1985

Le prix Isabelle Masui (cfr. *A.H.A.A.*, III, 1981, p. 191) a été attribué, pour la cinquième fois, en mars 1985. Il a couronné Michel HURARD pour son mémoire intitulé, *Le flou artistique en photographie* (cfr. résumé, p. 129).

## V. BILAN DES ACTIVITÉS DU CERCLE D'HISTOIRE DE L'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

L'heure du bilan ayant sonné, il nous faut coucher noir sur blanc les réalisations du Cercle pour cette année académique 84-85.

Le Comité réduit cette année encore à 3 personnes — Mlle Claude GOORMANS au Secrétariat, MM. Roland VAN DER HOEVEN à la Vice-présidence et Michel DRAGUET à la Présidence — a tenu à souligner le rôle culturel que peut et que doit jouer un cercle tel que le nôtre au sein de l'U.L.B.

Parmi les multiples activités que nous avons organisées, toutes ne peuvent être mentionnées. Nous nous limiterons donc, en partie, à celles qui reprirent notre idée de base: rapprocher davantage artistes et historiens de l'art. Dans cette optique nous avons conçu notre exposition intitulée: «*De la Réflexion à la Création*» qui s'est tenue au Musée d'Archéologie de l'U.L.B. en novembre-décembre 1984. Qu'il nous soit ici permis de remercier les participants et toutes les personnes qui ont aidé à sa réalisation. Notre gratitude va aussi à Jo Delahaut qui a parrainé cette manifestation. Le bilan en fut positif et de nombreux projets sont nés à cette occasion. Ainsi par exemple, nous avons projeté pour fin '85, une exposition de dessins et de photographies illustrant *l'œuvre des sœurs Brontë*. Mais le résultat le plus important fut peut-être la démonstration qu'être historien de l'art n'interdisait en rien la création. Peintures, sculptures, photographies, sérigraphie y avaient été exposées; restait la musique. Ce fut chose faite le 14 mars 1985, grâce à la participation de notre sous-section de Musicologie qui nous offrit à la RTBF un concert aussi riche que varié.

Dans le même esprit de rapprochement entre artistes et historiens d'art, nous avons pris contact avec l'Académie des Beaux-Arts de la Ville de Bruxelles. Des liens se sont créés et un début d'échange s'est installé entre nos deux maisons. Devant ce succès le Cercle cherchera dorénavant à multiplier ces contacts et aussi à en créer de nouveaux ailleurs.

Parmi les activités du Cercle, nous noterons encore l'organisation du voyage de section à Vienne en mars 1985 à l'occasion, entre autres, de l'exposition *Rêve et Réalité, Vienne 1870-1930*. La participation à la présentation de l'exposition *Paul-Auguste Masui, un parcours vers la lumière* ou encore la conférence de Monsieur Henri Plard sur *Vienne fin de Siècle*.

Au total et à l'actif du Cercle, une quinzaine de manifestations variées qui se poursuivront et s'amplifieront encore l'année prochaine. Dans le souci de tenir compte de toutes les sous-sections, nous proposerons en 1985-1986:

- des activités archéologiques (visites de chantiers de fouilles),
- des visites en Belgique afin de faire mieux connaître notre patrimoine,
- des conférences d'anciens étudiants — nous les invitons d'ailleurs à prendre contact dès que possible.

Pour terminer, nous aimerions adresser un appel à tous les anciens étudiants afin de les inviter à participer aux activités du Cercle, et notamment à l'achat traditionnel des cartes de membre... D'avance merci.

Le Comité du Cercle.

## VI. NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Catheline PÉRIER-D'ETEREN, *Les volets peints des retables bruxellois conservés en Suède et le rayonnement de Colyn de Coter*. Stockholm, Kungl. Vitterhets Historie och Antkvitets Akademien, 1984 (Diffusion Almqvist & Wiksell International, Stockholm); un vol. 29 cm x 21, VIII-219 p., 101 pl.

La thèse de doctorat de Catheline Périer a éclairé d'un jour nouveau la peinture flamande au tournant des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles (cfr. *A.H.A.A.*, IV, 1982, p. 134). S'attachant tout particulièrement à la personnalité de Colyn de Coter, elle a pu montrer la modification de la technique picturale qui s'opère chez cet artiste brabançon trop peu connu. A l'écriture soignée des grands maîtres, il substitue un modelé schématisé et une rapidité d'écriture qui lui permettront de faire face au succès remporté à l'étranger par les retables originaires de nos régions. L'auteur a pu surtout, grâce à une étude approfondie de la technique picturale, proposer l'attribution originale du Retable I de Strängnäs à Colyn de Coter et revoir la chronologie de son œuvre: ce retable, en effet, doit être situé dans la jeunesse du maître, avant les trois œuvres signées qu'on lui connaît (*Saint Luc peignant la Vierge de Vieure*, le *Retable de la Trinité et les Trois Maries en Pleurs* de Paris, la *Vierge couronnée par des Anges* de Düsseldorf).

Catheline Périer a détaché de sa thèse (publiée à Bruxelles aux éditions Lefèbvre et Gillet, en 1985, sous le titre *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XV<sup>e</sup> siècle*) une importante partie, originale, qu'elle édite à part, après compléments et recherches nouvelles. Sur la base du *Retable I de Strängnäs*, elle a repris le problème, presque totalement négligé à ce jour, des retables bruxellois exportés vers l'étranger et, particulièrement, ceux qui sont aujourd'hui conservés en Suède. La mise en œuvre de renseignements fournis par l'analyse technique lui permet de proposer de nouveaux regroupements de ces retables; leur classification tient compte de la représentation picturale, de l'évolution stylistique du vocabulaire et de la technique picturale. Toutes ces indications sont reprises dans un catalogue critique. L'examen de ces retables offre un très riche matériel qui autorise des études stylistiques comparative entre les centres bruxellois et anversois de peinture et qui ouvre à l'historien d'art de nouveaux horizons de recherches. Parmi ceux-ci, on citera la collaboration entre différents ateliers pour l'exécution d'un même retable ou entre des artistes appartenant à un même atelier, la diffusion des retables considérés comme objets de commerce et d'exportation, les facteurs de standardisation de la production, les rapports entre partie sculptée et volets peints, etc.

Les recherches de Catheline Périer restituent à Colyn de Coter sa juste place en soulignant le rôle important joué par ce peintre dans la production bruxelloise de peinture entre 1480 et 1515 environ. Grâce à un abondant matériel iconographique rassemblé en fin de volume, l'auteur met à la disposition des historiens d'art une source infiniment précieuse.

Françoise DIERKENS-AUBRY

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

Prix de vente:

- Par volume 500 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 versement en francs belges au: C.C.P. 000-1457623-04 (M<sup>r</sup> 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.